

## INTRODUZIONE.

Una ricerca sui teatri anatomici dell'età moderna, intesi in quanto contesti di pratiche performative da inserire nel più vasto campo della cultura umanistica e rinascimentale, presenta problemi sotto numerosi punti di vista. Innanzi tutto, l'indagine deve procedere oltre la comune distinzione tra materie umanistiche e materie scientifiche, perché, soprattutto nel Cinquecento, i punti di contatto tra il mondo letterario - artistico e le discipline naturali sono numerosi. Mentre gli studi sulle relazioni tra pittura e scienza sono oggi abbastanza sviluppati, nel campo teatrale si fatica a trovare un approfondimento in questo senso<sup>1</sup>.

La cultura rinascimentale prevede una formazione intellettuale attiva in differenti campi, ne è esempio per eccellenza Leonardo da Vinci, solo per citare il più noto personaggio intenditore di arte, meccanica, anatomia e teatro (ecc). Ma già dall'Umanesimo l'interesse per la filologia e per i classici diventa base comune sia per gli scienziati che per i letterati, ed abbiamo personaggi che, pur essendo specialisti di una disciplina, non disdegnano di dare il proprio contributo in altri campi. Alessandro Benedetti è insigne dissettore e si cimenta in una nuova edizione di Plinio; Giorgio Valla, filologo, per primo tenta di stilare un dizionario della terminologia anatomica. Andando oltre, alcuni medici del Cinquecento sono anche scrittori di drammi, come Alessandro Massaria e Fabio Pace, mentre un drammaturgo come Giovan Battista della Porta opera anche nel campo dell'alchimia e della fisiognomica. Le discipline del Cinquecento trovano armonia fra loro, si compensano e si influenzano a vicenda, condividendo filosofie, strumenti e intenti. Il mio campo d'indagine riguarda una di queste relazioni, rimaste inesplorate dal punto di vista "umanistico". I teatri anatomici sono stati oggetto di numerosi studi di filosofia e storia della medicina, che citeremo ampiamente in corso d'opera, a tutt'oggi però manca un'indagine sistematica che analizzi le caratteristiche comuni di queste strutture con il contemporaneo ed eterogeneo mondo spettacolare. Il mio obiettivo, dunque, è di inserire queste realtà nel variegato panorama dell'epoca moderna, illustrando quali elementi esse intrecciano con la pratica drammatica

---

<sup>1</sup> Sulle relazioni tra arte e scienza esistono numerosi volumi, solo per citarne alcuni: *Rappresentare il corpo: arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, a cura di G. Olmi, Bononia University Press, Bologna 2004; L. Premuda, *Storia dell'iconografia anatomica*, A. Martello, Milano 1957; *Saturno e la melanconia: studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, a cura di R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl, Einaudi, Torino 2002. Difficile invece trovare qualcosa che riguardi il rapporto tra teatro e scienza, a parte A. Bisicchia, *Teatro e scienza: da Eschilo a Brecht e Barrow*, UTET, Torino 2006, le ricerche in questo senso vertono più che altro nel campo contemporaneo e riguardano l'utilizzo delle nuove tecnologie nelle performance.

e dove invece mantengono forme di originalità.

La tesi sarà suddivisa in tre nuclei principali, che mi permettono di intrecciare assieme diversi percorsi di idee, storie e territori. L'argomento è vasto e ho dovuto praticare delle scelte tematiche, anche abbastanza drastiche, per approfondire alcuni eventi che rappresentano maggiormente la relazione tra mondo anatomico e drammatico. Ad esempio, non analizzo la situazione di Pisa e neanche quella di Ferrara. Queste città presentano nel Cinquecento due Studi molto sviluppati, dove la medicina è esercitata ad un livello eccellente e compaiono precocemente spazi teatrali dedicati alla sezione. Tuttavia, non ci sono ancora studi approfonditi o monografie sulla questione, né ricostruzioni plausibili delle architetture. Ho preferito quindi concentrare l'attenzione nelle città di Padova e Bologna, dove le costruzioni anatomiche erette tra Cinquecento e Seicento sono sopravvissute fino ai giorni nostri. Su queste due realtà sono state svolte numerose ricerche, di tipo storiografico e scientifico, e quindi permettono di avere una base su cui instaurare un'ulteriore ricerca di tipo teatologico. Includere nella tesi altri possibili luoghi avrebbe comportato un impiego di tempo molto superiore a quello di cui dispongo, perché, oltre a concentrarmi sulla creazione di strumenti per l'analisi teatrale degli spazi autoptici, avrei dovuto effettuare una ricostruzione della loro storia, partendo da pochissime basi disponibili.

Inoltre, la struttura veneta a quella emiliana permettono due linee di analisi differenti, che si completano a vicenda. A Padova il teatro anatomico sorge in concomitanza con quello Olimpico, con cui condivide le basi culturali. Tra l'Accademia e lo Studio avvengono numerosi scambi, sia tramite i professori che appartengono ad entrambe le istituzioni, sia attraverso le basi culturali comuni, che vedono una spiccata attenzione verso gli studi sull'ottica e un maestro condiviso da umanisti e scienziati, ossia Aristotele. Tuttavia, lo spazio voluto da Girolamo Fabrici d'Acquapendente è un luogo di scienza: il teatro anatomico patavino rifugge le caratteristiche mondane delle costruzioni sceniche, priva la sala di decorazioni o segni sociali, e incentra le proprie peculiarità sulla funzione anatomica, in uno spazio che esalta la scienza e la visione. A Bologna, le caratteristiche con cui viene promosso il teatro anatomico del 1637 sono del tutto opposte. Voluto da una classe dottorale detentrica di un forte potere politico, in esso vengono impresse le dinamiche della città. Posti d'onore sono riservati al cardinal legato e alle massime cariche del governo, di fronte alla Cattedra del Lettore, vero e proprio monumento alla docenza. Religione e Sapere universitario creano due poli d'attenzione, staccati dalla sezione del corpo che avviene al centro della sala. La funzione così assume più una connotazione di evento, viene organizzata ogni Carnevale e s'inserisce così nel *sistema teatrale* vero e proprio, nell'eterogeneità degli intrattenimenti che contraddistinguono il periodo festivo.

Questi percorsi quindi, circoscritti a Bologna e Padova, sebbene non esauriscano un argomento così vasto, sono simbolici per illustrare le tappe e i tratti fondamentali della *pubblica funzione*, augurandomi di avere altre occasioni per allargare la ricerca ad altre realtà.

L'evoluzione delle strutture anatomiche è decisamente ampia e caratterizza tutta la modernità, in un arco di tempo che parte dal Trecento per arrivare ai primi anni dell'Ottocento; durante i secoli le caratteristiche architettoniche di questi luoghi e dell'evento che in essi si svolge cambiano in relazione all'epoca, ai personaggi e alle filosofie che li animano. Oltre ad un approccio storico, filosofico e culturale, ho ritenuto necessario anche un approfondimento su argomenti più materiali, ossia un'analisi sulle vere e proprie strutture, confrontando progetti ed edificazioni concrete con quelli degli edifici scenici contemporanei. Infine, non ho tralasciato il lato rituale della funzione, rintracciando all'interno dell'anatomia i principali elementi drammatici ed analizzandoli singolarmente. Ho potuto così constatare come, oltre alla conformazione, la dissezione condivide con il teatro l'attenzione alle esigenze sociali, assecondando il pubblico moderno che nelle differenti platee soddisfa le necessità di autorappresentazione.

Come dicevo, per dar forma a tutte queste necessità conoscitive ho diviso la tesi in tre nuclei tematici, tre filoni d'indagine relativi a differenti epoche e territori, che spero si completino a vicenda:

- *L'Idea del teatro tra Umanesimo e Rinascimento*. Prima di addentrarmi nello studio dei teatri anatomici, vero e proprio obiettivo della mia ricerca, ho ritenuto opportuno creare una base culturale sulla quale muovermi, per capire quale ruolo essi occupino nel contesto spettacolare mobile e versatile dell'epoca moderna. Soprattutto, ho analizzato l'*idea del teatro* così come si forma e muta dal Quattrocento al Cinquecento, secoli di progetti e invenzioni, dove la realtà performativa è ancora in fase di riscoperta e l'incertezza del termine gli permette una pluralità di senso. Il prodotto finale di questa parte è la definizione di tre principali modelli di *teatro*: il teatro vitruviano, il teatro dei libri, il teatro enciclopedico. In queste tipologie, si possono individuare e sviluppare maggiormente gli aspetti in cui avviene un incontro tra teatro e scienza: la relazione tra microcosmo e macrocosmo nel sistema vitruviano, la struttura generata dalle sensorialità di voce e udito, il senso ampio e complesso del termine *Theatro*, l'utilizzo di quest'ultimo nel campo editoriale in numerosi ambiti delle materie umane. L'obiettivo di questo capitolo è quello di

dimostrare come il teatro abbia avuto, accanto all'ambito rappresentativo, un'attuazione sperimentata in numerose applicazioni, diventando luogo e strumento utile anche alla cultura scientifica. Infine, nella celebre opera di Giulio Camillo *L'idea del teatro* ho potuto verificare un'unione di queste tre forme.

- *La storia del teatro anatomico fino al Seicento.* L'anatomia torna a far parte della cultura europea nel Trecento. Seguendo la sua evoluzione nei secoli, è stato possibile rintracciare quali sono i caratteri di base che avvicinano la seduta autoptica al luogo teatrale, sia per esigenze 'fisiche' sia sul piano culturale, differenziandola nel contempo dalla classica aula universitaria, improntata sulla lezione frontale e sull'udito. E' stato possibile così raccontare una *storia del teatro anatomico* parallela e complementare alla *Storia del Teatro* in senso stretto. Innanzi tutto, l'anatomia dell'Alto Medioevo introduce la verifica sul cadavere dopo secoli di studio unicamente manualistico, quindi adopera una riabilitazione dello sguardo nella disciplina. *L'operatio manualis* è praticata da Mondino de Liuzzi a Bologna nei primi anni del Trecento, su di essa si deve quindi costruire uno spazio adatto che non coincide con l'aula universitaria, progettata per il solo ascolto. Inoltre, l'anatomia, pratica sanguinolenta che, violando l'integrità del corpo, rischia di trasformarsi in peccato, deve essere sottoposta ad un processo di legiferazione che la ordini e ne sancisca la fattibilità. Per essere accettata dalla comunità l'autorità centrale (Governo, Signoria o Pontificato che sia) deve emanare una serie di decreti che la tutelino. Questo processo di accettazione si conclude nell'istituzione del teatro, che, una volta approvata la sezione, la ritualizza e la rende evento cittadino di massimo rilievo. Nel Quattrocento la pratica autoptica si diffonde e acquista nuovi caratteri. Accanto all'importanza dell'abilità manuale, si discute filologicamente intorno al dizionario specifico della medicina ed allo stile da utilizzare nella stessa. Alessandro Benedetti, nel suo *Historia corporis humani sive Anatomice*, introduce nella dissezione il lessico greco, alimentato dai medesimi principi dell'Umanesimo veneziano. Attraverso i libri si promuove un nuovo studio del corpo, raccogliendo e rielaborando le usanze pratiche dell'epoca, associando la fisiologia a messaggi filosofici ed invitando a teatro un vasto pubblico di intellettuali non unicamente medici. Andrea Vesalio, assunto a Padova come *sector* e incoraggiato nelle sue ricerche, pubblicherà il *De humani corporis fabrica*, l'opera più importante di questo rinnovamento, grazie alla quale l'anatomia diventerà imprescindibile nel *curriculum* universitario. E' proprio in area Veneta, tra Venezia, Padova e Vicenza, che avviene l'importantissima collaborazione tra alcuni medici dell'Università patavina e l'Accademia Olimpica, in cui possiamo vedere gli scambi e le

relazioni tra gli scienziati da un lato e i nobili vicentini dall'altro. In questa zona, a fine Cinquecento, abbiamo un importantissimo avvenimento storico e culturale, ossia l'edificazione di teatri a sede fissa, sia anatomici che drammatici, proprio in seno a queste due istituzioni.

- *Il teatro anatomico dell'Archiginnasio.* Un'analisi approfondita di questo spazio è ideale per illustrare l'evoluzione dissettoria da fine Cinquecento ad inizio Ottocento. La funzione felsinea attraversa differenti fasi che cambiano la percezione e le modalità dell'anatomia, modificando, attraverso il tempo, le relazioni intrattenute dallo Studio con la comunità, con le autorità e con la città. Nel Cinquecento il teatro è il luogo dove l'anatomia applica la propria Rivoluzione, dove la scienza fisiologica si affida a metodi sperimentali, all'osservazione diretta dei fenomeni. Manifesto del nuovo clima intellettuale, l'edificio autoptico è tuttavia in questa fase ancora temporaneo. Solo a fine secolo i medici Aranzio, Tagliacozzi e Varolio, nonché il priorato di Ulisse Aldrovandi, promuovono l'apertura di una sala a sede fissa, per le esigenze della nuova scienza. Nel 1595 viene quindi fondata la prima struttura, su esempio di Padova, di cui non rimane traccia e le cui caratteristiche possiamo faticosamente desumere da pochi documenti. Nel Seicento lo Studio, da Università all'avanguardia nel panorama Europeo, subisce una degradazione inarrestabile, il teatro anatomico diventa manifesto di una classe docente pomposa e arretrata che s'interessa maggiormente alle celebrazioni di corporazione che alla vera ricerca. Nasce il secondo teatro permanente, tuttora visibile, gioiello di arte lignea dove, durante il periodo di Carnevale, avviene la seduta con grande partecipazione dei Lettori e della città. Edificato nel 1637, esso continuerà a subire aggiunte e modifiche fino al Settecento inoltrato. Sul finire del XVIII secolo, la scienza cambia nuovamente i propri parametri ed i propri strumenti, gli esperimenti sono alla base della nuova conoscenza e l'osservazione si fa microscopica; nell'Archiginnasio sono rimasti solo i vuoti cerimoniali, difesi strenuamente dall'Università e duramente osteggiati da intellettuali ed illuministi, che ormai vedono nelle Accademie la nuova e reale via del progresso. La mutazione della funzione è evidente. L'anatomia è introdotta nella Facoltà artista in quanto evento scientifico, che si avvale dello strumento teatrale per svolgere necessità didattiche. Si evolve poi in un accadimento più cerimoniale, che sfrutta il luogo e la "performance" dell'anatomico in senso spettacolare invece che ai fini della ricerca. All'inizio il teatro è luogo della scoperta e dell'innovazione, è partecipazione attiva di officianti e di pubblico intenti alla comprensione dell'essere umano, che vivono l'anatomia filosofica iniziata nel Quattrocento in cui la seduta diventa

indispensabile per conoscere se stessi. Tutto questo tende a trasformarsi in spettacoli sprovvisti di contenuti scientifici, ciò accade quando gli strumenti dati dall'osservazione diretta del corpo diventano insufficienti, quando rimane solo la rappresentazione, i vuoti ideali e la mostra di sé che preme ai professori e rappresentanti cittadini. I docenti si affrontano in lunghe dispute in latino, davanti ad un pubblico nobile che valuta più le doti retoriche che l'effettiva veridicità dei fatti, il cadavere viene mostrato nei suoi aspetti ormai noti, mentre nelle Accademie e nelle riunioni private si svolgono esperimenti approfonditi e si sviluppano nuove tecnologie d'indagine. Malpighi, la cui abilità è riconosciuta in tutta Europa, è osteggiato dai docenti dell'Archiginnasio, che non riconoscono le sue idee innovative. Gli intellettuali criticano gli ormai logori cerimoniali, le risposte dei gestori dello Studio denotano un'effettiva mancanza di contenuti ed un orgoglio per un evento tradizionale più che accademico. Il cambiamento dei contenuti espressi nell'anatomia è questo: si passa dallo scoprire il corpo umano, verificando attraverso il teatro gli errori dei maestri e dei libri, al rappresentarlo, in un periodo in cui la scienza ormai evolve a livello microscopico e laboratoriale. Oratoria e retorica subentrano a ricerca ed evoluzione, fino alla chiusura definitiva dell'Archiginnasio nel 1803.

# L'IDEA DEL TEATRO TRA UMANESIMO E RINASCIMENTO.

## ***PREMESSA.***

Il teatro, nell'epoca moderna, è una realtà complessa ed eterogenea, difficilmente riconducibile ad una definizione univoca. Qualora gli storici abbiano deciso di ridurre questo vasto campo ad un unico modello, evento dai tratti definiti e precisi, sono spesso incorsi nel rischio di eliminare tutta la cultura circostante, in nome di un genere unico e solo, minimizzando il vasto panorama culturale che da sempre caratterizza gli eventi artistici. Franco Ruffini, nel libro *Teatri prima del teatro*, descrive in termini cruenti questa visione del problema:

“Così questo teatro, minuscolo e singolare, è diventato il Teatro, maiuscolo e totalizzante. Una strategia di eclissamento e di elezione, di colonialismo e imperialismo, se si vuole. Qualcosa che somiglia, pericolosamente, alla postulazione, magari a partire da concrete circostanze storiche, della superiorità di una razza, all'emarginazione e al conseguente annientamento delle altre. Gli stermini della storiografia sono incruenti, ma genocidi ci sono stati, e ci sono tuttora. Esperienze teatrali significative e consistenti sono state dapprima relegate al rango di «generi», appunto, minori, e sono poi scomparse, o quasi, dal panorama e dalla considerazione storiografici: in nome de il Teatro.

Razza eletta e imperialista, ma almeno esistente.

Il teatrabile, (o assoluto teatrale) non possiede neanche questo pregio. Il teatrabile è il Teatro senza la consapevolezza delle determinazioni storiche, delle sopraffazioni e degli eclissamenti che hanno condotto alla sua supremazia.”<sup>2</sup>

Lo studioso invita quindi a non lasciarsi ingannare dall'illusione di un'*origine* che possiede in nuce le caratteristiche e l'indispensabilità del suo svolgimento, e cercare nelle varie componenti intellettuali un immaginario ancora informe.

---

<sup>2</sup> F. Ruffini *Teatri prima del Teatro. Visioni dell'edificio e delle scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1983, p. 9.

“All’origine del teatro non è la cultura del teatro: piuttosto, alla fine del ‘400, una cultura che nobilita nell’antico la propria progettualità, individua un impreciso e sfrangiato concetto di teatro, come funzione culturale, nella città, e ne investe una prassi (una zona della festa).”<sup>3</sup>

Della medesima opinione è Fabrizio Cruciani, nel suo imponente libro sul Rinascimento romano. Il maestro utilizza una terminologia differente, ma arriva allo stesso nodo, cioè l’errore di credere in uno stereotipo tanto determinato quanto fasullo.

“Il TEATRALE, come categoria del pensiero e orizzonte di attesa, si coagula nel Rinascimento non tanto nella prassi di spettacolo quanto nella cultura di relazione e rappresentazione che è sostanziale alle nuove corti e nell’autonomia degli intellettuali che lavorano per ciò che può esistere attraverso l’esistente. La scena, l’attore, il dominio della natura e degli uomini attraverso processi di finzione, il dialogo, il teatro come luogo, hanno fin da subito una valenza metaforica che condiziona i reali processi di fare/fruire spettacolo. E allora la serie degli eventi di spettacolo conosciuti non costruisce la storia del teatro nel Rinascimento, ne è solo un accadere esemplare.”<sup>4</sup>

Quando parliamo di teatro, in tutte le epoche storiche, dobbiamo fare delle specificazioni, per capire di che cosa stiamo effettivamente trattando. Che cosa intendiamo, infatti, con il termine *teatro*? Il senso comune associa a questo nome una precisa connotazione, un edificio appositamente costruito per promuovere eventi, con una netta divisione tra pubblico ed attori e diversi generi che vengono proposti sul palco. Ma dunque quando queste costruzioni non esistono, ci si trova in una cultura senza spettacolo?

Ovviamente no. Ci sono secoli in cui le forme rappresentative assumono tratti diversi dalla comune concezione, e propongono generi che travalicano la classica collocazione palco/platea. Nell’epoca greca e romana il teatro è uno spazio definito, che si affianca all’Arena ed al Circo per dilettere il popolo. Nel Medioevo, la feroce lotta della Chiesa per la chiusura di questi luoghi porta alla progressiva scomparsa sia di commedie e tragedie sia dell’idea stessa del teatro, tuttavia non viene meno il bisogno rappresentativo della società. S’inventano nuove forme di intrattenimento, dai tratti particolari che si svolgono all’aperto, nelle piazze e davanti alle chiese, oppure all’interno delle stesse cattedrali. L’evento rappresentativo è generato dall’attore, oppure si divide in luoghi deputati, dove la narrazione può essere separata e portare gli spettatori ad un percorso itinerante<sup>5</sup>. Nel Quattrocento la cultura Umanistica, con la riscoperta del mondo classico, si riappropria dell’idea del

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 12.

<sup>4</sup> F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma 1983, p. 7.



teatro, sia attraverso i pochi trattati sopravvissuti sull'argomento (il *De Architectura* di Vitruvio, l'*Onomasticon* di Polluce e *La poetica* di Aristotele), sia con rilievi e studi sulle rovine antiche, abbondanti in qualsiasi città italiana. Veri modelli di riferimento diventano il Colosseo, l'Arena di Verona e il teatro di Marcello a Roma, solo per citarne alcuni. Nel mentre, anche l'attenzione rivolta ai testi drammatici acuisce il bisogno di messa in scena di tragedie e commedie, soprattutto con le prime edizioni terenziane e plautine a cavallo tra il Medioevo e l'epoca moderna. Il teatro assume quindi una dimensione primaria all'interno della nuova cultura, tuttavia non si concretizza in forme univoche e definite, ma attraversa una lunga fase in cui idee, teorie ed esigenze creano dei prototipi unici. Le nuove strutture, siano esse progetto o reale esperimento, assorbono in loro i dettami del mondo antico, tuttavia si adattano alle nuove necessità della vita cortese, nettamente differenti da quelle che potevano essere le usanze antiche. Il teatro è luogo di relazione, spazio sociale di rappresentazione e autorappresentazione delle nuove dinamiche urbane. Nel Rinascimento, esso nasce e muore nel tempo della festa, viene eretto effimero per contenere uno spettacolo atto a divertire e celebrare gli organizzatori. Le costruzioni cortesi sono promosse dai Signori e smontate alla fine dell'occasione festiva. Tuttavia, attorno a queste forme si sviluppano numerose soluzioni, che comprendono intrattenimenti per ceti meno abbienti, processioni, balli, entrate trionfali<sup>6</sup>. La storia dei teatri anatomici a questo punto si affianca a quella dei teatri scenici, infatti, una volta riacquistato la nozione di *theatro* dopo l'eclissamento medioevale, vengono costruiti spazi consoni alle esigenze autoptiche, che assumono forma effimera e sono poi riposti dopo la sezione.

Prima della metà del Cinquecento, quindi, non si può ancora parlare di *teatro* in senso stretto del termine. Gli eventi avvengono in luoghi adattati a contenere lo spettacolo in un periodo prestabilito, e poi tornano alle loro funzioni originali. Essi possono essere cortili, stanze interne, piazze, dove le caratteristiche architettoniche dello spazio edificato si adattano alle dinamiche sceniche ed alla

<sup>5</sup> Non mi dilungo oltre su questo argomento, già indagato da numerosi studiosi di teatro, v. ad esempio *Breve storia del teatro per immagini*, a cura di L. Allegri, Carocci, Roma 2008, pp. 37-64, con particolari indicazioni in *Nota bibliografica* pp. 63-64; L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma 1988; E. Königson, *Lo spazio del teatro nel Medioevo*, La casa Usher, Firenze 1990; F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma 1992, pp. 5-7 e 48-61.

<sup>6</sup> Sul teatro moderno in generale, si può consultare l'opera *La nascita del teatro moderno: Cinquecento e Seicento*, primo volume della collana *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, che fornisce una vasta panoramica che riguarda tutta Europa. Sul teatro quattrocentesco cfr. le monografie *Teatro nel Quattrocento: le corti padane*, a cura di A. Tissoni Benvenuti e M. Mussini Sacchi, UTET, Torino 1983; R. Guarino, *Teatro e culture della rappresentazione: lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Il Mulino, Bologna 1988. Sulla riscoperta architettonica del teatro ci soffermeremo ampiamente nella parte successiva, ma per un'introduzione al problema v. F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al manierismo: teoria e tecnica. Storia documentaria del teatro italiano*, Feltrinelli, Milano 1974. Per quanto riguarda il teatro Rinascimentale, la bibliografia è molto ampia, ricordo in questa sede i libri fondamentali dei maestri su cui si sono generati gli studi successivi: *Il teatro del Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Il Mulino, Bologna 1987; F. Cruciani, *Teatro del Rinascimento: Roma 1450-1550*, contenete un'ampia bibliografia finale, pp. 637-681; ID. *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Il Polifilo, Milano 1968; F. Ruffini, *Teatri prima del teatro: visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, cit.; ID. *Commedia e festa nel Rinascimento: la Calandria alla corte di Urbino*, Il Mulino, Bologna 1986; L. Zorzi, *Il teatro e la città*, Einaudi, Torino 1977.

divisione sociale del pubblico. Solo dalla metà del Cinquecento in poi, i luoghi effimeri assumono una forma stabile, diventando dei veri e propri teatri, costruiti con il preciso obiettivo di essere funzionali e duraturi, strumenti dell'intrattenimento e monumenti destinati a permanere nel tempo. Però, come suggeriva Ruffini, dobbiamo rifuggire da una concezione storica di tipo lineare. Attorno a questo filone principale, continuano a svilupparsi forme con peculiarità proprie, che possono rifiutare le sedi perpetue, spargersi nella città, affidarsi alle uniche parole. Ad esempio, le processioni e le entrate trionfali animano le città per tutta l'epoca moderna, oppure i comici dell'Arte occupano locande e osterie improvvisando palchi e platee.

Per affrontare quindi l'*oggetto teatro* prima del *teatro* vero e proprio, bisogna fare riferimento a diversi concetti. Ad esempio, in un convegno organizzato a Royamount nel 1963, da cui è stato tratto un importante volume, gli studiosi hanno definito l'idea di *luogo teatrale*, evidenziando i tratti peculiari da cui intraprendere un'analisi di questo fenomeno:

«Par lieu théâtral on entend le lieu d'une représentation, c'est-à-dire les espaces réservés au jeu des acteurs et aux spectateurs. Ces deux espaces sont considérés dans leur interdépendance fonctionnelle: il s'agit de leur délimitation réciproque, de leur aménagement, de leur utilisation.

Le lieu théâtral, avec le rapport scène-auditoire qu'il implique, devrait être étudié en tenant compte:

- 1) de la structure des oeuvres (conduite de l'action, manière de disposer du temps et des lieux, composition du dialogue, répartition des personnages)
- 2) du rôle social du théâtre et de la composition du public large ou restreint auquel il s'adresse (le rôle social du théâtre est défini par les institutions ou les groupes dont il dépend, son mode de financement, ses buts: exaltation de sentiments religieux, monarchiques, patriotiques ou civiques, érudition, pédagogie, récréation, satisfaction du plaisir artistique)<sup>7</sup>

Il luogo teatrale è definito come il spazio di una rappresentazione, caratterizzato dalla divisione tra spettatori ed attori che creano due zone tra loro interdipendenti funzionalmente. Le analisi di questi spazi devono tenere conto di quello che è lo spettacolo proposto, e dei bisogni sociali che l'evento soddisfa, intesi come messaggi civili, cerimoniali e politici. In questa definizione è possibile così includere i teatri effimeri delle corti, gli allestimenti di piazza, tra giostre e tornei, senza escludere le entrate trionfali di principi e ospiti illustri. E, soprattutto, gli spazi smontabili utilizzati per le sedute anatomiche al fino al XVI secolo.

<sup>7</sup> *Le lieu théâtral a la Renaissance*, a cura di J. Jacquot, Éditions du centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1968, p. VII. Su questo cfr. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 140 n. 4.

Il saggio di Tafuri, pubblicato in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, è a questo punto illuminante per capire a fondo la distinzione tra luogo teatrale e teatro<sup>8</sup>. L'autore infatti, illustra il complicato percorso che porta dagli spettacoli medioevali alla riscoperta scenica nel periodo umanistico, descrivendo le diverse riflessioni e correnti che conducono all'edificazione di sedi fisse, in un percorso composto da progetti teorici e bisogni pratici.

A sancire il distacco dai "luoghi deputati" medioevali, con le loro sedi multiple e sparse, la loro sovrapposibilità e contemporaneità, concorrono diversi fattori: dalla riscoperta dei classici, Plauto, Terenzio ma anche Aristotele e Vitruvio, alla decadenza delle sacre rappresentazioni, alla nuova cultura umanistica che prende sempre più importanza. Lo scrittore sottolinea così come la rinascita del teatro avviene soprattutto attraverso due vie: da una parte, le teorizzazioni dei vitruviani, che auspicano una costruzione per la città, un edificio-monumento da collocare all'interno del tessuto urbano su stile soprattutto romano. Dall'altra, le elite assorbono le istanze astratte e sperimentano forme teatrali in luoghi privati, separati dal resto della città:

“Non è inoltre da escludere, che nel trattato di Vitruvio si cercasse, come elemento di primaria importanza, proprio la forma esatta del teatro antico, cui gli umanisti attribuiscono indubbiamente un valore civile, una tipologia urbana in senso proprio, una sorta di nuovo luogo di riunificazione culturale. Ma allora, il cortile come teatro privato entra in contraddizione con tale filone di ricerche. Sembra quasi di assistere a una divaricazione di scelte: la cultura umanistica preme per la creazione *in città* di teatri stabili, emblemi di una *humanitas* destinata a riflettersi nell'intera vita urbana; papato, corti o aristocrazia rispondono assorbendo quella istanza nel chiuso delle sale e dei palazzi, nei cortili, al massimo nei teatri provvisori.”<sup>9</sup>

Il teatro del Rinascimento s'ispira alle istanze classiche, ma le reinterpreta con forme proprie, pertinenti alle mutate esigenze dell'arte e del sociale. I teatri stabili auspicati dagli umanisti diventano teatri temporanei che i Signori utilizzano per il proprio divertimento nonché per la promozione autocelebrativa. Sul palco, accanto al *frons scaenae*, compariranno le scene prospettiche, la scena romanza ferrarese, la macchinaria leonardiana<sup>10</sup>. Quindi, spazi mobili vengono usati dalle elite in occasione di feste e celebrazioni, e bisognerà aspettare la seconda metà del Cinquecento per avere le prime forme di teatro destinate a durare nel tempo. Le teorizzazioni

---

<sup>8</sup> M. Tafuri, *Il luogo teatrale*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, cit.

<sup>9</sup> Ivi, p. 55.

<sup>10</sup> Sulla scena, v. L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 170-174, n. 46. La scena prospettica è il tipo di apparato su cui ci soffermeremo nei capitoli successivi. Comunque, come Zorzi ci ricorda, non è l'unica a svilupparsi nell'epoca moderna e spesso abbiamo la presenza di soluzioni ibride.

degli esegeti trovano finalmente una realizzazione materiale, che non riproduce nella realtà i progetti ma si stempera nelle esigenze della storia e del sociale. L'Olimpico di Vicenza, nel 1585, inaugura il primo teatro moderno rimastoci, che concretizza le idee palladiane sul classico, unite alle esigenze celebrative dell'Accademia ed alla scena prospettica di Scamozzi. Qualche anno prima, nell'Università di Padova è aperto il primo teatro anatomico stabile, ad opera di Girolamo Fabrici D'Acquapendente (ma questo lo vedremo nella prossima parte).

Non basta che la funzione anatomica si svolga in un *teatro* per renderla *teatrale*. È l'insieme di tensioni, relazioni sociali, celebrazione universitaria, metodo ed orgoglio pubblico che la rende particolare e adatta a studi teatrologici. E' importante capire che ruolo essa detiene nella situazione magmatica delle origini, e come partecipa alla definizione del Teatro e dei teatri. Dall'altro lato, sul versante scientifico, non possiamo intendere l'anatomia in senso contemporaneo del termine, né vederla come una tappa prefissata della storiografia medica o come una pura performance. Bisogna individuare il contesto culturale, mobile tra l'umanistico e lo scientifico, per non cadere in facili categorizzazioni o fuoriuscire in forzature di senso. Si può forse parlare, in questo caso, di un *teatro scientifico*, senza dimenticare che non è ancora stato fissato un concetto di *teatro* e neanche un concetto determinato di *scienza*, almeno nel contemporaneo senso del termine.

Ho ritenuto opportuno fare una panoramica generale sul teatro moderno, prima di addentrarmi in specifiche zone di analisi. Di questo vasto campo d'indagine, mi concentrerò sugli elementi che saranno indispensabili per l'analisi dei teatri anatomici, così come si sviluppano da Trecento all'Ottocento. Sul lato pratico dell'evento, ossia sui contesti sociali, sulle sperimentazioni effimere e sulle realtà materiali concrete, mi soffermerò in un momento successivo. Adesso, mi preme concentrare l'attenzione sulla parte teorica della rinascita teatrale, ossia sull'*idea del teatro* sviluppata tra Quattrocento e Cinquecento, un'entità astratta che si fonderà con le esigenze del reale per dare le prime dimostrazioni di spazi teatrali, anatomici e scenici.

Procederò quindi alla definizione di tre modelli astratti di *teatro*: il primo, a cui abbiamo già accennato, è quello che emerge dalla esegesi vitruviana, dove gli studiosi delineano un prototipo mentale che unisce assieme le architetture antiche e le necessità moderne. Il secondo, riguarda l'utilizzo che l'*idea del teatro* assume come strumento culturale, soprattutto in ambito enciclopedico. Gli scrittori, dal Cinquecento in poi, utilizzano il termine *teatro* per indicare un particolare stile di trattazione. Una volta riscoperto, infatti, questo spazio ha assunto delle particolari

connotazioni, è diventato un luogo dove l'esistente può essere codificato, ordinato e proposto alla vista del pubblico che esercita attraverso di essa una forma di dominio. I libri enciclopedici così cercano di ridurre dei campi dell'esistente al controllo della razionalità umana, proponendoli in un teatro cartaceo dove è facile studiarli e comprenderli. Ad esempio, il nuovo mondo ed i confini terrestri, che si espandono dopo le scoperte geografiche, vengono descritti nel primo atlante della storia, che si chiama appunto *Theatrum orbis terrarum*. Infine, le caratteristiche sovraesposte inerenti al teatro ideale, lo rendono uno strumento altrettanto adatto alle tecniche di memoria. Se nel teatro è possibile tenere sotto controllo l'esistente, allora diventa possibile anche utilizzarlo come "strumento" mnemotecnico. Giulio Camillo è l'intellettuale del Cinquecento che meglio illustra questa possibilità, nel suo libro *L'idea del teatro*.

In questi tre modelli astratti, vediamo come l'arte e la scienza collaborano in un territorio fecondo. Successivamente, i progetti troveranno concretizzazione nel reale e, mescolandosi con le sperimentazioni dei luoghi teatrali, genereranno le strutture permanenti della fine del Cinquecento, in una storia che unisce sia l'anatomia che il drammatico.

### ***VITRUVIO: UN MODELLO PER DIFFERENTI "THEATRA".***

Prima dell'edificazione di sedi fisse, in epoca moderna il teatro è ancora un *progetto*, una costruzione astratta alla quale i diversi intellettuali si avvicinano e da cui prendono ispirazione per creare la loro *idea*.

Il *theatrum* è il luogo per eccellenza dello sguardo, da cui deriva la parola stessa. Esso serve per *guardare* quello che avviene sul palco e per *essere guardati*, infatti la sua funzione non si esaurisce con l'intrattenimento pubblico: lo spazio teatrale serve alla città per autorappresentarsi, sia attraverso il monumento, sia attraverso la divisione sociale dei cittadini, sia esponendo i personaggi pubblici in posti d'onore. Inoltre, esso deve provvedere alle esigenze dell'udito e, per una perfetta

comprensione dello spettacolo, gli architetti devono prestare molta attenzione alle leggi acustiche. Attraverso gli studi sulla propagazione e ampliamento della voce, il luogo scenico arriva ad assumere dei significati metafisici, trascende il mondano ed instaura delle corrispondenze cosmiche, che collegano il moto dei pianeti con il moto della voce, entrambi rispondenti a proporzioni armoniche di derivazione neoplatonica. Lo stesso Vitruvio, maestro antico per le riflessioni moderne, ha esplicitamente marcato sullo spazio performativo la forma dello zodiaco.

Il primo modello teatrale che tratteremo è quello elaborato sulle riflessioni Vitruviane. L'interesse per il classico che contraddistingue il Quattrocento riporta in auge il *De Architectura* dell'autore latino, rimasto per tanto tempo in ombra; diversi intellettuali commentano il testo per elaborare riflessioni sulla città e sulle varie componenti dell'architettura urbana. Per questo si torna a considerare anche il teatro, edificio abbandonato durante il periodo medioevale. Il nuovo modello viene progettato partendo dai bisogni "materiali" della dinamica spettacolo-spettatore, uniti ad virtù sociali e filosofiche.

Ci dedicheremo dunque, in questo capitolo, a "disegnare" ciò che concerne il teatro vitruviano, sia simbolicamente che materialmente. Nella seconda parte, vedremo come questa *forma mentis* viene applicata in un ambito culturale più vasto, nell'ambito del *teatro dei libri* e del *teatro della memoria*.

### ***Riscoperta del maestro.***

Agli inizi dell'epoca moderna non esiste un prototipo dello spazio teatrale vero e proprio, ma solo tracce e incerti fermenti; così molti intellettuali si dedicano ad opere in cui propongono riflessioni, e talvolta inesattezze, sull'idea del classico che si progetta di far rinascere.

I trattatisti si cimentano nella traduzione e commento dell'unico testo sull'architettura romana sopravvissuto fino all'epoca moderna, il *De Architectura* di Vitruvio, iniziando da Sulpizio da Veroli (1486) fino ad arrivare alla versione di Daniele Barbaro, con illustrazioni di Palladio (1556).

Il *De Architectura*, unico nel suo genere, è sopravvissuto al Medio Evo, suscitando scarso interesse. La sua "riscoperta" avviene nel 1414, nel convento di Montecassino, da cui sono prodotte alcune

copie. L'archetipo appartiene ai tempi di Carlo Magno ed è privo d'illustrazioni, per questo gli Umanisti possono tanto accanirsi nella ricerca di una giusta interpretazione dei concetti esposti. I dieci libri vitruviani rimangono nell'ombra fino all'interessamento di Leon Battista Alberti, che rende i suoi studi noti nel *De re Aedificatoria*. Quest'ultima opera è composta tra il 1443 e il 1452, con la pubblicazione postuma del 1485 diventa uno dei punti fondamentali del panorama culturale moderno: Vitruvio torna ad essere un classico imprescindibile, soprattutto dopo l'edizione dei suoi libri nel 1486 da parte di Sulpizio da Veroli, per i tipi di G. Heralt, con l'aiuto d'intellettuali celebri quali Pomponio Leto e G. Avogadro<sup>11</sup>.

Leon Battista Alberti è personaggio illustre del suo tempo, nonché figura emblematica per capire la cultura umanistica e i primi fermenti d'interesse verso il teatro. Nato a Genova nel 1404, figlio illegittimo di famiglia esiliata da Firenze, da giovane si dedica assiduamente allo studio. Soggiorna perciò in famose città universitarie quali Padova e Bologna, dove consegue la laurea in diritto. La morte del padre gli crea problemi finanziari, per questo intraprende la formazione ecclesiastica diventando abbreviatore apostolico. Nonostante la carriera ufficiale, Alberti è attivo in più ambiti disciplinari, e conosce eminenti personalità del suo tempo. Nel 1432, come segretario del patriarca di Grado, è a Roma dove intraprende rilievi sui monumenti antichi, da cui trarrà la *Descriptio urbis Romae*. Dal 1436 al 1440 è al seguito di Papa Eugenio IV, ed entra in contatto con le corti più prestigiose della penisola. La sua fortuna crescerà comunque con l'elezione di Papa Nicolò V, il Pontefice umanista; intrattiene inoltre relazioni con personaggi importanti dell'epoca. È consulente di Lionello D'Este a Ferrara, a Firenze collabora con il Brunelleschi e il suo circolo, entra inoltre nella benevolenza prima di Cosimo de Medici, poi di Lorenzo il Magnifico, di cui sarà giuda a Roma quando il Signore vi soggiornerà con Bernardo Rucellai e Donato Acciaiuoli. La sua produzione è vasta e spazia in più campi: realizzatore di opere architettoniche<sup>12</sup>, scrive libri sulla scultura e sulla pittura, iniziando, insieme a Brunelleschi, a studiare scientificamente la prospettiva. E' attivo anche in campo letterario, infatti, pubblica il *Philodoxius*, una commedia in lingua latina, e organizza a Firenze il *Certame coronario*, una gara poetica in volgare sul tema dell'amicizia<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Per la lettura di Vitruvio, si consiglia di utilizzare il *De Architectura* a cura di P. Gros, trad. di A. Corso ed E. Romano, Einaudi, Torino 1997. Per un approfondimento, *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*. Atti del Convegno internazionale di studi ( Genova, 5-8 novembre 2001), a cura di G. Ciotta, De Ferrari, Genova 2003; H. Kruft, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Laterza, Roma 1988; R. Klein e H. Zerner, *Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne*, in *Le lieu théâtral a la Renaissance*, a cura di J. Jacquot, Éditions du centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1968, pp. 49-60.

<sup>12</sup> Ricordiamo solo le più note, quali il Tempio Malatestiano, incompiuto, Palazzo Rucellai, la facciata di Santa Maria Novella, le chiese di San Sebastiano e Sant'Andrea.

<sup>13</sup> Vedi F. Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento: da Firenze alle corti*, Bulzoni, Roma 2008.

Il *De re Aedificatoria* è probabilmente scritto in due momenti differenti, tra il 1443 e il 1445 i primi cinque libri, tra il 1447 e il 1452 gli altri cinque. Nel suo trattato Alberti non traduce le idee di Vitruvio, ma le espone secondo la sua ottica, correggendo il maestro laddove lo ritiene adeguato. I classici sono paragone critico per i moderni, che devono modellarli sulle nuove condizioni societarie. Lo scrittore cerca di mediare tra le esperienze cittadine e il mito della *renovatio imperii*: ogni edificio affrontato è un modello da seguire, ha in sé dei parametri oggettivi che creano un'architettura universale. Per questo l'Alberti tratta la scena dal punto di vista solo monumentale, tralasciando lo spettacolo effimero. Egli è attento alla funzione degli intrattenimenti, al loro essere parte delle dinamiche urbane, e soprattutto cerca di collocarli in un'idea progettuale dove nulla è lasciato al caso. Il suo teatro è più che altro lo spazio della celebrazione e dell'incontro cittadino, secondariamente luogo del dramma e della rappresentazione<sup>14</sup>.

La fortuna dell'opera è vastissima. Da qui seguirà la traduzione dell'opera latina da parte di Sulpizio da Veroli, il trattato di Pellegrino Prisciani ricalcato sul V libro del *De re Aedificatoria*, volgarizzato e commentato. Vitruvio continuerà ad essere discusso e illustrato da Fra Giocondo, Cesariano e Caporali, fino a raggiungere una versione definitiva grazie alla pubblicazione di Daniele Barbaro, con illustrazioni di Palladio, l'architetto del teatro Olimpico<sup>15</sup>.

### ***Architettura classica e moderna. Corrispondenze e forme.***

Vitruvio è apprezzato dagli Umanisti non solo perché unica testimonianza teorica diretta del periodo romano, ma anche per la filosofia che soggiace al trattato, che tenta di dare nuova luce alla pratica edificatoria in quanto scienza umanistica oltre che pratica manuale. L'*Architettura* è un'arte, si risolve nella costruzione delle città attraverso la scoperta delle leggi fisiche implicite nel mondo, che l'uomo può applicare alle proprie creazioni. Essa, per l'autore latino, deve essere in armonia e complementare alla natura. Chi la pratica scopre e ripropone le regole insite nel cosmo, adattandole, e non inventandole, per gli scopi prefissati nelle costruzioni umane. Dunque, la fortuna di Vitruvio, nel Quattrocento e Cinquecento, sorge dalla corrispondenza tra questa teoria e quella che gli

---

<sup>14</sup> Un discorso sul metodo architettonico di Leon Battista Alberti e della sua epoca in generale è sviluppato da M. Carpo, *Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo*, Librairie Droz, Geneva 1993, pp. 7-39.

<sup>15</sup> Per questo capitolo ho consultato le edizioni dei seguenti trattati: L. B. Alberti, *L'architettura*, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1989; come accompagnamento teorico, abbastanza vago, A. Grafton, *Leon Battista Alberti: un genio universale*, Laterza, Roma 2003. P. Prisciani *Spectacula*; a cura di D. Aguzzi Barbagli, F. C. Panini, Modena 1992, a cui si riferisce il commento di G. Ferrari, *Il manoscritto spectacula di Pellegrino Prisciani*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di G. Papagno e A. Quondam, Bulzoni, Roma 1982; C. Cesariano *De architectura Vitruvi; translato, commentato et affigurato da Cesare Cesariano, 1521* [rist. anast.], a cura di A. Bruschi, A. Carugo e F. Fiore, Il Polifilo, Milano 1981; A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A. Finoli e L. Grassi, Il Polifilo, Milano 1972. Inoltre, cfr. F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica. Storia documentata del teatro italiano*, Feltrinelli, Milano 1974, che propone una raccolta dei capitoli di ciascun volume dedicati al teatro.



Umanisti vogliono formare e far predominare, dopo la svalutazione medievale che relega la materia al solo campo esecutivo. Nell'epoca moderna, in un clima di ripensamento quasi totale delle discipline, anche l'architettura cerca il suo ruolo oltre la "manualità", prova l'elevazione dal ramo meccanico a quello di *scienza* propriamente detta. Non più interessati alla sola edificazione dei progetti, gli artisti riconoscono nella loro opera una mimesi della Natura, un riscontro di leggi e forme, quindi necessitante di una parte teorica oltre che materiale. E' in questo clima fecondo che sono progettate le città perfette, dove ogni edificio trova dimensioni, volumi e funzioni, dove tutto è commisurato alle esigenze umane, sia materiali, sia politiche che sociali. Le città ideali, che troveranno sfogo e consistenza nelle scene teatrali, sono frutto della visione antropocentrica e matematica dell'epoca moderna, descrivono luoghi congeniali senza tralasciare il richiamo alla tradizione. Le fonti da cui attinge Vitruvio sono le stesse su cui si formano i trattatisti moderni, quali Aristosseno di Taranto, Marziano Capella, Boezio e la scuola pitagorica. Così:

“Se dalla teoria architettonica del mondo antico passiamo a quella rinascimentale troviamo istituzionalizzati altri fattori semantici e comunicativi. Persiste l'idea della mimesi, dell'antropomorfismo, della commensurabilità, viene rivissuto in senso neoplatonico il significato pitagorico di alcuni numeri e dei loro rapporti; si consolida il parallelo fra architettura e musica; nasce quell'ideale di centralità, simbolo dell'armonia fra microcosmo e macrocosmo, nonché d'un ritrovato accordo tra pensiero greco e religione cristiana. Prettamente rinascimentali sono altre credenze che istituiscono altrettanti elementi comunicativi, si pensi alla famosa similitudine fra casa e città, che oltre all'implicito valore morfologico esprime anche una metafora semantica, o ancora ai vari significati simbolici associati ad alcune forme elementari e ad alcuni elementi architettonici: il cerchio, il quadrato, la croce, la sfericità della cupola, i colori più adatti a determinati edifici ecc.”<sup>16</sup>

Antichità e Rinascimento scoprono gli stessi valori e gli stessi bisogni. L'antropocentrismo e il bisogno di stabilità e simmetria rendono le norme di Vitruvio comprensibili ai moderni, ansiosi di ritrovare nell'architettura leggi che rispecchino la filosofia nascente. Non più mera fabbricazione, l'arte edile inizia a sentire il bisogno di una poetica, che plasmi la città, regno per eccellenza degli uomini, su concetti e figurazioni equilibrati e soprattutto a misura dell'essere vivente. Vitruvio, e i suoi esegeti, posizionano, l'*uomo* come parametro di tutte e cose, usano l'antropomorfismo per creare dimensioni e coordinamenti perfetti. Il concetto d'*antropometrismo* è calcolato matematicamente e geometricamente da Vitruvio, e sarà apprezzato dal clima antropocentrico dell'Umanesimo e del Rinascimento.

---

<sup>16</sup> R. de Fusco, *Il codice dell'architettura. Antologia di trattatisti*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1968, p. XIII.

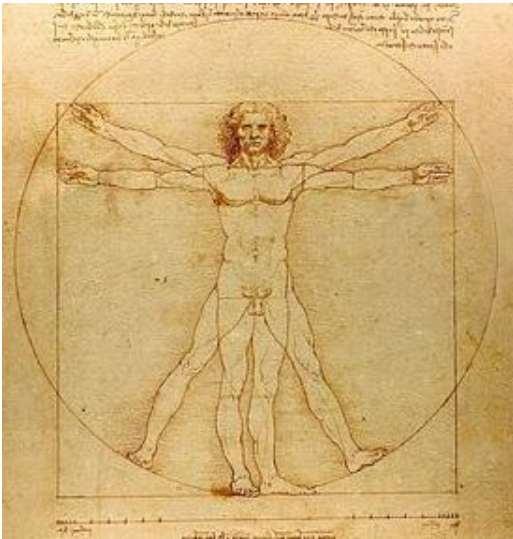
Il maestro latino dunque non scrive un trattato unicamente tecnico, ma fonde assieme la *fabrica*, ossia le capacità manuali, con la *ratiocinatio*, i concetti teorici. Il prodotto del proprio lavoro deve risolvere le esigenze di *firmitas* (stabilità), *utilitas* (utilità) e *venustas* (bellezza), prestare attenzione alle singole parti e alla visione totale, al coordinamento sia progettuale sia del risultato finito. Disposizione, armonia, proporzione e decoro esaltano il ruolo dell'architetto, elevandolo da "carpentiere" a dignitoso intellettuale. L'elaborazione delle figure è matematicamente e geometricamente misurata:

“Parimenti il centro in mezzo al corpo per natura è l'ombelico. E infatti se un uomo fosse collocato supino con le mani e i piedi distesi e il centro del complesso fosse puntato nell'ombelico di questi, descrivendo una circonferenza le dita di entrambe le mani e dei piedi sarebbero toccate dalla linea. Analogamente come la forma della circonferenza viene istituita nel corpo, così si rinviene in esso il disegno di un quadrato. Infatti se si misura dalle piante dei piedi alla sommità del capo e tale misura è riferita alle mani distese, si trova che pure la larghezza è come l'altezza, come le aree che sono quadrate regolari. Pertanto se così la natura compose il corpo dell'uomo che nelle proporzioni le membra rispondono alla figura generale, sembra che gli antichi con ragione abbiano disposto anche nelle realizzazioni di impianti questi presentino la perfezione della "simmetria" delle singole membrature rispetto alla configurazione complessiva della figura.”<sup>17</sup>

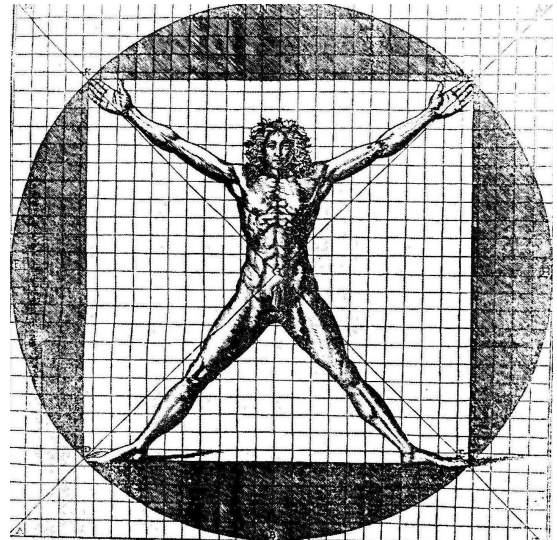
Per capire quanto questo concetto unisca Vitruvio e il Rinascimento, basti pensare alla celebre figura dell'*uomo vitruviano*, elaborata da Leonardo da Vinci. Cerchio e quadrato, forme basilari, si confrontano con le dimensioni corporee, radunando in un'unica immagine le coordinate della pratica architettonica. Tuttavia questa è solo la più famosa delle illustrazioni esplicative di questo concetto, che troviamo in quasi tutti gli esegeti, come Cesariano, Filarete, Francesco di Giorgio Martini.

---

<sup>17</sup> P. Vitruvio, *De Architectura* a cura di P. Gros, trad. di A. Corso ed E. Romano, Einaudi, Torino 1997, vol. I, p. 240.



**Figura 1:** Leonardo da Vinci, *Uomo vitruviano*



**Figura 2:** C. Cesariano, *De architectura*.

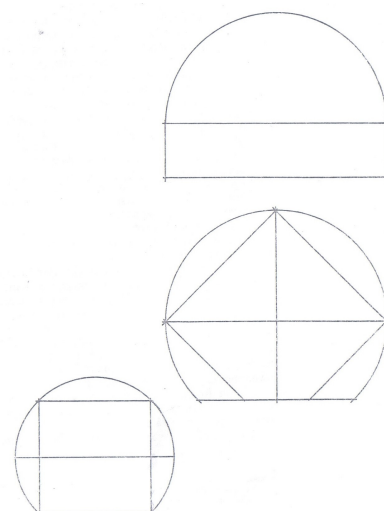


**Figura 3:** F. di Giorgio Martini *Homo ad circulum*

Anche la discussione sul teatro s'inserisce in questo sistema di significazione, parte integrante, con gli altri edifici, di un insieme che crea la perfezione. Da qui scaturiranno i calcoli per costruire l'edificio scenico secondo modulazioni precise.

Esistono, narrano Vitruvio e il suo seguito, due differenti generi di teatro antico: quello greco, la cui pianta è disegnata sull'iscrizione di tre quadrati in una circonferenza, e quello romano, dove invece si tenta l'iscrizione di quattro triangoli nel suddetto circolo. Su queste regole geometriche viene plasmata tutta la conformazione dell'edificio scenico. Il dodecaedro centrale genera il *pulpitum* e

l'*orchestra*, i vertici dei triangoli stabiliscono invece le scalinate della *cavea* e la collocazione delle porte sul *frons scaenae*. Dall'ordine orizzontale si erge quello verticale, sullo stesso modulo sono calcolate le colonne e le trabeazioni che decorano il palco. Nel teatro greco invece ha più spazio l'*orchestra*, per le necessità del coro. Avviene quindi una progettazione dal numero e dalla geometria, a cui Vitruvio associa quasi la dignità di una “formula” perfetta, inserendo nella discussione teatrale un importante problema matematico della sua epoca, ossia la quadratura del cerchio. Nel mondo antico il problema della quadratura del cerchio è molto più di un semplice cavillo matematico, è filosoficamente un tentativo concreto di razionalizzare l'irrazionale. Il cerchio, con le sue leggi sfuggenti e inafferrabili, viene incasellato nella perfetta geometria euclidea delle rette, piegando il suo essere inconoscibile a formule precise e pensabili. Gli architetti si rifanno alle soluzioni dei matematici, considerando la *cavea* come un poligono:



“ E così si poté applicare ad essa la teoria dei moduli razionali, pur rimanendo circolare l'*orchestra* e circolare anche la *cavea* come voleva l'*acustica*. [...] Invece, ripetiamo *ab abundantiam*, due problemi risolutivi della quadratura del cerchio, escogitati dallo stesso scienziato (il matematico fu forse Ippocrate di Chio), diventarono nota distintiva l'uno della pianta del teatro greco, l'altro del romano.”<sup>18</sup>

A Vitruvio interessa trovare una giustificazione razionale a una forma che deve rispecchiare le esigenze umane e le leggi della natura. Il teatro trova la sua prima concretezza in una struttura modulare, e quindi sancisce la sua ragione di appartenenza alla città, luogo di perfezione e idealizzazione.

Tuttavia, i suoi esegeti hanno difficoltà a comprendere questo passo, effettivamente non chiarissimo. Ne è esempio l'elaborazione di Prisciani, che ribalta i triangoli creando, invece di un dodecaedro, un semplice quadrato (fig. 4).

Dopo aver focalizzato “materialmente” la struttura che stiamo trattando, incentriamo l'attenzione sulle diverse caratteristiche che contraddistinguono l'*idea* del teatro moderna. Invece di esaminare

<sup>18</sup> Ivi, p. 195.

uno a uno i vari autori, raduneremo assieme le loro riflessioni intorno ad alcuni punti fondamentali della costruzione teatrale, per generare globalmente lo spazio del simbolico e dell'umano.

### ***Elementi del teatro vitruviano.***

*L'udito. Normative matematiche e teorie acustico-musicali.*

L'udito è un senso privilegiato nella pratica spettacolare. In funzione delle nozioni di acustica, non solo si trovano espedienti per massimizzare l'arrivo della voce agli spettatori, ma la propagazione del suono è base su cui costruire la forma che diventerà il modello vitruviano tradizionale. La struttura della cavea garantisce il massimo scambio tra pubblico e palco, lo sguardo di chi assiste deve arrivare diretto agli artisti in scena, la voce degli attori deve viceversa risalire e "colpire" ogni singolo spettatore. Il teatro applica al suo interno la teoria musicale, rispecchiando e rimeditando leggi e caratteristiche che nascono spontaneamente dal mondo naturale.

Il trattato di Vitruvio<sup>19</sup> è molto attento ai problemi acustici. La forma teatrale è improntata sulla propagazione delle onde sonore, che plasma i gradi con il suo moto circolare, appiana tutti gli ostacoli frapposti tra pubblico e palco, detta le misure per l'ottimizzazione della sua espansione.

La cavea, sin da principio, segue regole per non far rimbalzare la voce: i pianerottoli devono essere proporzionali ai loro passaggi, per lasciar arrivare il suono agli spettatori superiori; inoltre possono essere utili per costruzione di fasce di condensamento acustiche. La pendenza deve essere uniforme, istituita su una diagonale che tocca tutti gli estremi dei gradi.

La forma del teatro trova quindi la sua giustificazione inizialmente da bisogni fisici. Segue un evento naturale, ossia il moto del suono, che propagandosi dal basso "crea" le diverse postazioni superiori. Questo è un fenomeno sferico, la sua consistenza è aerea e fluttuante:

"D'altra parte la voce come il respiro fluisce nell'aria ed è in atto quando diviene sensibile all'udito."<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Di qui in avanti, quando ci riferiremo al trattato di Vitruvio, sarà sottinteso che trattiamo del V libro, dedicato agli edifici pubblici, in cui è svolta l'analisi del teatro, dell'anfiteatro e del circo.

<sup>20</sup> Vitruvio, *De Architettura*, cit., vol I p. 559.

Natura e architettura convivono e sono attigue, per questo anche il teatro ha uno “scheletro” improntato su fattori sensibili:

“Pertanto gli antichi architetti perseguendo le impronte della natura con indagini sull’elevazione della voce realizzarono le gradinate dei teatri e cercarono di ottenere tramite la normativa dei matematici e la teoria musicale che qualunque voce si trovasse sulla scena, pervenisse più chiara e soave alle orecchie degli spettatori.”<sup>21</sup>

La musica, parte fondamentale della teoria del suono, nasce da principi e proporzioni che regolano il cosmo. Un ritmo matematico-numerico segna il moto delle sfere, come insegna la tradizione pitagorica e greco-classica. La teoria armonica, dunque, sulla quale è costruito il teatro, collega l’edificio stesso all’essenza dell’Universo.

Questo diventa ancora più esplicito nella lunga trattazione vitruviana sull’*armonica*, concernente la collocazione dei vasi per il miglioramento dell’ascolto.

Come specificato, l’architetto scopre i dettami fisici, e con essi modella le sue opere, ottimizzandole per i propri interessi. Così i fondamenti dell’armonica, e in particolare il *Diagramma musicale* di Aristosseno, che riporta le modulazioni della voce, sono usati per migliorare l’ascolto, grazie ad alcuni espedienti tecnici. A metà dei teatri di medie dimensioni Vitruvio suggerisce di collocare delle celle, equidistanti tra loro, in cui risuonino le voci, distinte precedentemente in base alle tonalità su principi matematici. In ogni spazio sono collocati dei vasi, i suoni provenienti dal palco colpiscono ognuno di essi, a partire dagli estremi, in cui è collocato l’«ultimo degli acuti» (o *nete hyperbolaeon*) fino ad arrivare al centro dove si trova il più grave dei gravi (o *hypate hypaton*). Nei teatri più grandi l’altezza deve essere divisa in 4 parti, e nelle tre fasce intermedie devono essere collocati i tre generi della modulazione vocale, ossia l’*harmonia*, *chròma*, *diaton*, rispettivamente accordo, colore e trapasso, tre diversi tipi di scala musicale.

Il tema cosmico-musicale si ricollega alla configurazione stessa dell’edificio. Nel teatro romano la base della pianta è ricavata iscrivendo nella circonferenza quattro triangoli equilateri, che la toccano a distanza uguale. Quello greco invece utilizza tre quadrati, con lo stesso esito di dodici vertici. Questi dodici punti rispecchiano, secondo la matrice pitagorica, i dodici segni zodiacali, concludendo le corrispondenze con l’armonia cosmica:

---

<sup>21</sup> Ivi, pp.559-561.

“La figura dello stesso teatro deve essere fatta in modo che, quanto grande dovrà essere il perimetro della parte più bassa, posto il centro nel mezzo, si tracci all’ingiro la circonferenza del cerchio, e in essa si descrivano quattro triangoli equilateri, a distanze uguali tocchino la circonferenza del cerchio; con essi anche gli astrologi fanno calcoli sui dodici segni celesti sulla base dell’accordo musicale degli astri.”<sup>22</sup>

Queste indicazioni Vitruviane ricevono diversa considerazione a seconda degli esegeti, che a differenti livelli comprendono la teoria del maestro o la ignorano, dedicandole solo qualche accenno. Innanzi tutto va detto che nel Quattrocento la filosofia musicale è fondamentale nel panorama intellettuale, e le stesse fonti dello scrittore latino sono letture tradizionali anche per i moderni. Pitagora, soprattutto, Martino Capella e le autorità di Aristotele e Platone riescono a tramandare ai ricercatori le nozioni su cui speculano anche gli antichi. Il sapere Rinascimentale riporta in auge le teorie musicali e dell’*armonia mundi*, per cui i capitoli del *De Architectura* possono essere compresi e assimilati dagli studiosi.

Possiamo trovare un esempio dell’attualità delle idee musicali di Vitruvio nell’Accademia Neoplatonica di Marsilio Ficino. Questo intellettuale, al servizio della famiglia Medici, alla fine del Quattrocento è impegnato nella traduzione e “riscoperta” del *corpus platonico*, espandendo i suoi studi a numerosi saggi antichi, quali Plotino, Ermete Trismegisto, Pitagora e Giamblico. La musica è interpretata come medicina per riequilibrare il corpo, per accordare l’anima personale all’anima del mondo. Il concetto è appreso soprattutto dal *Timeo* platonico. In quest’opera del filosofo greco troviamo la descrizione del Mondo intento in un moto circolare, in armonia con le altre sfere. Tramite la vista e l’udito, l’uomo può riprodurre gli stessi movimenti nella propria anima<sup>23</sup>, trovando quindi la via sana per legarsi all’Universo.

In diverse opere, come *La Repubblica* o *Cratilo*, Platone racconta come ciascun Pianeta produce un suono insieme alle stelle fisse, e tutte le note formano un accordo immenso. Il sistema planetario è visto come una lira a sette corde, suonate dal dio Apollo che presiede la musica. Nel *Timeo* questi rapporti sono espressi in senso numerico, andando a cogliere ancora più in profondità i collegamenti

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 568.

<sup>23</sup> Per un’idea del panorama culturale e artistico di Marsilio Ficino: *Il lume del sole: Marsilio Ficino medico dell’anima*, a cura di P. Castelli, Opus Libri, Firenze 1984; G. Saitta, *Marsilio Ficino e la filosofia dell’Umanesimo*, Fiammenghi & Nanni, Bologna 1954; M. Ficino, *Sulla vita*, Rusconi, Milano 1995 (v. in particolare l’introduzione di A. Tarabochia Canavero). Alcuni riferimenti si trovano anche in F. A. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Roma 1985. Mi soffermo sull’accademia ficiniana perché è un buon esempio dei cambiamenti filosofici in atto. Essa raggiunge il suo massimo splendore tra il governo di Cosimo de Medici e quello di Lorenzo il Magnifico, per poi perdere importanza a fine secolo. I nefasti eventi del nuovo periodo, ossia la discesa di Carlo VIII, la predica e condanna del Savonarola, la cacciata dei Medici e la Repubblica lasciano distaccato Marsilio Ficino, studioso nella sua villa di Careggi ma non più legato al clima politico e sociale della città. Dopo la sua morte, nel 1499, l’Accademia sopravvivrà sino al 1523.

tra l'armonia e le sfere. L'*artefice* dell'Universo, dopo aver creato l'*anima del mondo*, la divide in più parti misurate. Queste parti sono le distanze tra i vari pianeti e la terra, e attraverso procedimenti matematici, si arriva a stabilire la proporzione che regola gli intervalli, che è la stessa dei suoni nell'ottacordo diatonico dorico, uno strumento greco basato su una scala di cinque toni e due semitoni.

La filosofia platonica è rielaborata nella corrente, appunto, neoplatonica. Nell'accademia di Careggi i punti fondamentali del filosofo greco sono tradotti e studiati dal Ficino, e soprattutto nel *De vita coeli comparanda*, troviamo ampi accenni su come far corrispondere armonicamente il nostro spirito e la nostra anima con quelli del mondo.

Le proporzioni musicali sono quindi importantissime per formare la vita sublunare, e il canto è azione fondamentale e implica grande forza nello spirito umano:

“ Ricorda che il canto è il più potente imitatore di tutte le cose. Esso infatti imita le intenzioni e affezioni dell'animo, e le parole, riproduce anche gesti, movimenti, atti e costumi degli uomini; imita e compie tutte le cose con tanta forza, che induce immediatamente sia colui che canta sia coloro che ascoltano ad imitare o compiere le medesime cose.”<sup>24</sup>

L'importanza attribuita nel Quattrocento alla musica e all'armonia chiarisce come alcuni autori, esegeti di Vitruvio, dedichino la medesima attenzione dell'autore latino alla progettazione del teatro su base armonica e proporzionale.

Alberti ottimizza la propagazione acustica del suo edificio. Egli è maturato nello stesso clima intellettuale di Marsilio Ficino: entrambi personalità di riguardo alla corte medicea, li ritroviamo come personaggi che amabilmente colloquiano nelle *Disputationes Camaldulenses* di Cristoforo Landino. Leon Battista Alberti muore prima delle pubblicazioni ficiniane, i concetti espressi non esercitano quindi un'influenza diretta sull'architetto ma sono tuttavia nati dallo stesso clima intellettuale, risposte diverse alle domande che la filosofia moderna si pone sul mondo, sulle immagini, sulla musica. Tuttavia l'artista s'incentra su preoccupazioni sociali piuttosto che cosmiche. Come vedremo più dettagliatamente in seguito, il teatro è costruito per la comunità, per cui il perfezionamento della nota acustica è funzionale affinché tutti gioiscano dello spettacolo, a qualunque grado si trovino:

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 255.



“Quasi tutti costruivano i teatri di un'altezza eguale all'ampiezza dell'area centrale; infatti si erano accorti che, se il teatro era troppo basso, le voci si perdevano dileguandosi nell'aria; se troppo alto, rimbombavano e riuscivano sgradevoli agli orecchi”.<sup>25</sup>

Le onde sonore, immaginate come da tradizione in forma di sfere che si espandono colpendo e scuotendo l'aria, plasmano la forma circolare del teatro fino alla circonvallazione, una sorta di chiusura all'estremità delle gradinate atta a migliorare la recezione da parte di tutti i presenti. In questa corona estrema la voce è concentrata e rimandata in basso. In essa poi sono collocati i famosi *vasi* vitruviani per la ripercussione del suono, ma spogliati di quella precisione armonica di cui li aveva investiti il vecchio autore:

“Nel muro della circonvallazione posto sotto le colonne – quello stesso che chiamiamo “basamento”- verranno praticate delle aperture, corrispondenti in linea perpendicolare ai passaggi più bassi del teatro. In punti appropriati, analoghi a questi, e ad egual distanza, si scaveranno delle nicchie, nelle quali, se si vuole, si possono appendere vasi di rame rovesciati, di modo che la voce, ripercuotendosi su di essi quando vi giunge, sia resa più squillante. A questo proposito non seguirò il suggerimento di Vitruvio, fondato sul principio delle partizioni musicali. In base ad esse egli consigliava di distribuire dei vasi tali da rimandare le voci principali, medie e soprane e quelle all'unisono; cosa molto facile a dirsi, ma quanto sia difficile ad ottenersi, sanno bene coloro che ne han fatto prova. Non respingeremo invece questo punto di vista, cui aderisce anche Aristotele: che ogni specie di vasi, anche vuoti, e di cavità, concorre a far risuonare la voce.”<sup>26</sup>

Prisciani invece, nel suo commento, rimarca l'adattamento sferico del teatro, i giri di voce, e accanto a spiegazioni “filosofiche” apre una parentesi sulla dimostrazione concreta, come uomo di corte e impegnato nella pratica delle manifestazioni festive. Il trattato di Pellegrino Prisciani parla esclusivamente dei luoghi teatrali. Esso volgarizza il libro VIII del *De re Aedificatoria*, e allo stesso tempo lo commenta, inserendo opinioni dell'autore e riferimenti tratti da Vitruvio e Flavio Biondo. Questo autore ha una formazione diversa dall'Alberti. Cittadino ferrarese, la sua carriera è tutta interna alla Corte, in cui svolge funzioni di ambasciatore, di astronomo e astrologo, di bibliotecario. E' inoltre coinvolto nelle vicende artistiche, infatti, oltre a fare da consigliere per il ciclo di affreschi di Palazzo Schifanoia, collabora agli allestimenti scenici estensi. La datazione di *Spectacula* è incerta. Probabilmente l'opera è stata elaborata durante il ducato di Ercole I, quindi tra il 1471 e il

---

<sup>25</sup> L.B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, in F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica. Storia documentata del teatro italiano*, Feltrinelli, Milano 1974, p. 48.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 51-52.

1508. Si può ipotizzare inoltre che essa è composta dopo la pubblicazione postuma di Alberti, nel 1485, e dopo il viaggio dell'autore a Roma, dove studia personalmente i monumenti antichi di cui riporta le misurazioni, quindi verso il 1501. Il titolo prende ispirazione dal *De re Aedificatoria*, in cui *Spectacula* è il termine con il quale sono indicati i posti destinati allo spettacolo. Mentre per il predecessore essi corrispondono unicamente al teatro, all'anfiteatro e al circo, e sono raccolti sotto la classe generica di *edifici pubblici*, Prisciani allarga questo termine anche al foro, alle logge, ai colonnati, dove la città insomma "viene usata" come luogo d'incontro. C'è quindi una grande differenza, in entrambi gli autori, tra *Spectacula* e *teatro*. Il primo termine indica luoghi vari, di raduno cittadino per gli intrattenimenti, il secondo ha caratteristiche proprie che lo distinguono dagli altri spazi. L'erudito ferrarese, come accennato, mantiene la struttura e lo svolgimento del predecessore, e ne fa una versione critica, inserendo le proprie opinioni e altre fonti. La sua ottica è meno intellettuale e più legata ai problemi della messa in scena reale, che Prisciani ben conosce. L'opinione che emerge ingloba insieme le teorie classiche e tradizionali, e la pratica di un apparatore, che ad esempio a lungo tratta delle tre scene, solo accennate da Alberti; oppure ben conosce l'utilizzo del foro come ritrovo e luogo di feste.

Per queste differenti provenienze, troviamo nella trattazione sulla voce una nota folkloristica, che unisce credenze filosofiche a fatti verificati, togliendo il trattato dall'eccessiva idealizzazione e riposizionandolo nel vissuto concreto:

"Er questo, oltre tal philosophica ragione, el provo dalo inconsiderato ancora effecto: perché nui vedemo se se predica on in piazza, on in qualche altro aperto loco, immo qualche fiata ad un tracto si vede plaza tri e quatro zarmaduri, cavadenti, cantori de gesta et brigate adunarsi atorno tuti in forma circolare senza, como ho dicto, che loro li ponano altra fantasia et consideratione[...] Et questa è manifestissima demonstratione: ch'el fluente spirito del percorso aere cum rotatione infinite et circolare si move come è dicto."<sup>27</sup>

Anche in Prisciani la forma del teatro è soprattutto necessità fisica. La sua disposizione nasce in modo spontaneo. Infatti nelle piazze, il pubblico, senza cognizione scientifica, segue dettami del buon senso, piazzandosi attorno all'attrazione seguendo le linee uditive. E' interessante notare come la forma circolare sia dettata appunto dall'orecchio, mentre non compare alcun accenno alla vista, che avrebbe comunque giustificato il disporsi "rotondo" attorno ai saltimbanchi. Il pubblico è, nei confronti del senso uditivo, *passivo*. Segue esigenze proprie del suono, della propagazione spontanea, e vi si adatta. Nella vista il pubblico invece, come vedremo avanti, è parte *attiva*. L'aria

---

<sup>27</sup> P. Prisciani, *Spectacula*, in Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., p. 65.

percossa raggiunge le orecchie e provoca a sua volta ripercussione. I raggi dello sguardo invece partono dallo spettatore, che li guida e li “concede” allo spettacolo. La vista è “organo” sociale, privilegia gli astanti delle prime file perché più importanti, mentre il suono deve arrivare limpido e uguale a tutti. La voce plasma la forma del teatro, lo sguardo i ruoli umani. Il passivo spettatore viene investito dall’aria, l’attivo spettatore guarda la scena, è guardato, si sente parte di un tutto perché svolge *l’azione* del vedere. Ma su questo ci soffermeremo più avanti.

Tornando al Prisciani, la sua circonvallazione segue regole di propagazione acustica, tuttavia il suo intervento sui vasi è ignoto poiché in parte strappato: ne accenna, ma non sappiamo in che termini nei confronti di Vitruvio. L’opinione di Prisciani è ricalcata sull’Alberti, come sopradetto, ma con libertà di pensiero e di opinione; troviamo quindi ri-esposto il modello zodiacale che nel secondo è rimasto taciuto, ma che Prisciani travisa, come notiamo dalle conclusioni a cui perviene. La ripartizione dei triangoli iscritti nel cerchio è trattata in modo semplificato rispetto a quella Vitruviana:

“Ma Vitruvio, lui, più misteriosamente pone questo, dicendo: che se descriua el circulo perfecto posto el circino nel medio del centro et in epso circulo se descriua quatro trianguli de pari lati et intervalli, contingenti la linea dela circinatione; li quali dice gli Astrologi usare volendo collocare li XII celesti signi, como se volesse dire epso Victruvio che, descripto el circulo, gli tiramo li dui Diametri dividenti tuto epso circulo in quatro parte equale, et quello de questi trigoni più proximo al loco dela scena, lui finisse al fronte d’epsa scena; et che dal dicto loco del centro se tiri una linea parallela: la qual distingua el pulpito del proscenio et la regione de la orchestra.”<sup>28</sup>

Per trovare degna considerazione questo punto deve attendere un altro trattatista. La traduzione che offre Cesariano, dettagliata e illustrata, evidenzia la sua sapienza in materia astronomica<sup>29</sup>. Anche Prisciani, come detto, è astrologo della corte estense, forse ideatore delle raffigurazioni della Sala dei Mesi del Palazzo Schifanoia, il suo intento però nel trattatello *Spectacula* è essenzialmente scenico. Egli parla come uomo di corte e soprattutto come apparatore di spettacoli per i signori estensi, concentrandosi su un argomento per lui essenzialmente pratico. Cesariano invece utilizza la

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 56.

<sup>29</sup> Cesariano è studioso che si forma nelle corti del Nord Italia. Nato nella famiglia Ciserani nel 1483 a Milano, il padre è benvenuto alla corte di Gian Galeazzo Sforza, ma muore in giovane età e il figlio deve abbandonare la casa paterna a quindici anni, per conflitti con la matrigna. Prende quindi gli ordini religiosi che gli consentono di avere una certa rendita e gli permettono di trovare ospitalità durante i suoi viaggi. Soggiorna a Reggio e a Ferrara, dove partecipa attivamente alla variegata vita culturale della nobiltà. Qui, si interessa a materie sceniche e scientifiche, determinanti per la sua formazione, frequentando il celebre studio Studio estense. Quando Milano torna nelle mani di Massimiliano Sforza, Cesariano si mette al suo servizio come architetto, con funzioni principalmente militari. Egli conserva i suoi compiti anche durante la seconda venuta francese di Carlo VIII, ma trascorre una vita piuttosto amara e muore all’Ospedale milanese nel 1543.

sua vasta opera, che sulle orme dei predecessori riguarda tutta la città, come riflessione sul sapere, motivo per dare sfoggio della sua vastissima cultura, sempre specificata e dettagliata, quasi motivo di vanto. Per questo lo spunto astrologico del passo di Vitruvio è messo in risalto, ampliato e personalizzato dall'autore moderno. Cesariano pubblica il trattato nel 1521, per l'editore milanese Gottardo da Ponte. La composizione è lunga e difficile, e comprende quasi dieci anni di lavoro, risolvendosi in asprissimi contrasti tra lo stesso e gli editori. L'opera probabilmente s'ispira alla tradizione "vitruviana" già ampiamente avanzata, e in particolar modo all'edizione di Fra Giocondo, largamente diffusa per l'introduzione di illustrazioni al commento<sup>30</sup>. Nel *De Architectura. Traslato, commentato et affigurato da Cesare Cesariano* la trattazione acustica riceve accurata attenzione. Il movimento roteante della voce ha riscontri nella filosofia platonica sovraesposta e nelle conoscenze astrologiche dell'epoca, sicché lo spazio del teatro assume in sé una valenza filosofica:

“Ma la voce e spirito fluet: idest discurrente : del aere qual secudo Platone epsa voce no ha corpo : ma con lo icto : idest Iactura seu percussione : si fa sensibile al audito. Questa voce si muove con infinite rotundatione : Per più breuitate de questa expositione : [...]ma etia qlla figura perserviete a li cinque sensi : & a la Mathematice : & Astronomiche consideratione : & facilmente averai la intelligentia de queste cose : & de ogni altre consimile praepositione : anchora questa cosa la potrai immaginar da la figura del laberinto facta in lo pavimento seu solo de la Theatrale Orthographia & de li ellementi : cosi etia & de li coeli in lo nono libro demonstrata : Et si voi queste cose et conoscerle : perstudia in Martiano Capella : ma più presto ad Aristotele in libro de anima : & per più intelligentia in libro de Coelo & mundo”<sup>31</sup>

Per questo autore, così dotto in materia astrologica, i vasi per la ripercussione della voce sono più che un espediente tecnico, come nell'Alberti. Cesariano riporta le riflessioni vitruviane sul loro utilizzo, sulla collocazione che segue sia principi matematici, sia schemi di latitudine e longitudine (vedi fig.5). La disposizione adotta una proporzione armonica celeste, ad esempio il miglior risultato si è raggiunto nel teatro di Ioviale, dove i vasi seguono le Stelle Sucule, dette Syades.

---

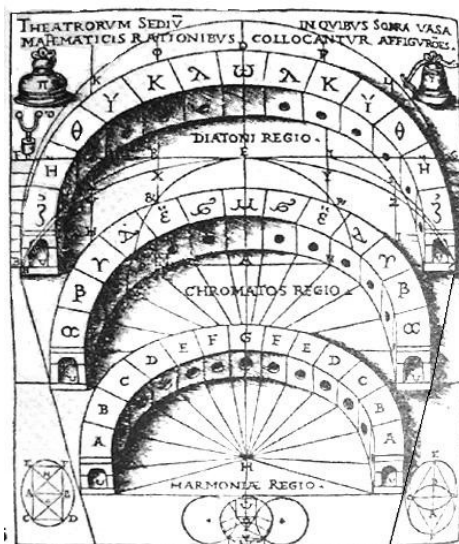
<sup>30</sup> Questa cronologia, genericamente accettata, è invece contestata da Ruffini. Egli colloca la stesura dell'opera tra il 1500 e il 1514 circa, quindi anteriormente all'opera di Fra Giocondo e non ispirata dalla medesima. Lo studioso vuole Cesariano scrittore influenzato, soprattutto nella parte teatrale, dalle feste e dalle celebrazioni della corte estense, in particolare dalle rappresentazioni sacre effettivamente più volte menzionate nell'epoca, v. F. Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1983, pp. 74-79.

<sup>31</sup> C. Cesariano, *De Architectura. Traslato, commentato et affigurato da Cesare Cesariano, 1521*, [rist. anast.] a cura di A. Bruschi, A. Carugo e F. Fiore, Il Polifilo, Milano 1981, LXXVI.

“Cosi aduncha convene quisti vasi collocare con epse mathematice ratione : idest che siano non solum facti con figura geometrica & arithmetica per bona calculatione : & apte collocatione. ma si habia multa animadvertentia a la sua quantitate de la longitudine & crassitudine & latitudine : como soleano essere le capane : vel qlli Libeti : seu vasi Dodonei : quali si faceano del metallo de Epyro. Et in loro Theatri maxime Ioviale : ad imitatione de le Stelle Sucule dicte Syades erano collocati di tale concordantia quando da la Theatrale Scaena gli era dato lo icto del sonito Harmonico”<sup>32</sup>

**Figura 5:** C. Cesariano, *Risonanza acustica nel teatro*

L'effetto dovrebbe essere simile alle “ruote dal moto perpetuo” utilizzate dai sacerdoti che celebrano la funzione, per suonare le messe. Questo accenno, per un autore attento conoscitore di Platone, come egli stesso abbiamo visto ci informa, è ipotizzabile abbia rimandi alla costruzione del mondo come la ritroviamo nel *Timeo*, nell'idealizzazione dell'Universo come insieme di sfere dal moto incessante e musicale.



*Il teatro come luogo da guardare.*

Se l'udito collega il teatro alle contingenze cosmiche, la vista lo riporta alla sua realtà materiale. Il teatro è da sempre, secondo la sua etimologia, legato alla proprietà ottica.

*Theatron*, in greco, deriva da *Thea-omai*, ossia «guardo, riguardo, considero» e gli autori, nell'elaborazione delle loro forme teatrali, sono più o meno coscienti di questa etimologia. Possiamo constatare l'uso comune in alcuni dizionari dell'epoca:

Theatrum, theatri, verbo [...] quod videre significat. Est autem aedificium in hemicycli speciem factum, ad videnda spectacula idoneum. Plin. lib. II cap. 51.5, In theatrorum orchestris scobe aut arena superiecta deoratur vox. Cic.I

<sup>32</sup> Ivi, LXXIX.

de finib.76, Tanquam e theatro exeamus. E *scharfault*.Theatrum, pro ipso Spectaculo. Martialis, [...] Versari in theatro, per translationem, pro esse in aliquo loco conspicuo anta omniu oculos. Cic. in Verrem,act.ultima, sic obtinui quaesturam in prouincia Sicilia, ut omnium oculos in me unum coniectos arbitrarer: ut me quaesturamque meam quasi in aliquo orbis terrae theatro versari existimarem.<sup>33</sup>

Poco sopra abbiamo sottolineato come, se da un lato l'elemento uditivo è strumento dell'attore che il pubblico subisce passivamente, lo sguardo è realtà attiva e propria della platea. Mentre si subisce l'ascolto, si attivano gli occhi. Quest'idea è specchio della scienza dell'epoca, che spiega l'uso dei due sensi in modi affatto diversi. La voce, come evidenziato, è uno spirito aereo, muove l'aria e scuote i timpani di chi ascolta. La vista invece, secondo le teorie platoniche, tradotte da Marsilio Ficino, è composta da raggi che hanno nella loro composizione l'elemento igneo. Essa si attiva quando, a contatto con la luce, ossia con il fuoco esterno irradiato dal sole, riconosce e si fonde con la sostanza a lei contigua. I raggi partono attivamente dall'uomo, si "accendono" a contatto con l'elemento attiguo e naturale, mentre l'udito viene semplicemente scosso, dallo spirito estraneo.

Nella pratica, nelle rappresentazioni scenografiche delle città, i Signori vedranno un simbolo che riflettere il proprio ruolo e il proprio valore, dove riconoscere l'ordine stabilito e soprattutto attuare il controllo sulla realtà circostante. La scena prospettica assume in sé, a parte valori artistici ed estetici, anche un'espressione psicologica. La città è rappresentata tramite leggi matematiche, sotto il dominio di chi usufruisce della visione. Non si tratta di uno spazio evocativo, che chiama in aiuto la fantasia degli spettatori, come potrebbe essere quello suggestivo e antirealistico del teatro inglese. La scena è reale, e il pubblico ha, sotto il suo sguardo, una città perfetta e ordinata come può essere solo sotto la tutela di un Signore giusto<sup>34</sup>.

Gli intellettuali che lavorano alle loro costruzioni utopiche non possono ignorare questi fattori. Tuttavia, come abbiamo detto, la vista è un'attività dello spettatore e quindi l'architetto, interessato all'edificio concreto e non alle rappresentazioni o al pubblico, considera questo fattore secondario.. Per gli ingegneri il compito è quello di costruire una "macchina" teatrale che concretamente funzioni, mentre altri specialisti dovranno gestire il materiale sulla scena.

Ciascun esegeta considera l'elemento visuale e lo propone in modo personale. In questi trattati i problemi tecnici legati all'ottica sono meno approfonditi di quelli acustici, la conformazione a gradi

---

<sup>33</sup> R.Estienne *Dictionarium seu Latinae linguae thesaurus*, auctore R. Stephano, IDC (Leiden). Attualmente una versione è consultabile on-line al sito <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k930178/f916.chemindefer>, riproduzione 773-774, pp. 1641-1642.

<sup>34</sup> V. G. Ferroni, *Il teatro e la corte*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 177-198.

risolve qualsiasi difficoltà e ostacolo, senza evidenziare o studiare particolari proporzioni numeriche. I posti migliori, davanti al palco, sono riservati ai magistrati e senatori per meriti d'onore, e allo stesso tempo permettono loro di essere in evidenza, spettacolo davanti agli spettatori. Questo vale se consideriamo la situazione a livello architettonico. L'attenzione ai problemi legati alla scienza della visione si concretizzano a livello di prospettiva già con Alberti, e a fine Cinquecento arriveranno a condizionare l'edificazione dei primi teatri fissi.

L'importanza data non solo dello spettacolo ma anche al pubblico, è ben rimarcata nello scritto di Prisciani precedentemente citato, che probabilmente deriva dalla sua formazione "scenica", attraverso la quale l'apparatore è ben conscio e attento alla presenza principesca. La corte, e gli Este, sono spettacolo nel teatro non meno che l'evento rappresentativo. Così, analizzando i singoli luoghi e le loro caratteristiche, Prisciani si concentra sul teatro e sull'etimologia del nome:

“ Sono adunche alcuni spectaculi ne li quali li poeti comici, tragici, satyrici et simili altri se travalgiano et li loci de questi se chiamano theatri, perché si como quelli primi agricoli in li giorni feriali celebravano sai sacrifici a diversi sai dei dei boschi, campagne et ville, cusi li Atheniesi prima, tal aggreste principio rivolgendo in spectaculo urbano, lo chiamarono theatro, cioè visorio, nel quale, stando grandissima turba, da la longa ancora senza impedimento alcuno vedesse et potesse anche esser visto.”<sup>35</sup>

Il *visorio* è il nome originale del teatro, luogo della vista per eccellenza, sia perché i cittadini si diletano nell'osservare spettacoli, sia perché permette di “mostrarsi” come parte della comunità. Lo spettacolo è dentro il teatro ed è anche il teatro in sé, entità autosignificante nella sua sola concretezza. Anche Cesariano accenna all'etimologia del nome, affiancandola però a temi a lui più cari:

“Il che in quisti loci tanta era la dilectatione et il commodo stare a videre sopra li gradi (pur che dal sole non fussero offesi) ivi ordinariamente stavano le persone, sedendo ma l'uno col videre non occupava l'altro. Et perhò fu nominato Theatrum, quasi dei atrium, vel potius ut aliqui voluerunt [...], quod latine dicit video.”<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Priscini, *Spectacula*, in Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., p. 55.

<sup>36</sup> C. Cesariano, *De Architectura Vitruvi*, in Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., p.108.

C'è quindi la consapevolezza etimologica del nome, affiancata a fascinazioni personali e rimandi sulla funzione del teatro come *atrio degli dei*, importante per i suoi riferimenti al sacro e alla funzione civile.

### *Rovine classiche nella continuità moderna.*

Come edificio in disuso nel Medioevo, il teatro è tuttavia sopravvissuto nella sua veste antica, attraverso le rovine della romanità. Ignorate nell'età di mezzo, lasciate a loro stesse e alla vita quotidiana e contadina, le vestigia del passato vengono di nuovo considerate agli albori dell'Umanesimo, un'epoca interessata alla restaurazione delle città, da un lato, e al ricongiungimento ideale con le glorie classiche dall'altro. Roma è centro di questa spinta "archeologica", tuttavia acquistano importanza le costruzioni "sopravvissute" in tutta Italia, dal piccolo, ma affascinante, anfiteatro di Luni, all'Arena di Verona. La riscoperta promuove anche un interessamento all'architettura leggendaria, che diventa modello con la stessa importanza di quella reale. I racconti degli autori antichi nutrono l'immaginario collettivo di teatri meravigliosi, considerati reali e simbolo di un mondo mitico, che tenta di trovare una continuità con le attuali corti, soprattutto quella papale. D'altronde, la bellezza del Colosseo, che diventa man mano riferimento per eccellenza, rende facile credere nei marchingegni romani, nelle costruzioni d'oro e di vetro dei grandi imperatori, che ora lasciano la loro gloria nelle mani della curia pontificia, più adatta a guidare l'Impero dopo l'illuminazione del cristianesimo.

L'importanza della pressione archeologica rende quasi obbligato un viaggio romano per la formazione dell'architetto. Da Leon Battista Alberti a Pellegrino Prisciani, a pittori e scultori di tutta Italia, l'apprendimento *in loco*, soprattutto nel Quattrocento, è parte indispensabile del *curriculum*.

Flavio Biondo (1392-1463) è uno degli umanisti che per primo s'interessa alle antiche vestigia laziali, con l'intento di creare una continuità tra la Roma Imperiale e la moderna Roma papale. Nato a Forlì, dopo aver ricevuto un'ottima educazione, vagabonda per l'Italia e si stabilisce nella curia pontificia, dove diventa segretario apprezzato soprattutto da Eugenio IV e Pio II. Al primo infatti è dedicato *Roma Instaurata*, al secondo *Roma Triumphans*, composte e stampate tra il 1444 e il 1459. In esse è descritta la città antica, in base alle rovine sopravvissute. Le opere hanno ampissima diffusione, tanto da essere tradotte in volgare da Lucio Fauno quasi un secolo dopo.



In *Roma Instaurata* sono descritti i luoghi e i modi di spettacolo della latinità, paragonati a scopo identificativo con quelli moderni. Biondo però travisa la pratica performativa, nel senso che lo scrittore è ignaro dell'effettivo utilizzo della scena:

“Importante è notare che, col Biondo, si precisa una idea di teatro che non nasce dalle prassi di spettacolo, non le razionalizza; ma le supera progettualmente, guardando al passato, nella città in cui il teatro di Pompeo era residenza degli Orsini e il teatro di Marcello era abitazione dei Savelli”<sup>37</sup>

Thoenes, parlando della parola *teatro* nel linguaggio architettonico, evidenzia come denoti oggetti vari e dal significato differente, svelando l'incertezza in cui lavorano gli studiosi Umanisti, almeno nel primo periodo:

“Nel linguaggio degli architetti la parola teatro, oltre al significato comune, ne assume un altro, metaforico, riferibile agli edifici più vari [...] che hanno in comune nient'altro che l'aspetto semicircolare; invertendo con ciò, paradossalmente, la direzione dello sguardo: il *theatro* nel senso della parola greca – quello che va guardato – si sposta dalla scena verso il luogo proprio dello spettatore.”<sup>38</sup>

E' più importante quello che circonda la scena, il senso comunitario, la celebrazione di chi lo promuove, dell'effettiva rappresentazione. I monumenti antichi sono simbolo più che funzione, costruzioni che con la loro presenza rivalutano la città e ne diventano emblema. La loro origine mitica è rintracciata in Cassiodoro, il quale racconta come i contadini ateniesi celebrassero riti dedicati agli dei, e come questa usanza è stata portata in città. L'origine della parola *theatrum* deriva dal verbo vedere, e si riferisce ad un luogo dove si può comodamente guardare, secondo la traduzione di Fauno sul Biondo:

“E cominciando dal primo per ordine dico che, secondo Cassiodoro, solevano i contadini anticamente i giorni di festa ragunarsi insieme e fare a varii dei per le ville diversi sacrifici; ma poi gli ateniesi furono i primi che ridussero questa usanza contadinesca ne la città, chiamando quel luogo dove questa festa e solennità si faceva, in lor lingua teatro, che ne la nostra vuole tanto dire quanto luogo dove si possa comodamente vedere. E i romani, come anco

---

<sup>37</sup> F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma 1983, p. 92.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

recano ne la loro città tutte l'altre cose de gli altri stranieri, così vi recano anco questa, edificando a la grande e magnificamente luoghi dove queste feste si fussero potute fare.”<sup>39</sup>

Mentre per Biondo la spettacolarità greca è legata ai riti, per il suo traduttore, a distanza di quasi un secolo, è connessa con feste e festività, perdendo la sfumatura sacrale dell'occasione e accentuando, probabilmente su basi pratiche, la prassi scenica così come si sta definendo a metà Cinquecento.

Da qui in poi l'interesse verso il teatro, in vaticano, è costante e crescente. Un contributo fondamentale è dato dall'accademia Pomponiana, che esalta il valore culturale e sociale delle rappresentazioni, sempre e costantemente ricalcate sulla classicità, riportando in auge commedie e tragedie dei tempi passati. Pomponio Leto fonda lo Studio romano, ed è affiancato da personalità importantissime quale ad esempio Sulpizio da Veroli, l'ormai noto primo traduttore di Vitruvio. Nella prefazione del suo libro Sulpizio scrive una lettera al Cardinale Raffaele Riario, affermando, per continuare la rinascita della città allora intrapresa:

“Questo dunque solo ti resta, di costruire, secondo l'insegnamento di Vitruvio, un luogo medio in cui la gioventù, a te devotissima, si eserciti all'imitazione degli antichi nel recitare poemi e rappresentare favole nei giorni di festa in onore degli dei, ed educi il popolo e lo diverta con onesti spettacoli.”<sup>40</sup>

*Theatro est opus*: un nuovo teatro in una nuova città che riflette le glorie dell'antica Roma e contemporaneamente le supera grazie alla magnificenza della nuova corte. I pomponiani, inoltre, incentrano l'attenzione anche sul lato educativo dell'istituzione performativa, atta ad allevare i giovani su esempio antico. La richiesta non verrà soddisfatta, ma essa sottolinea chiaramente un nuovo bisogno che pervade il mondo umanista, desideroso di una sede come punto di riferimento fisso, con un preciso compito da raggiungere all'interno delle dinamiche cittadine.

Anche al di fuori dei territori Romani il mito dell'Impero esercita lo stesso fascino sugli intellettuali. Tutti gli esegeti citano e sentono il bisogno di un confronto con il passato, da Leon Battista Alberti in poi. Il Colosseo e i teatri sono riferimenti espliciti a cui i costruttori di città ideali devono ispirarsi, per comprendere il ruolo degli spettacoli e per richiamarsi alle virtù romane. La visione dei monumenti e gli studi accurati sui loro resti sono passaggi formativi imprescindibili per gli architetti.

---

<sup>39</sup> F. Biondo, *Roma Restaurata*, trad. di L. Fauno, in Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, cit., p. 93.

<sup>40</sup> G. Sulpizio, *Vitruvio*, in Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, cit., p. 223.

Un caso a parte riguarda invece il rapporto con l'antichità nell'opera di Cesariano, infatti la commistione tra classicismo e modernità assume nel suo lavoro tratti particolari e personali. Questo autore, a differenza dei suoi "colleghi", non ha la possibilità di testare di persona le bellezze archeologiche laziali:

“Non dunque l'antico è umanisticamente utilizzato per costruire il presente, quanto il passato, specialmente quello prossimo del tempo degli Sforza- già divenuto mitico-, serve a ricreare l'antico. E questo 'antico', proprio perché non concretamente conosciuto se non tramite le oscure descrizioni di un Vitruvio anche 'astrologo' o addirittura 'mago', stimola solitarie immaginazioni. Serve, in fondo, a Cesare, per esorcizzare la realtà inquietante e deprimente della sua vita, del suo ambiente e del suo tempo. Evoca un mondo confortante, fatto al contempo di astratte sicurezza cosmologiche e di lucide certezze nei particolari o nelle proposte di ingegnose e sofisticate tecnologie, quanto mitico nella sostanza ed evasivo di fronte alle urgenze concrete del presente. Ma proprio per questo- ai suoi tempi come ora- affascinate; ed anche, nel profondo, inquieta e a suo modo 'moderna' testimonianza di un mondo contraddittorio, tra medioevo ed età moderna, in drammatica trasformazione.”<sup>41</sup>

L'architettura classica romana è un'utopia probabilmente mai vista, quindi l'autore deve rifinirla con il gusto contemporaneo a lui noto. Questo avviene anche nel teatro, in cui Cesariano raccoglie le proprie esperienze del mondo festivo ferrarese e su queste progetta un luogo d'incontro, celebrativo ma avvezzo dalle misurazioni o dalle precisioni dei suoi predecessori, come Prisciani e Filarete. L'autore ignora i monumenti reali e il Colosseo viene fuso con un tempio a pianta centrale che genera un edificio funzionale e innovativo, senza riscontro filologico.

I principali edifici, citati in tutti i trattati, che risolvono i dubbi degli studiosi, sono le rovine di teatri e anfiteatri. Vediamo brevemente quali opere sono direttamente "fonti" primarie.

Il teatro di Pompeo è costruito tra il 61 e il 55 a.C., la sua capienza è di 18000 spettatori, sulla sommità troneggia un Tempio della Vittoria, mentre dietro alla scena sorge un portico di cui ancora si possono ammirare i resti. Secondo la tradizione, è il primo teatro in muratura della storia romana. Questo sancisce un cambiamento importante e molto apprezzato dagli Umanisti, ossia il passaggio del *theatrum* da luogo effimero e funzionale solo per un periodo stabilito, al *monumento*, ossia costruzione celebrativa che, con il solo fatto di esistere, concede alla città pregio e lustro. E' a questa accezione che fanno riferimento gli scrittori fin qui citati, sottolineando l'importanza

---

<sup>41</sup> Vitruvio, *De architettura. Translato commentato et affigurato da Cesare Cesariano*, a cura di A. Bruschi, A. Carugo e F. Fiore, il Polifilo, Milano 1981, p. XXX.

dell'edificio all'interno delle città utopiche, in cui tutto è regolato e costruito per durare nell'eternità. Questo teatro, attraverso le feste di corte, sarà sempre più evocato, sarà riferimento del fascino e del rimando, primariamente introdotto nelle scene prospettiche, e solo successivamente costruito in dimensione materiale, con caratteristiche proprie, però, dell'età moderna.

Il teatro di Marcello è un altro riferimento degli "archeologi". Costruito nel 13 a.C. da Augusto, in onore del nipote morto prematuramente, la struttura è ben conservata all'esterno, mentre poco rimane delle caratteristiche interne. Poteva contenere, secondo le fonti, 20.000 persone, divise in base al rango sociale. Le rovine sono manomesse dalla sua inclusione nel XIII secolo in una Fortezza Urbana, per poi essere trasformato nel Cinquecento da Baldassarre Peruzzi in Palazzo Savelli, poi Palazzo Orsini e infine Caetani. Nelle vicinanze si trova il teatro di Balbo, eretto anch'esso nel 13 a.C. contiene poco più di 11000 spettatori.

Anche gli anfiteatri e i circhi possono dare indicazioni sulle dinamiche spettacolari. Seppure inerenti ad altri usi, battaglieri e agonistici, la loro funzione è comunque sociale e riguarda la coesione del popolo. Quello che li distingue è la loro necessità unicamente visiva. Inoltre il Colosseo, dato il suo fantastico grado di conservazione, è emblema del modello teatrale antico, con l'esterno monumentale e la sua ripartizione interna. Anche l'Anfiteatro Flavio, costruito da Vespasiano tra il 75 e l'80 d.C. e inaugurato da Tito, è soggetto alle misurazioni degli umanisti, che si rivolgono a lui come esplicito simbolo del popolo Romano.

Il Circo Massimo, di cui rimane solo l'impronta e qualche resto, come del Circo di Massenzio, contiene le gare dei carri e delle bighe. Secondo la leggenda già in epoca etrusca è in voga questa competizione, che risale addirittura a Romolo e al ratto delle Sabine. Infine, resta la sola impronta anche dello Stadio di Domiziano, dove accanto sorge l'Odeon, usato per canti e gare di poesia.

Come sopra accennato, i teatri della tradizione letteraria sono importanti come quelli materiali, per il modello mentale che andiamo costruendo. In ogni trattato troviamo come esempi i racconti di meraviglie, che confermano la grandezza degli imperatori.

Il teatro di Curione è celebre per l'ingegnosa macchinaria. Secondo Plinio, Curione, per stupire il popolo, ha ideato due cavee simmetriche, inizialmente vicine e disgiunte, che roteando su perni congiungono le rispettive ali e formano un anfiteatro. L'evento è lodato per la grandezza dell'ingegno, ma spesso una nota di impudenza viene rimproverata al popolo romano, vincitore di genti e terre, che si affida ad instabili e rischiosi perni.

Marco Scauro, ai tempi degli edifici temporanei, costruisce, sempre testimoniato da Plinio, un teatro di tre ordini, la parte inferiore di marmo, la mediana di vetro e l'ultima d'oro, suscitando enorme meraviglia tra i contemporanei.

Le "leggende"edili sono tuttavia utili per evidenziare alcuni tratti dell'idealizzazione architettonica. La maestosità della costruzione è commisurata alla grandezza degli Imperatori, a discapito della rappresentazione interna. Si narra che Nerone, avendo per ospite la nobiltà romana, la portò nel teatro di Pompeo, lo stesso che fece indorare in una notte per ricevere Tiridate re degli Armeni:

“El la grandeza di questo theatro per altra ragione et per altro testimonio meglio non si po' demonstrare [cha] volendo Nerone manifestare ala nobilitate germana la magnitudine del populo romano, como scrive Cornelio Tacito, la introduce nel theatro de Pompeio. Epso medesimo Nerone doppoi, cum opera de uno solo giorno, como scrive Plinio, cum spesa più che matta, tutto lo fece indorare per ricevere in quello Tiriade re de Armeni.”<sup>42</sup>

Sempre più forte è il legame di teatro e città, simbolo uno dell'altro, speculari e compensativi.

### *Il significato sociale.*

Il teatro è essenzialmente, almeno come modello formale, un luogo pubblico. Lo dimostrano i vari significati che la parola assume prima di arrivare ad indicare unicamente l'edificio spettacolare. *Theatrum* è termine dalle sfumature molteplici, e percorre un lungo cammino di senso fino a giungere alla definizione che troviamo sui nostri dizionari.

Prima di analizzare l'epoca da noi trattata, vediamo cosa il passato ha lasciato in eredità agli studiosi umanistici. Nel *Variloquus* di Giovanni Melher la spiegazione è «umbra, vel umbraculum, vel locus obumbratus», una sorta di riparo dal sole.

Un'altra fonte fondamentale è il dizionario scritto da Charles Du Cange<sup>43</sup>, che riporta nozioni di latino antico. Questo filologo e linguista pubblica nel 1678 il *Glossarium Ad Scriptores Mediae et Infimae Latinitas*, dove troviamo la definizione:

---

<sup>42</sup> P. Prisciani, *Spectacula*, in Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., p. 70.

<sup>43</sup> Charles du Fresne Signore di Cange, noto come Du Cange (Amiens 1610-Parigi 1688).

THEATRUM: “Forum, locus publicus, ubi merces venum exponuntur. Glossar. Gall. Lat. Ex Cod. reg. 7684: *Theatrum, quarrefour, lieu où les gens s’assemblent.* Vita MS. S. Martial Lemovic.: *Postea denique perrixit* (Martialis) *cum discipulis suis ad theatrum praedicare Evangelium regni dei.* Charta ann. 1295. Apud Ludewig. tom. 11. Reliq. MSS. pag. 626 : *Hoc autem principaliter praecipimus observari: ne quisquam de fraternitate plures quam octo pannos Theatrum praesumat importare.* Alia ann. 1323. apud emud. tom. 9. pag 523 : *Nullus in districtu seu advocatia Soldwedell de caetero pannum incidere praesumat, seu divisum seu indivisum vendat, nisi tantummodo in antiqua nosta civitate Soltwedell, in comuni Theatrum pannicidarum.* [\*\*Vide Haltaus. Glossar. Germ. voce *Hausmete*, col. 850. et *Speil-haus*, col. 1703.]”<sup>44</sup>

Nel Medioevo, quindi, il teatro è innanzi tutto uno spazio comune, «il luogo dove la gente s’incontra», appartenente al popolo. Inizialmente è associato al mercato, alla piazza dove si espone la merce per la vendita, si rivela inoltre congeniale per la predicazione, dove il messaggio divino arriva diretto alla moltitudine. Il filo che lega i differenti significati è l’idea di comunità che questo luogo crea, sia per un aspetto economico, sia religioso, sia civile. I trattati architettonici del Quattrocento lo distingueranno chiaramente dal *forum*, riportandolo alla sua dinamica spettacolare, ma venendo al contempo influenzati dall’idea di struttura funzionale all’incontro, spogliata dai tratti mercantili e rivestita di intenti morali.

Nella riscoperta moderna la nascita e l’utilizzo dell’area scenica sono dettati da necessità sorte all’interno del clima cittadino, da un lato, e dalla corte dall’altro. La nuova comunità ha bisogno di uno spazio dove definire e riconoscere se stessa, le sue dinamiche, i suoi valori. La civiltà umanistica si collega al passato come orgoglio del presente, per il beneficio delle corti che si autocelebrano nel rimando all’antico. Roma imperiale è prefigurazione della Roma papale, collegata ad essa da grandiosità e bellezza. Il teatro fa parte di questa linea di continuazione. Le forme spettacolari festive, come le processioni, i possessi, le entrate trionfali, celebrano il mito della *renovatio urbis*, allo stesso modo della rinascita dei luoghi drammatici.

L’evento teatrale è, idealmente, evento dei cittadini. La funzione dell’edificio è quindi legata non solo all’intrattenimento ma anche all’educazione, all’unione e alla manifestazione dei bisogni popolari. Il teatro è edificio della collettività, almeno nelle intenzioni e nella mente di chi lo progetta. L’accento iniziale dato alla sicurezza del luogo evidenzia l’importanza di sano incontro, che deve preservare la gente nella sua interezza. Il posto adatto alla costruzione è salubre, innanzi tutto, per evitare che gli uomini e le loro famiglie risentano dell’inadeguatezza climatica. Inoltre,

---

<sup>44</sup> C. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Typographie de L. Favre, Niort 1887, tomo VII, p. 95.

nonostante il rispetto accennato sopra per la classicità, viene spesso deplorato lo stato di rischio in cui il teatro di Curione ha messo i cittadini, posizionandoli su perni poco stabili:

“On che alcuno habbi ardito di pensare questo, on di farlo, obedire on comandare, ma sopatute le cose serà el furore del populo el quale hebbe ardire de sedere in sì infidele et instabile sedia, e quello vincitore dele terre et signore de tuto el mondo, el quale rapì le genti et reami et comandò et pose le leze ale genti stranne et alcuni ponesse nel numero deli dei, dela generatione deli homini tanta portione è suspesa in tal machine et applaude al suo periculo, che viltà de animo è questa e poca extima dela vita [...] ecco lo universo populo romano sì como in duo navigii imposto è, sistinuto solamente in dui cardini et dui guerzi: et sta a gardare se medesimo combatente et per perire in un momento se le machine se rompessero.”<sup>45</sup>

Uno degli autori maggiormente attenti alla dimensione “corale” del luogo performativo è senza dubbio Leon Battista Alberti. Il teatro è parte attiva del contesto urbano, collocato in un’idea progettuale dove nulla è lasciato al caso. Esso è lo spazio della celebrazione e della coesione, secondariamente luogo del dramma e della rappresentazione. La città e l’architettura, spiega Alberti ad apertura libro, sono nate dall’istinto di gruppo dell’Uomo, basato sul bisogno di vita familiare. Ogni edificio corrisponde ad un’esigenza di convivenza spontanea, e i luoghi di “intrattenimento” hanno come obiettivo quello di avvicinare gli abitanti, rinvigorendo lo spirito comune. Mosè ordinò alla sua gente di radunarsi nei giorni festivi per tenere processioni:

“Direi che lo scopo ch’egli con ciò si prefiggeva non era altro che quello di ingentilire l’animo dei cittadini con la consuetudine di rapporti reciproci e di renderli più proclivi a stringere amicizie”.<sup>46</sup>

Ugualmente greci e romani miravano sia al piacere del popolo, sia all’utilità:

“Giacché, essendosi allestiti gli spettacoli in parte per dilettersi in tempo di pace e di riposo, in parte per incentivo alla guerra e alle attività professionali, nel primo caso ne viene indubbiamente rinfrancato e alimentato il vigore dell’ingegno e l’acutezza della mente, nel secondo si accrescono straordinariamente la robustezza del corpo e la fermezza dell’animo; e nell’uno e nell’altro genere si ha un mezzo sicuro e durevole per giovare in modo più consistente alla prosperità e alla gloria della patria.”<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> P. Prisciani, *Spectacula*, in Marotti, *Lo spettacolo dall’Umanesimo al Manierismo*, cit., p. 69.

<sup>46</sup> L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, in F. Marotti, *Lo spettacolo dall’Umanesimo al Manierismo*, cit., p. 45.

<sup>47</sup> Ibid.

Gli *spectacula* hanno origini e funzionalità antiche. Gli Arcadi, popolo dai durissimi costumi, istituiscono giochi atti all'ingentilimento dell'animo, ma quando smettono questa usanza diventano talmente aridi da farsi odiare da tutta la Grecia. Dopo aver trattato della funzione generale dei luoghi pubblici, Alberti si sofferma particolarmente sul teatro.

“Esiste un tipo di edifici riservati alla poesia comica, tragica, e simili: noi li chiameremo, in vista della loro importanza, teatri.”<sup>48</sup>

La sede adatta alla sua costruzione è all'interno della città, contrariamente agli anfiteatri e ai circhi che sono collocati fuori dalle mura. Il teatro di Leon Battista Alberti è quindi, oltre che uno spazio di visione e parola, un monumento propedeutico ai bisogni comunitari della nuova società. Come dice Marotti:

“Il luogo del teatro, per la civiltà umanistica, non è il luogo di spettacolo drammatico, bensì luogo della celebrazione: il teatro come oratorio, per Leon Battista Alberti, tra dibattito platonico e rappresentazione sacra.”<sup>49</sup>

Esso ricorda il *teatro per udirne messa* e il *teatro per predicare* di Leonardo da Vinci. Il “genio” Rinascimentale, con i suoi disegni, riconosce il valore dell'edificio scenico come luogo sacro, attenente al raduno e alla moralità su stile cristiano, e soprattutto ideale per le prediche educatrici, che vengono esposte dal pulpito, studiato per garantire la massima ascoltabilità.

Passando a Cesariano, egli considera il teatro come luogo complementare al foro; così come quest'ultimo è spazio per gli abitanti nella quotidianità, il primo è adibito a spazio extraquotidiano, lo spazio della festa:

“Quando sarà costituito il Foro, allora in li giorni festivi de li Dei immortali per le expectatione de li ludi, è da eligere uno loco al Theatro che sia molto saluberrimo [...]”<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Ivi, p.46.

<sup>49</sup> Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., p. 20.

<sup>50</sup> C. Cesariano, *De Architectura. Traslato, commentato et affigurato da Cesare Caesariano, 1521*, [rist. anast.] a cura di A. Bruschi, A. Carugo e F. Fiore, Il Polifilo, Milano 1981, *liber quintus*, p. LXXV.



Il suo utilizzo riguarda, anche in questo caso, l'istruzione morale del pubblico, raggiunta in modo piacevole:

“Quivi lo auctore ne vole dimostrare, ultra le supra dicte aedificatione, cum fusse ad loro antiqui graeci cosa necessaria a construere il Theatro per dare a le persone utile eruditione (ma dimonstrate effectuose) con qualche iuondo lassinio per la nostra flebile vita, operono in questo como scrive Vitruvio, ma con versi e parole di maturo senso instruendo le persone con qualche legale moralità li detenevano in epsi Theatri.”<sup>51</sup>

Il modello da cui trae ispirazione Cesariano sono le rappresentazioni ecclesiastiche, la cui visione è per lui esperienza di vita, per questo il suo edificio assume le sfumature di carattere sacro già riscontrate nell'Alberti. I predicatori, con suoni e canti, istruiscono le genti, così come nel teatro fanno gli attori. Inoltre il “piccolo palco”, che corrisponde a quello del principe nell'orchestra, ossia il *pulpito* segue una forma molto simile alla Leonardiana, indicata nel teatro per “uldire messa”:

“pulpito: idest loco alto da orare in publico spectaculo al populo comune uel particolare: vulgermente si dice il pulpito da praedicare vel fare altri sermoni : Per che e dato : vel a ognuno sia concesso la naturale essentia : tame senza la oratione : & sermoni necessari & exepli eruditui : a pochi si vede essere data la sapientia del anima. Et perho e necessario sia erudito ogni persona & con il sermone & con li indicati effecti : como si usa in tali cose : & in ciascuna scientie : quale e opportuno si receua ab extrinseco effectu il nostro intellecto.”<sup>52</sup>

Quindi la lunga trattazione filosofica e materiale sulle facoltà uditive e visive del teatro, trova la sua giusta conclusione nei compiti sociali che il luogo assume. Attraverso l'ascolto il pubblico apprende, e attraverso la vista memorizza, seguendo le regole del *docere et delectare* di oraziana derivazione. Il prolisso Cesariano ribadisce più volte questo aspetto:

“Et perhò convene asai considerare da sapere performare li loci, aut in quilli habitare et erudire, in li quali la voce possa havere gratia di essere intesa, per che dice Aristotele in libro de sensu et sensato: Auditus magnam partem confert ad intellectum et prudentiam, Quia sermo audibilis est causa discipline, non per se, sed per accidens in

---

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Ivi, p. LXXXI.

quantum aliquid significat. [...] Et perhò si como la disciplina non si po' acquirere senza la eloquentia e dimostratione, convene aduncha che la voce sia quella che significa la cosa dicta, aciò l'anima e lo intellecto la possa capire.”<sup>53</sup>

L'animo e l'intelletto ricevono non solo la voce nella maniera più chiara e gradevole, ma accolgono soprattutto il messaggio edificante che lo spettacolo contiene in sé, unito ai benefici della fruizione in società. D'altronde, il popolo che si raduna deve essere messo di fronte ad un'attività sana e istruttiva, il cui scopo è fuggire il vizio e imitare la virtù. Vengono presentati insomma modelli umani che con il loro esempio ispirano la condotta di ciascun partecipante. Il teatro dispone inoltre di un secondo espediente per il bene collettivo:

“Ma in epsi Theatri, ultra le altre cose che pascevano per le haurechie l'anima e lo intellecto, potesse capire per li sensi visivi contemplando le infinite varietate de li humani artificii, aciò si li patri e si le matre dasesseno memoria facilmente a li filii ad erudirse, et adotare la loro anima in qualche cose audite vel demonstrate in epsi loci ; etiam aciò sapesseno con qual modo lassasseno et evitasseno et totalmente se contenesseno da le viciose lassive e darse animosamente a le virtu quali fusseno digne e grate ad essere dimonstrate e non biasimate in le sedie di epsi Theatri.”<sup>54</sup>

Vista, memoria e teatro sono per l'ennesima volta legati, finalizzati questa volta all'educazione morale di famiglie e giovani. Nella città utopica, la convivenza sana è un dovere, alla bellezza degli edifici deve corrispondere la funzionalità, nella creazione di un insieme sociale ispirato da valori profondi.

Anche Prisciani, sulle tracce pressoché copiate dall'Alberti, nell'apertura del suo libro evidenzia l'importanza degli eventi scenici come unione e vanto della patria:

“Quelli vechioni et sapientissimi Greci prima e dopo li Itali instituirono li spectaculi in le citade, non solamente per festegiare et dare piacere a li populi, ma per utilitate anacora et non piccola de la loro republica”<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Cesariano, *De Architectura*, in Marotti *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, p. 130.

<sup>54</sup> Ivi, p. 139.

<sup>55</sup> P. Prisciani *Spectacula*; a cura di D. Aguzzi Barbagli, F. C. Panini, Modena 1992, p. 35.

Gli spettacoli sono divisi tra quelli concernenti l'ozio e quelli d'ispirazione bellica, inoltre il cortigiano aggiunge una nota riguardante la situazione ferrarese:

“Et in l'uno et l'altro inesser una certa e costante via, la quale grandissimamente conferisce et ad ornato, belezza et salute de la patria. [...] Non mancho nui dovremo laudare vostra Celestitudine, la quale cum tanti e tanto ordinati spectaculi, congregi questo suo fidissimo e dolce populo, lo delecti, lo amaestri in questo suo mondano vivere, lo inviti al studio e al farsi docti homini ad honore et beneficio non mediocre de tuta la republica.”<sup>56</sup>

Gli *spectacula*, anticamente come nelle moderne corti, sono beneficio dello Stato e del popolo. Gli uomini educati e indottrinati formano la repubblica, che se composta da un popolo virtuoso, sarà virtuosa anch'essa. Ovviamente serve per questo una guida saggia e abile, un signore dotto e umanista che con consapevolezza guidi i sudditi alla realizzazione della convivenza perfetta.

Con sfumature differenti si ergono i teatri di Sforzinda. Gli spazi spettacolari sono fondamentali per il raduno e la magnificenza della città, improntata sulla celebrazione del principe piuttosto che sullo spirito di comunanza com'era nell'Alberti. Nel trattato di Filarete la sapienza dell'architetto domina sull'interesse dell'umanista. Sulle gradinate, costruite in modo tanto bello, sta il pubblico, ma cosa effettivamente faccia non è interesse dell'autore. L'elemento visivo è certo fondamentale, anche per la conformazione della cavea progettata affinché nessuno copra gli spettatori retrostanti; l'autore ipotizza però, senza molta importanza, la possibilità che sopra i gradini le donne ballino o si faccia festa, un pensiero che fa slittare nettamente la funzione pubblica da didattica a folklorica.

L'architetto è concentrato nel trovare una forma e una funzione al teatro come struttura, stabilire che cosa avvenga al suo interno sarà compito di altri esperti; il suo progetto è l'unione della classicità, tanto cara all'Umanesimo, alla glorificazione principesca, dei suoi amati Sforza.

Il confronto con le altre opere è utile per notare le differenze con cui l'argomento è trattato. L'interesse principale del Filarete è focalizzato sui giochi di battaglia, anfiteatro e circo, piuttosto che sul teatro, del quale si adombra qualche perplessità di comprensione. I principali referenti, invece di essere gli abitanti, sono il Signore e la sua corte e il luogo destinato ai loro intrattenimenti è vicino al castello, invece che fuori dalle mura come di consueto:

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 36.

“E così la mattina seguente missi maestri di scarpello e cominciai a fare cavare i fondamenti e ancora il vacuo al teatro navale, e senza niuno mancamento furono forniti questi tre edificii nell’angolo il quale corrisponde il castello, e l’uno distante da l’altro due stadii, uno da l’uno canto e l’altro dall’altro alla strada che va dal castello alla corte [...]”<sup>57</sup>

Il riferimento di Leon Battista Alberti e di Pellegrino Prisciani è la città, essi progettano di costruire il teatro all’interno del centro e gli edifici per i giochi violenti fuori dalle mura. Filarete invece ha come rimando unico il principe, e le coordinate attraverso le quali piazzare i luoghi di spettacolo sono quindi il castello e la corte.

Accanto all’idea del teatro celebrativa e signorile nel trattato del Filarete c’è un’ulteriore prototipo, legato all’accrescimento morale dei cittadini. Di questa tratteremo nel prossimo capitolo, basti dire che mentre quella appena esposta è l’idea del *teatro assoluto*, cioè singolo e fine a se stesso, quando Filarete tratterà del teatro nella casa del Vizio e della Virtù esso farà parte di un sistema di apprendimento interno ad un percorso conoscitivo. Insomma, in questa prima parte l’autore si concentra maggiormente sul monumento, sull’*Idea* che anche noi andiamo cercando, e gli affida un compito all’interno del sistema di potere. Nel capitolo diciottesimo vediamo il modello architettonico usato il modo versatile, con utilità pubblica.

L’ideale di teatro cittadino, educativo e comunitario, deve tuttavia rispettare le regole di un mondo ancora, e per molto tempo, fortemente gerarchizzato. Lo spazio è della collettività, di cui deve rispecchiarne le norme, e soprattutto la divisione. Anche nei teatri antichi è importante l’esaltazione dei primi cittadini, che vengono ad occupare un posto d’onore: i senatori romani hanno le loro sedie a ridosso del palco, la cui altezza permette la visione migliore. Il privilegio va di pari passo con il bisogno dell’ostentazione. I magistrati e senatori siedono su cattedre o sedie, entrambe sontuosamente ornate, come segno di merito e prestigio. Ancora una volta, le parole di Cesariano possono farci comprendere la convivenza di necessità gerarchiche a comunitarie, nel rispetto dei *ruoli* personali e dell’insieme cittadino. L’ispirazione è classica, e la divisione è basata su Giovenale, che descrive la disposizione dei gradi nell’epoca romana:

“Anchora como narra Iuvenale dicendo: Quaeque reportandis posita est Orchestra cathedris. Il che si feceno la destincione de li gradi e sedie theatrale, aciò che li docti da li indocti, e li nobili e militari da li mediocri, e li plebisti da li mecanici et ignobile vulgofussero discernuti e cogniti. Et così li più nobili e sapienti più proximi al pulpito fora

---

<sup>57</sup> A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A. Finoli e L. Grassi, Il Polifilo, Milano 1972, p. 341.

de le sedie de li senatori, circa l'orchestra persedevano, e tuti con magno silentio insino appareano li ridibundi giochi stavano atenti, et aspicienti e conticui.”<sup>58</sup>

Vedremo successivamente che nella pratica reale dei teatri moderni, questo aspetto sociale prevarrà su quello educativo, e l'intento encomiastico di chi promuove l'evento sarà, in parte, il motore di avvio per l'edificazione delle sedi fisse. Infatti, quello tracciato finora è un modello di teatro *ideale*. Da questa struttura, perfetta e completa, nel Cinquecento si diramano tutte le altre concrete realizzazioni, siano esse sceniche, mentali o scientifiche. L'idea del teatro è quindi una commistione tra fisicità e cultura. I sensi dell'uomo, un Uomo cosmico, Rinascimentale, parte e partecipe della natura, dettano la sua forma; i bisogni comunitari, siano essi sociali, gerarchici o famigliari, risolvono la sua funzione e la sua ragione di essere nella città.

*Infine: Daniele Barbaro.*

Dopo aver analizzato le varie esegesi dell'opera Vitruviana, apparse tra Quattrocento e Cinquecento, e aver messo a confronto le differenti versioni degli autori attorno ad alcuni nuclei generativi dell'edificio spettacolare, vorrei concludere questa prima parte con l'analisi di quella che si può definire l'ultima versione del *De Architectura*. Questo ci permetterà di riassumere le precedenti informazioni, e capire quale patrimonio culturale è stato trasmesso all'epoca successiva, periodo di effettiva edificazione in cui le idee teatrali prendono vita, seguendo o tradendo il modello originale.

Nel 1556 sono pubblicati *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquilegia*, per Francesco Marcolini, con commento di Daniele Barbaro, patriarca di Aquileia, e illustrazioni di Andrea Palladio. Undici anni dopo, vi saranno due seconde pubblicazioni, per l'editore Francesco de' Franceschi, una latina e un'italiana. È l'ultimo passo rinascimentale della riflessione teorica su di un teatro ideale, volto a rinvigorire il *classico* nelle esigenze del nuovo, che troverà il suo sfogo materiale trent'anni dopo nel Teatro Olimpico progettato dall'illustratore.

Ormai lo stile generale delle esegesi Vitruviane sta cambiando in modo significativo. Viene sempre meno l'esigenza filosofica, mentre compaiono maggiormente nozioni “pratiche” e descrizioni di

---

<sup>58</sup> C. Cesariano, *De Architectura*, in Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., p. 116.

opere effettive. Una svolta sensibile, in questo senso, è data dai volumi di Sebastiano Serlio. L'architetto e pittore bolognese scrive un trattato espressamente semplice, rivolto ai "mediocri", con l'intento di fornire un aiuto, anche pratico, a chi volesse esercitare il mestiere. Il suo studio non elabora sistemi universali, ma fornisce modelli adeguati alla società, corredati da un ampissimo numero di immagini, e tiene conto della città reale, che si espande e si costruisce sempre nuova su se stessa. E' emblematica a questo punto la discussione sulla scena teatrale. Dopo aver elaborato schemi di prospettiva, l'autore divide i generi delle ambientazioni drammatiche, seguendo la traccia Vitruviana. La scena comica è uno spaccato urbano, e della visione reale ci rivela la complicata stratigrafia, inevitabile nell'evoluzione storico-architettonica. Il suo è, in parte, un piano di ristrutturazione, di *renovatio urbis*:

"Come nella rappresentazione della Scena Comica -omologa, come si è detto, alla città reale- l'intervento "per parti", concentrandosi sulla ristrutturazione settoriale degli episodi urbani, realisticamente ne accetta la stratificata fenomenologia urbana: nonostante l'area edificabile sia «distorta e strana: e non di meno bisogna risolversi in servirsene con qualche decoro, con comodità del fabbricante.»<sup>59</sup>

La scena comica, cittadina per eccellenza, anche nella sua forma artistica e ideale conserva i tratti dell'inevitabile compromesso pratico, per cui l'assembramento di edifici dalle diverse provenienze, lungi dall'essere un semplice insieme di figure belle e immaginarie, rispecchia la convivenza tra nuovo e vecchio che si presenta nei centri storici. Per queste caratteristiche Serlio ha un gran successo nei paesi nordici, mentre

"L'amore tutto italiano, e innanzitutto rinascimentale, per una classicità astratta nella sua chiusa perfezione, e quindi per i suoi grandi sistemi senza cedimenti e compromessi [...] non accettò nel Serlio lo spregiudicato empirismo, il suo Vitruvio demistificato e verificato nella realtà dei resti romani, la subordinazione di una classicità metafisica alla modesta realtà dei "siti fuori di squadro" o dell'efficienza drammatica e pittorica del rustico manierista"<sup>60</sup>

La caratteristica dei nuovi trattati, come lo sarà quello Palladiano, è lo smorzarsi della vena filosofica: l'opera di scrittore è indissociabile da quella di architetto, dalla sua storia e dal suo

<sup>59</sup> S. Serlio, *L'architettura: i libri I.-VII. e Extraordinario nelle prime edizioni*, a cura di F. Fiore, Il Polifilo, Milano 2001, p 15.

<sup>60</sup> M. Rosci, *Il trattato dell'architettura di Sebastiano Serlio*, ITEC, Milano 1966, p 4.

lavoro. Con Barbaro siamo di fronte all'ultima fatica intellettuale in cui predomina la ricerca di un sistema dotto, l'affermazione della proporzione su basi neoplatoniche.

Daniele Barbaro nasce a Venezia nel 1514, membro di una grande famiglia in ottimi rapporti con la curia. La sua formazione è ampia e variegata, inoltre le sue amicizie spaziano tra i maggiori intellettuali dell'epoca, quali Pietro Aretino, Pietro Bembo, Alvise Cornaro. Durante la sua carriera Barbaro vede la sovrintendenza alla costruzione dell'orto botanico di Padova, e riceve da Venezia importanti incarichi, fino a diventare patriarca di Aquilieia. Egli è comunque maggiormente interessato alle pratiche culturali, cimentandosi nella scrittura di saggi di svariati argomenti. Nel *De Architettura* si avvale quindi di una preparazione plurima, filosofica, scientifica, letteraria, che indica nel *numero* e nella *proporzione* il motore di tutta l'arte edile. L'intelletto umano concepisce le opere come l'intelletto naturale muove il mondo, tutto regolato secondo la scienza che si avvale della ragione. L'architettura non è solo bellezza ma anche verità ed etica, perfezione e pensiero.

Analizziamo brevemente i passi più significativi, mostrando in cosa Barbaro si attiene ai suoi predecessori e in cosa si rinnova.

Come sappiamo, il libro V tratta dei luoghi comuni:

“le quali tutte cose appartengono all'uso della più parte, né si possono chiamare veramente private, né anche pubbliche: ma comuni, perché le pubbliche io intenderei esser le mura, & le difese, che egualmente a tutti si riferiscono: le comuni, quelle, che all'uso, e al piacer di molti si dessero.”<sup>61</sup>

Come negli altri autori, gli eventi spettacolari non sono solo un passatempo ma un mezzo educativo, uno dei più efficaci, quindi fondamentali per il benessere morale della patria.

“seguitando adunque le solite divisioni diremo, che de gli spettacoli alcuni sono per il diletto della pace, & dell'ocio, altri sono drizzati allo studio della guerra, e del negozio; e si come nei primi si risveglia il vigore dello ingegno, & della mente, così nei secondi si eccita la gagliardezza delle forze, & dello animo: ma d'ambidue una esser deve la intentione cioè indirizzare il tutto allo ornamento, & alla salute della patria, però sommamente si deve avvertire, che ne i giuochi, & ne gli spettacoli, non siano introdotte cose disoneste, & lascive.”<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> D. Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*; a cura di T. Carunchio, Roma, Bardi 2006, p 203.

<sup>62</sup> Ibid.

Questa nozione è comunque solo accennata. D'altronde ai tempi in cui scrive Barbaro la pratica teatrale è alquanto avviata, quindi più ampi commenti alla sua utilità sarebbero superflui. I *festival* ferraresi, le feste di corte, la riscoperta dei drammi greci e latini, sono tutti eventi dati per assodati e facenti parte, ormai, della tradizione. Lo scrittore in questo caso opera dopo una fase di "invenzione" e incertezza, quasi tirasse le somme delle conclusioni a cui si è pervenuti, senza più porsi dubbi su una materia sconosciuta. Il teatro è parte della vita di corte, bisogna solo ordinare e conformare tutto a ciò che il maestro latino ci ha lasciato in eredità.

Lo scrittore, quindi, liquida brevemente la disquisizione sui circhi e gli anfiteatri, di scarso interesse nel suo tempo, e si concentra unicamente sul *Theatrum*. Nella Sforzinda di Filarete il fiero e gagliardo Signore esige luoghi di battaglia all'interno delle mura, come necessari e quasi più importanti degli spazi poetici. Nei domini Veneziani il Patriarca di Aquileia, dotto uomo pacifico, non riconosce diritto di esistenza a tali costruzioni, e vi dedica solo un rapido accenno, collegando, inoltre, il Circo alle corrispondenze celesti, che invece saranno taciute nella trattazione teatrale:

“Vero è che il circo di sua natura non ha portichi, & dicono, che il circo fu fatto ad imitatione delle cose celesti, però haveva dodici entrate per li dodici segni, sette mete, & termini per li sette pianeti. & erano le mete distribuite nel mezo della lunghezza del piano da Levante a Ponente, distanti una dall'altra, dove le carrette da due, & da quattro ruote correndo andavano per mezo gli spaci del Circo, come discorre il Sole, & la Luna, sotto lo Zodiaco. & non usavano più di ventiquattro dardi, per le ventiquattro hore, che è la rivoluzione del Cielo.”<sup>63</sup>

Anche le linee guida delle bighe sono collocate in quest'insieme di significazione astrale, infatti, le quattro "corsie" si tingono una di colore verde, come la primavera, l'altra rosato a simbolo dell'estate, la terza bianca per l'autunno e l'ultima fosca per l'inverno. Barbaro, attento commentatore, non si interessa a questi argomenti, citati pare per fedeltà vitruviana, e passa subito al nocciolo della sua trattazione, ossia il teatro.

Il *Theatrum* è luogo per un pubblico numeroso e variegato. La prospettiva cittadina è subito chiara, il lato educativo dei fatti scenici è rivolto alla popolazione senza alcuna distinzione. Gli spettacoli non sono un evento aristocratico, ma un bene comune; questa è l'idea passata più o meno indenne per tutti gli autori fin qui analizzati.

---

<sup>63</sup> Ibid.



“Riguardo adunque le persone, troviamo prima una gran moltitudine di nobili, & di plebei che ad un tempo uiuano, insieme stanno, & forse ad un tempo si partono.”<sup>64</sup>

I Nobili siedono in basso, per non sentire il fetore causato dalla moltitudine, che con l'aria sale in alto, dove stanno i poveri. Tutti però arrivano e partono allo stesso momento, senza ordine di privilegio. Più avanti Barbaro considera il modo di far defluire la folla, creando più uscite distanti tra loro, per evitare accalcamenti. Il movimento di uscita ignora il rango sociale, soltanto l'età e la velocità di ognuno sono parametri fondamentali nella trattazione teorica, ogni cittadino può scegliere il passaggio a lui (e alla sua andatura) più consono. Il complicato sistema di scale garantisce comodità e sicurezza.

Certo, esiste lo spazio riservato alle persone illustri. I senatori hanno la loro collocazione l'orchestra, luogo distinto e circoscritto per evidenziarne il ruolo particolare. Tuttavia quest'usanza non nasce con il teatro e viene introdotta dai latini successivamente:

“Per cinquecento, & cinquanta otto anni il senato mescolato con il popolo era presente a gli spettacoli; ma questa usanza Attilo Serano, & L.Scribonio edili, seguitando la sentenza del maggior Affricano levarono, separando i luoghi del Senato da i luoghi del popolo : per il che l'animo del vulgo si rivolse da Scipione, & il suo favore fu grandemente conquassato.”<sup>65</sup>

L'origine mitica e rituale del teatro è tracciata sulle stesse fonti dei precedenti esegeti: nella campagna i contadini praticano giochi e sacrifici, usanza apprezzata dagli Ateniesi che la introducono nella *polis*. Necessità avvertita anche dal popolo romano, accanito sostenitore dei fatti scenici.

Gli esempi delle strutture classiche formano ormai una consolidata tradizione, su cui gli intellettuali studiano nella “trasferta” romana, consigliata ad ogni architetto. Troviamo quindi i teatri di Marcello e di Balbo, nonché quelli leggendari di M. Scauro, Curione e Pompeo. Le rovine sono, anche in questo caso, un paragone fondamentale nel recupero dell'antico, utopia di perfezione. Barbaro spiega come le sue riflessioni siano dedotte sia dai libri, sia dalle verifiche sul luogo di quello che l'antichità ci ha lasciato:

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 224.

<sup>65</sup> Ivi, p. 249.

“vero è, che nella pianta del Latino (teatro), nella scena havevamo fatto tre porte, & in ciascuna uno triangolo versatile, per accompagnare di prospettiva la facciata di mezo, & havemo congiunto a diverso modo la scena del Theatro latino; come che questo si possa fare in più modi. Il che ci ha piaciuto come convenientissima forma, essendo stati avvertiti dalle ruine d’uno antico Theatro, che si trova in Vicenza tra gli horti, & le case d’alcuni cittadini, dove si scorgeno tre gran nicchi della scena, la dove noi havemo posto le tre porte, & il nicchio di mezo è bello, & grande.”<sup>66</sup>

Non dimentichiamo che, per opera dell’illustratore del volume, proprio a Vicenza sorgerà il primo teatro fisso moderno, con la stessa impronta dei tre “nicchi”.

Torniamo adesso sulla coppia voce-udito che abbiamo ampiamente analizzato. L’etimologia della parola *theatrum* è definita in modo tradizionale, come «luogo da guardare». La vista è necessaria per fruire lo spettacolo, tuttavia questo è un dato scontato, che rimane semplicemente impresso nel nome. Come negli altri autori, nella trattazione di Barbaro è l’altro senso, ossia l’udito, che detta le leggi di costruzione; è sulla conformazione vocale che si erge lo scheletro della nostra struttura significativa. La recita dei poemi e dei canti rende necessario l’adeguamento al moto armonico, in modo che la voce «possa pervenire alle orecchie degli ascoltanti egualmente». Come abbiamo sopra rimarcato, il teatro è spazio della città tutta, dove plebei e signori convivono pacificamente, sempre distinti secondo il proprio rango per visualizzare l’ordine piuttosto che per ostentare un privilegio. Tant’è che la voce, mezzo di comunicazione della favola e del messaggio educativo, deve essere ricevuta da tutti *egualmente*. Attraverso espedienti tecnici si annullano le distanze tra i singoli cittadini che, collocati consensualmente nel proprio ordine naturale, sono elementi, con la stessa dignità, di un insieme. Si potrebbe quasi dire che, posizionato il *Theatro* nella città, la città stessa parli ai suoi abitanti attraverso di esso; la voce che percorre, libera e matematica, tutti i gradi, sembra abbattere anche i conflitti e le imposizioni sociali, mediando e sistemando il popolo come un’unica mole. Ecco il perché dell’angolazione dei gradi, perfetta e calcolata in modo che il suono non si disperda e “corra” alle orecchie di tutti:

“ se adunque la voce, per lo aere, si muoue circolarmente, chi dubita, che la forma ritonda, & circolare non convenga al teatro? Perché quando il Theatro fusse di forme angulari, non pervenirebbe la voce egualmente alle orecchie, & alcuni udirebbono bene come più vicini, alcuni male come più lontani.”<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Ivi, p. 259.

<sup>67</sup> Ivi, p. 226.

Un passo, questo, in cui si presupporrebbe un accenno anche alla vista, che di fatto manca. La collocazione diagonale delle gradinate e la forma circolare priva di angoli “morti”, sorgono ovviamente spontanei affinché nessuno copra la vista dei retrostanti. Questa realtà non è accennata da alcun autore, tutti si concentrano unicamente sulla teoria e sulla tecnica della propagazione della voce. Confermiamo quindi l’ipotesi già proposta nella prima parte: il suono è la parte attiva dell’edificio teatrale, è quello che il luogo scenico ha di naturale e su cui incentra la propria essenza e necessità strutturale. La vista invece è senso degli spettatori, passiva per la scena, per cui non trattata nei “manuali” vitruviani, e attiva per il pubblico che, attraverso di essa, è spettatore consapevole e partecipe. Nei trattati Cinquecenteschi tuttavia si ha un’attenzione costante verso l’ottica, con le analisi sulla scena prospettica. L’ampio commento delle scene vitruviane rimane comunque legato all’estetica, e successivo alla “generazione” della struttura. Barbaro dedica un altro libro all’analisi delle regole della prospettiva, Sebastiano Serlio invece, con la pragmaticità che lo contraddistingue, inserisce la teoria delle scene prospettiche nel mezzo del proprio trattato. Ma agli esegeti precedenti, e in sostanza anche al Barbaro, non interessa disquisire quello che avviene sul palco. La forma teatrale è il nodo centrale da sbrogliare e da inserire nella dimensione ideale cittadina, l’architettura deve avere un significato in quanto struttura fissa, l’interno verrà colmato dagli esperti del mestiere e dalle esigenze successive. Il teatro è un monumento ed una struttura “viva”, una sorta di meccanismo significante che si attiva con il solo fatto di essere progettato, ciò che avviene all’interno è consecutivo, necessario e funzionale.

Torniamo alle istruzioni “materiali”. Per riuscire nel suo lavoro, l’architetto deve essere sia musicista che matematico: i teatri sono come strumenti, devono essere accordati secondo le leggi del suono, espresse negli insegnamenti di Aristosseno. Barbaro si sofferma in una lunga disquisizione sull’armonia, ben sedici pagine<sup>68</sup>, in cui analizza tutto quello che in Vitruvio è solo accennato. La Musica si serve dei sensi per venire a conoscenza delle cose, e della Ragione per sistemare e praticare questi dati in un ordine utilizzabile:

“La natura secondo gli affetti spontaneamente move gli huomini, & le voci, ma l’arte ha compreso con vie ragionevoli, & le quantità, & le qualità de i suoni, & ha mescolato i generi, ritrovato le idee, applicate le forme alla natura delle cose: & questo è quello, che Vitruv. Ha voluto dire.”<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Ivi, pp. 227-243.

<sup>69</sup> Ivi, p. 235.

Non si tratta solo di diletto, ma soprattutto di moralità e speculazione, con chiari riferimenti al *docere delectando*. Per dare all'udito degli spettatori la massima piacevolezza, occorre quindi addentrarsi nel pieno della materia, con senso e senno, e studiare dapprima la natura del suono, poi la sua perfetta composizione e propagazione, e su quella plasmare lo scheletro del teatro. Quindi la materia ha una doppia natura, una che parte dalla sensibilità e

“l'altra consumandosi nelle operazioni, & praticando in diverse maniere si con la voce, come con gli istrumenti, & componimenti diletterà il senso dei mortali affaticato, & porgerà gentile ammaestramento alla vita ( come si vede nella poesia) la quale è una parte di questa Musica delle principali. Musica adunque è ragione, & essercitio della natura Armonica”<sup>70</sup>

Barbaro illustra molti concetti che Vitruvio ritiene scontati. L'intellettuale moderno propone la teoria musicale da principio, iniziando dalla sua formazione e spiegando dettagliatamente la sua composizione grafica. Approfittiamo di questo passaggio per un'ulteriore riflessione sul presente trattato. Mentre gli altri autori commentano Vitruvio partendo dalle indicazioni da lui fornite, sviluppando insomma le nozioni del maestro, date già per assodate, Barbaro non esita a tornare indietro e specificare le informazioni, anche più elementari. Il trattato di Vitruvio per Barbaro è una specie di *trama*, su cui l'autore si sforza di ricamare in tutte le direzioni, creando un testo tutto suo, originale e molto più completo. Non si tratta, come nel Cesariano, di cogliere l'occasione per mostrare la propria ampissima cultura personale, aggiungendo erudite fonti, esempi, spiegazioni; si tratta, di scavare a fondo e mostrare le cose da tutte le angolazioni, sulla base di un modello stabile, senza timore di cadere nel banale e “semplice” e costruendo una propria teoria architettonica dalla base alla “speculazione” più complicata. Forse è anche questo che sancisce la fortuna di Barbaro, il quale pubblica una sorta di “manuale” di Vitruvio adatto a chiunque ne voglia prendere visione, acquisendo quindi il dono della completezza, dato anche dalle belle immagini, che porterà qualsiasi altro tentativo di riscrittura superfluo. Gli altri autori mescolano la propria esperienza personale e quella della lettura Vitruviana, senza preoccuparsi di creare talvolta distanza o critica severa, si ricordi ad esempio Leon Battista Alberti che taglia di netto tutta la disquisizione sui vasi, considerata da lui eccessivamente “macchinosa”. Barbaro critica il maestro, ma si limita a sottolineare il suo dissenso, senza arrivare ad un vero e proprio conflitto:

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 227.

“ Se io avessi a trattare della Musica, io la ordinerei altramente; Ma io intendo di seguitare il modo proposto da Vitruv. ”<sup>71</sup>

L'autore sottolinea comunque come le nozioni fornite da Vitruvio siano modelli ideali, proporzioni perfette da cercare, ma anche da adeguare ad ogni necessità. Talvolta l'attuazione delle opere è lontana dagli ammaestramenti, perché deve fare i conti con necessità e situazioni non ideali.

La macchina teatrale è bellezza e artificio, uniti alle ingenti necessità fisiche, che, per forza di cose, sono la base su cui costruire la scala di significazione scenica dei valori umanistici e filosofici. Il teatro è emblema cittadino, è insegnamento e celebrazione, che riescono a realizzarsi partendo innanzi tutto dalla “fattibilità” materiale:

“ A Vitruv. Molto preme l'accomodar il luogo alla voce; però oltra le già dette cose, egli tuta via ci da precetti di questo, & ammaestramenti bellissimi; & in vero non senza grande ragione, perché il fine di tutta questa materia di spettacoli, è che si veda, & che si oda comodamente.”<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 229.

<sup>72</sup> Ivi, p. 259.

## ***TEATRO DELLA CONOSCENZA.***

Nella prima parte abbiamo analizzato il modello mentale di teatro, facendo una panoramica generale dei singoli trattatisti, che viene ideato tra Umanesimo e Rinascimento. Durante questo periodo di riscoperte e progetti, avvengono le sperimentazioni pratiche, che talvolta si distanziano dalle teorie, talvolta invece ne recuperano dei tratti. In questo capitolo, ci occuperemo dei primi esperimenti extra-performativi, vedendo come la *forma mentis* dell'edificio scenico si ripercuota in più campi e contesti. Come abbiamo anticipato, il teatro in epoca moderna non è relegato unicamente all'ambito drammatico; è invece un concetto mobile e versatile, utilizzato in modi differenti. Analizzando questi esiti culturali, arriveremo ad avere una visione completa dell'*idea del teatro* che caratterizza l'epoca moderna, pronti, a quel punto, a cogliere l'essenza reale dei teatri anatomici.

### ***Il Gran Teatro del Mondo.***

Partiamo dall'analisi del livello "letterario", ossia dei cambiamenti di senso che il termine *theatro* percorre durante i secoli XVI e XVII. La parola *teatro* in epoca moderna assume una forte valenza metaforica, come possiamo notare in molte opere letterarie, tuttavia le sfumature con la quale viene usata da poeti e scrittori denotano un cambiamento durante i secoli intorno al suo significato ideologico.

Questo mutamento è ampiamente descritto ne *Il Gran Teatro del Mondo*, di Mario Costanzo<sup>73</sup>. Egli analizza numerosi testi, rilevando la valenza della parola in ambito retorico. Abbiamo già accennato come, attraverso l'elemento visivo, il pubblico e la corte trovino nel teatro un momento di controllo e dominio sulla scena. Costanzo evidenzia come queste caratteristiche siano riprese nel Seicento e nell'epoca di destabilizzazione culturale di fine Cinquecento. Sfuggendo dal "semplice" luogo scenico, il teatro diventa metafora di tutto il mondo, la semplice visione della "scena di città" si allarga a dismisura fino ad arrivare ad una visione globale, della Terra, dell'uomo, dei generi sociali.

---

<sup>73</sup> M. Costanzo, *Il «Gran Teatro del Mondo»: schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età del Manierismo*, Ed. Vanni Scheiwiller, Milano 1964. Sulla questione cfr. A. Quondam, *Dal teatro della corte al teatro del mondo*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch, Ed. di Comunità, Milano 1980, pp. 137-144, un'ulteriore bibliografia è data da S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze 1998, n. 35 p. 47.

Ad inizio Cinquecento *Theatro*<sup>74</sup> si riferisce esclusivamente all'edificio, è un paragone unicamente materiale, utilizzato in questo senso nelle opere di Ariosto, Bembo e Della Casa. L'uso del termine cambia durante gli anni che vanno all'incirca dal 1530 al 1540, quando la pratica scenica è ormai diffusa e l'interesse verso gli eventi performativi influenza anche i nuovi gusti letterari e stilistici. Il paragone concreto viene scavalcato da quello metaforico, affiancato dal gusto per l'emblema e per l'effetto psicologico. Se ne hanno esempi già dagli scritti di Aretino e di Fiorenzuola, che usano l'immagine del teatro in via allegorica. Quindi:

“Trasformandosi così a poco a poco in una metafora autonoma e a sé stante e, per certi aspetti, in un vero e proprio luogo comune operante ormai anche come “correttivo”oggettivo del gusto, in un continuo giuoco dialettico tra invenzione e tradizione, l'immagine del teatro vive di vita propria nei testi di fine secolo (anche d'origine o d'ispirazione popolare); e in quelli della prima metà del Seicento. Non si tratta più, ora, di paragonare questo o quell'aspetto del mondo naturale od umano con una particolare “fittione” scenica o di costruire delle analogie e delle similitudini di tipo convenzionale; la vita stessa e il mondo o un “obietto” qualsiasi in esso esistente sono visti come fatti scenici, come elementi d'una rappresentazione universale.”<sup>75</sup>

Costanzo collega la diffusione di questo nuovo senso del teatrale con la cultura e gli umori del secolo. Quando le scoperte scientifiche proiettano l'essere umano in un mondo vasto, indefinito seppur matematicamente controllabile, i letterati tentano di racchiudere l'immenso nell'immagine emblematica della scena, luogo di ordine. I moti dell'inconscio<sup>76</sup>, un tempo legati all'improvvisazione e al non prevedibile, sono gestiti tramite paragoni con la sfera del naturale, e persino i movimenti e le pose vengono classificati e inquadrati. I mezzi utilizzati a tale fine sono, da un lato, la fisiognomica, dall'altro, la composizione teatrale-artistica, in un movimento che dissimula spontaneità ma che ha alla base percorsi fissati e calcolati.

“L'immagine emblematica del “gran Theatro del Mondo” opera dunque contemporaneamente in due direzioni: contro tutto ciò che vi è di indefinito e “intempestivo”, di imprevisto nel mondo naturale; e contro le sensazioni e gli affetti più “temibili” e indisciplinati del nostro stesso animo”<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Nel senso di termine inserito nelle opere, parola utilizzata all'interno dei volumi letterari.

<sup>75</sup> M. Costanzo, *Il gran teatro del mondo*, cit., p. 24.

<sup>76</sup> Uso in questo caso un termine contemporaneo non esistente nei secoli considerati. Si potrebbe tradurre nel linguaggio cinquecentesco con “passioni”, “animo”, “coscienza”.

<sup>77</sup> M. Costanzo, *Il gran teatro del mondo*, cit., p 38-39.

Il mondo dei sensi e dell'immaginazione deve essere codificato, talvolta con espedienti mnemonici che bloccano le conoscenze umane sotto un unico sguardo. Il teatro della memoria colloca tutto il sapere sotto un possibile dominio, soprattutto nel prototipo di Giulio Camillo che vedremo nel prossimo capitolo. Qui basti accennare al concetto di *theatro* che soggiace questo utilizzo, come potere dello spettatore su ciò che accade sulla scena, dove nulla è lasciato al caso. La natura è il regno del capriccio, ma a sua volta questo irrazionale ha delle regole che lo dominano, leggi che controllano il caos apparente. Quest'idea diventa accettabile anche grazie ad un'universale metafora scenica, che trova l'apice della sua applicazione nel Seicento, dove il Barocco farà della meraviglia la sua poetica, e del *teatro* il suo modo di interpretare la realtà.

Il *Gran teatro del mondo* è uno dei temi culturali di larga diffusione già nella seconda metà del Cinquecento. Il *teatro*, che sul piano pratico è in una fase matura di utilizzo, acquista importanza come termine di "metaforizzazione" dell'esistente, è usato in senso astratto e applicato a diversi ambiti dello scibile.

Il *Theatrum* non è solo una metafora dell'uomo nel mondo, uno "strumento intellettuale" che posizione l'essere umano di fronte ai fatti e alle conoscenze, ma diventa un vero e proprio *modello conoscitivo* dell'esistente. L'esperienza pratica della presenza corporea e, soprattutto, la particolare dinamica del ruolo spettatore-vista-spettacolo sono meccanismi privilegiati per l'"avventura al sapere" dell'epoca post-Rinascimentale. Il crollo delle certezze e l'angoscia esistenziale si riflettono nel bisogno di controllo sulla realtà.

D'altro canto anche nel mondo propriamente spettacolare gli addetti sembrano rendersi conto di questa "metaforizzazione", grazie alle influenze reciproche di un Universo culturale da cui attingono i vari campi dell'arte, della filosofia, della scienza. Il *Gran Teatro del mondo* raggiunge il suo apice nell'auto di Claderon della Barca, ma questo raccoglie, e porta alla massima coscienza, un'idea che è presente anche in altri autori. In Italia, Leone de Sommi evidenzia questi aspetti nei suoi *Discorsi*: gli uomini sono portati a recitare un ruolo per un breve periodo, sotto la supervisione di Dio, per poi ricevere biasimo o lode a seconda dell'operato. Attraverso gli esempi degli altri esseri umani si può migliorare il proprio spettacolo:

"Giudiciosamente certo da molti savii et antichi et moderi fu chiamata scena mondana questa machina terrena, poiché adivene propriamente a gli uomini, mentre stanno al mondo, come avviene agli istrioni su per le scene; per ciò che, si come i recitanti delle tragedie et delle commedie, o d'altri simili poemi, sono vestiti, da chi li guida, chi da principe chi da cittadino, chi da milite e chi da servo et chi in altri più stravaganti modi, et poi sono mandati su la scena, dove ciascuno il meglio che sa rappresenta quello che egli ha da imitare, et, finita la favola, ogni uno si



spoglia et torna nel suo stato di prima, onde raporta o laude o biasimo, secondo che meglio o peggio ha fatto la parte sua; così si vede essere gli uomini, cel loro nascimento, vestiti di abiti variati da chi regge l'Universo, ove ciascuno viene a rappresentarsi, operando o come sa o come vuole, tanto che la favola della vita giunga al suo fine, e poi, spogliato, ogni uno se ne ritorna ignudo sì come venne, rapportando lode o biasimo, o per dir meglio premio o punizione, secondo che ha meglio o peggio operato nello stato et nella professione sua.”<sup>78</sup>

In questo caso, la rappresentazione di De Sommi ci vede attori agli occhi di Dio, in una sorta di rassegna in cui ciascuno deve interpretare la propria parte, attraverso la quale si stabilirà il destino futuro, il premio o la punizione, deciso dallo spettatore supremo.

Anche Calderon de la Barca raffigura il Mondo come un *Gran teatro* dove l'uomo recita al cospetto di un metaforico Autore. Nel celebre *auto sacramental* sfilano figure di valore allegorico, dalla culla alla morte.

“E' una festa che voglio

Allestire a me stesso, giacché tutto

Fa Natura affinché la mia grandezza

Sia manifesta; e se quel che più piace

È una commedia ben rappresentata

Ed è l'umana vita uno spettacolo,

sia una commedia quanto

il ciel oggi vedrà nel tuo teatro.”<sup>79</sup>

Quindi la dinamica spettacolare, lo sguardo di un pubblico che detiene il controllo sulla performance, allarga i suoi confini. Il termine ben si adatta, dunque, ai titoli enciclopedici che compaiono nel Cinquecento e che rispecchiano la generale tendenza a catalogare le scoperte moderne. In epoca moderna, infatti, il mondo si espande, grazie ai viaggi oceanici, scavalca le barriere dell'Europa e la “apre” ad un Universo più grande, che comprende terre esotiche,

---

<sup>78</sup> L. de Sommi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Il Polifilo, Milano 1968, pp. 6-7.

<sup>79</sup> Calderon de la Barca *Il gran teatro del mondo*, in *Teatro*, a cura di C. Samona, Garzanti, Milano 1990, p 865 ( fa parte di *Teatro del siglo de oro: Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderon de la Barca*, vol III).

sconosciute, tanto lontane da sfuggire alla mente mediterranea. Ricordiamo che a fine Quattrocento Colombo approda sulle terre dell'odierna America, e solo nel secolo successivo sarà riconosciuta come nuovo continente; Magellano compie il giro del Mondo e, in generale, la conquista dei nuove terre diventa impresa eroica e avventurosa, che porta a nuove rotte di navigazione.

In questo periodo nasce quindi il primo Atlante della Storia, che illustra sotto gli occhi dei nobili Europei tutto il mondo scoperto, sotto il nome di *Theatrum orbis terrarium*, di Abraham Ortelius. Abraham Ortelius nasce a Antwerp (Belgio) nel 1527. Viaggiatore, soprattutto per affari, è uno dei più famosi e precoci cartografi della storia. La prima edizione del *Theatrum Orbis terrarum* è del 1570, ma ne seguono numerose anche dopo la sua morte. L'autore assembla diverse mappe da lui collezionate, citate nel lungo *Catalogus Auctorum*.

Questo è il proemio di apertura:

IN THEATRUM ORBIS TERRARUM ABRAH ORTELLI ANTUERP.

Ortelli, terra(e) globum, maria omnia, &urbes,

Oceanum, quo Sol occidit atque oritur,

Descripsti & radio totum qui gentibus orbem,

Applaudunt operi plena theatro tuo.

Roma, theatra tibi non sic: non Attica Athena,

Pulpita odoriferos sic oluere crocos:

namque Asia, Europa, Libya hinc, atque Anphitrita

Dum vada Caca notas, portu & aura venis.

Corniger Eufrates, septemgemini ostia Nili,

Assurgitque Tagus, Scaldis, & Eridanus:

Fluminaque tractusque maris spectantur, ut actor;

Insula in fonio quaque natant pelago.

Fallor? An & montes dias sub luminis auras,

Sedibus abrepti (obrepti?) latitia exilium?

Adspice; dives Aralss, & mittens tura Sebans,

Antipodum per te notior Indus, adest.  
An ne\* Syracosii concluderat athera vitro  
Exiguo senis, heu, ingeniosa manus?  
Ausus an Iliodem nuce quis complectier? Alis  
Quadryuyos currus parnaque musca tegit?  
Maius opus video: cedraque ac digna cathurno:  
cadite prostantis ingenio artificis.  
Macte igitur virtute, immensum, qua iacet, Orbem,  
Et Natale solum demerere tibi  
AND, SCHOTTUS ANTUERP.<sup>80</sup>

Davanti agli occhi del lettore Ortellio presenta tutto il mondo, la sfuggente geografia della Terra che ormai scavalca i confini Occidentali, lasciando gli uomini Europei confusi e decentrati. La vista ha la possibilità di abbracciare un globo riprodotto in scala ma fedele all'originale, che quindi provoca meno paura dell'immenso che si spalanca alla cultura manierista e barocca.

L'aspetto enciclopedico della conformazione teatrale trova ulteriore conferma nel *Theatro de vari e diversi cervelli mondani* di Tommaso Garzoni. L'opera appare per la prima volta per i tipi di Zanfretti a Venezia nel 1583, e viene riedita due anni dopo. Questa seconda pubblicazione ottiene cinque ristampe ed è tradotta sia in francese che in spagnolo. In essa l'autore prende parte alla discussione sulla definizione di *genio*, che comprende problemi scientifici e umanistici, tra teoria degli umori e influssi celesti. Garzoni si limita ad una considerazione morale della faccenda, senza addentrarsi filosoficamente nella discussione, e limitandosi a trattare il livello "pratico" dei vari *cervelli*. E siccome la materia da esporre è ampissima e intricata, l'unico modo per pervenire ad una chiarificazione è ridurla a una *classificazione*, ossia adoperare, appunto, la forma teatrale:

"Invero il genere "teatro", più che un semplice espediente organizzativo, risponde a profonde aspirazioni di quell'epoca, e ne costituisce quasi l'emblema più autentico [...] Il "teatro" è pertanto uno specchio della natura e insieme un'enciclopedia che ha come fine il rappresentare in visione riflessa la maestà divina: la struttura enciclopedica è infatti l'unica che possa contenere la totalità della natura e che riesca a dare "ordine all'ordine"

---

<sup>80</sup> A. Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, in officiana Palatina, Antuerpiae 1592.

[l'espressione è di G. Camillo Delminio *Idea del teatro* Venezia 1550, p.7], riducendo in forma logica quell'ordine che la natura pur contiene ma che non presenta in modo immediato. »<sup>81</sup>

La citazione di Giulio Camillo è appropriata. Come vedremo nel seguente capitolo, l'autore dell'*Idea del teatro* tenta di collocare in un luogo reale tutto il sapere, anzi, tutto il Cosmo, cercando di dare una risposta definitiva alle angosce del secolo corrente. Garzoni conosce l'opera del suo predecessore e la menziona più volte nel suo scritto<sup>82</sup>. Questa Natura enorme e spaventosa viene addomesticata trovando a qualsiasi elemento la propria sede, affidando a ciascun cervello il proprio posto accanto agli altri, per prenderne *visione*, dominarlo con lo sguardo, anche solo della mente, e valutarne le particolarità e similitudini. All'interno dell'edificio quindi abbiamo la rappresentazione di tutti gli uomini del mondo, una rassegna generale dove ognuno trova il proprio posto. Molto esplicita a riguardo è l'introduzione dell'edizione del 1583, dove è il *theatro* stesso a presentarsi e, come cavia inerme, sottoporsi al giudizio altrui. Il continuo riferimento alla vista riporta il teatro all'etimologia del suo stesso nome, luogo per eccellenza dello sguardo:

“La onde volentieri *a gli occhi altrui*, qual sono, mi spiego, a fine che, potendomi ciascuno da capo a' piedi con suo bell'agio, *rimirare*, *veda* se son Theatro, o veramente una cosa strana, e da cotesta differente. E ben vero ch'io giudico, che a quella guisa, che i brutti mascheroni, posti con artificio dentro a bei razzi di fiandra, rendono quelli a *gli occhi altrui* piu vaghi, e piu maravigliosi: cosi potrebbero forse questi cervelli difformi, accommodati dall'arte del mio Architetto, farmi da questa parte ancor apparire uno Theatro Reggio, & signorile. *Riguardatemi* adunque minutamente, qual'io sono, sto' saldo, e dalla presentia *de' vostr'occhi* punto non mi muovo.”<sup>83</sup>

Vale la pena di considerare anche l'opera successiva di Garzoni, splendida e ampissima. Nel 1585, presso Giovanni Battista Somasco, a Venezia, è pubblicata *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, un'opera che racchiude i mestieri del Cinquecento, che l'autore continuerà a perfezionare fino alla morte. Tralasciando l'importanza storica di questa fatica, ci preme sottolineare l'aspetto che collega i due libri citati e i luoghi scenici. La piazza perde le sedi proprie del teatro, diventa uno spazio in cui singolarmente i vari personaggi agiscono. E' possibile considerarla comunque come una variante dei numerosi *teatri del mondo*, data l'azione e la

<sup>81</sup> P. Cherchi, *Enciclosedismo e politica della riscrittura: Tommaso Garzoni*, Pacini editore, Pisa 1980, p 31.

<sup>82</sup> T. Garzoni, *Il teatro de vari e diversi cervelli mondani* in particolare nei capitoli *De' cervelli bravi e armigeri*, p. 60; *De' cervellini appassionati ed accordati*, p 100; *De' cervelloni universali, industriosi ed ingegnosi*, p 151 (fa parte di T. Garzoni, *Opere*, a cura di P. Cherchi, Longo Editore, Ravenna, 1993).

<sup>83</sup> T. Garzoni, *Il teatro de' vari e diversi cervelli mondani, nuovamente formato, et posto in luce da Thomaso Garzoni*, appresso Paulo Zanfretti, in Venetia 1583, introduzione (corsivo mio).

tendenza enciclopedica del libro. Garzoni si rivolge agli “spettatori”, che dai portici possono osservare ciò che accade nel mezzo, in una sfilata che ricorda le processioni Cinquecentesche. La differenza tra le due opere è, però, lampante, come quella tra il teatro progettato dagli umanisti e i comici ambulanti: da una parte abbiamo non solo l’azione visiva sullo spettacolo, ma anche la strategia di un controllo, la certezza di un ordine. I cervelli sono divisa a seconda delle loro caratteristiche, quasi catalogati. Dall’altro, invece, lo sguardo coglie la rassegna dei mestieri senza organizzazione razionale, tanto che Paolo Cherchi, esperto e curatore sia della stampa moderna sia del libro critico sul Garzoni, può affermare:

“Se c’è un ordine logico nella *Piazza*, a me è sfuggito.”<sup>84</sup>

D'altronde, gli Umanisti ai tempi del Garzoni hanno ampiamente provveduto alla distinzione tra *Forum* e *Theatrum*, come evidenziato nel precedente capitolo.

Questi sono solo alcuni esempi, che si potrebbero moltiplicare scorrendo i titoli di molte opere enciclopediche moderne: *Theatrum Terrae Sanctae et biblicarum historiarum cum tabulis geographicis aere expressi* (C. Adrichomio, in officina Birckmannica, sumptibus Arnoldi Mylij, Delpho, Coloniae Agrippinae 1590); *Theatrum mundi minoris, sive humanae calamitatis oceanus. Ex gallico in latinum translatus sermonem* (F. Laurent. Cupæro carmelitano, apud Lucam Bellerum, Antuerpiæ 1576); *Theatrum humanae vitae Theodori Zuingeri Bas. Tertiatione novem voluminibus locupletatum, interpolatum, renovatum. Cum tergemino elencho, methodi scilicet, titulorum & exemplorum* (per Eusebium Episcopium, Basilea 1586); *Teatro del cielo e della terra, nel quale si discorre brevemente del centro, e dove sia. Del terremoto, e sue cause. De' fiumi, e loro proprietà. De' metalli, e loro origine. Del mondo, e sue parti. Dell'acque, e sua salsedine. Dell'aria, e sue impressioni. De pianeti, e loro natura. Delle stelle, e loro grandezze. Delle sfere, e come girino. Opera curiosa, et degna d'ogni elevato spirito* (G. Rosaccio, per Vittorio Baldini stampator ducale, Ferrara 1564); *Il teatro delle cancelleresche corsive per secretari et altre maniere di lettere* (L. Curione, Martin van Byiten Hollandus, Roma 1593); *Theatro morale, de' moderni ingegni: dove si scorgono tante belle' & gravi sentenze, tante acute risposte, & tanti savi consigli, oltra infinite comparationi, che vi sono; che dir si puo esser felicemente unite le cose naturali con le morali* (C. Ghirardacci, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1576); *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum vniuersitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte*

---

<sup>84</sup> Paolo Cherchi *Enciclopedismo* op. cit, p.58

*quoque dici possit* ( S. a Quiccheberg Belga, ex officina Adami Berg typographi, Monaco 1565); *Theatrum hieroglyphicum, hoc est, Nova & hucusque intentata obeliscorum coeterorumque hieroglyphicorum monumentorum, quae tum Romae, tum in Aegypto, ac celebrioribus Europae musaeis adhuc supersunt* (A. Kircher, typographia Vitalis Mascardi, Roma 1654); *Theatrum meteorologicum; in quo aetherea, aerea, ignea, aquea, terrestria, subterranea, ac ex his mista meteora spectantur* ( P. Fr. Francisco à S. Augustino Macedo, typis Iacobi Dragonelli, Roma 1660); *Novo teatro di machine et edificii per varie et sicure operationi con le loro figure tagliate in rame e la dichiaratione, e dimostratione di ciascuna. Opera necessaria ad architetti, et a quelli, che di tale studio si diletmano* (V. Zonca, appresso Fran.co Bertelli, Padova 1621); *Teatro d'impresse di Giovanni Ferro all'ill.mo e r.mo cardinal Barberino,* ( G. Ferro, appresso Giacomo Sarzina, Venezia 1623); *Teatro della nobilta d'Italia. Ove compariscono le nobili, & illustri famiglie di cento, e dieci piu famose citta. Cominciando da Napoli, e suo Regno. Opera molto vagha, utile, e necessaria* (F. Rossi, appresso Gio. Iacomo Carlino, Napoli 1607); *Teatro della Turchia, dove si rappresentano i disordini di essa, il genio, la natura, & i costumi di quattordici nazioni, che l'habitano* (M. Febure, per gli heredi di Gio. Recaldini, Bologna 1683).

Testi scientifici, mestieri, racconti biblici, ogni sorta di informazione che necessita di ordine e razionalità può essere rappresentata in questi teatri mentali, dove lo spettatore si fonde con il lettore, e dove lo sguardo diventa sguardo della mente. Non più passivo ascoltatore, l'intellettuale riconosce e memorizza le nozioni di un mondo sempre più vasto e irrazionale, che trova la sua coronazione nell'angoscia barocca. Non a caso la maggior parte di questi libri è corredata da bellissime immagini, a sottolineare la caratteristica visiva della natura di questi trattati.

Mentre la struttura Vitruviana è generata dalla propagazione della voce, i teatri fin qui analizzati prendono in considerazione, metaforicamente e non solo, l'atto visivo. Il teatro degli esegeti si genera dalle onde sonore, come struttura attiva, macchina funzionale portatrice di senso nella sua sola esistenza. Lo spettatore ideale, abitante delle città utopiche, viene ammaestrato e celebrato attraverso la stessa architettura: per trasmettere l'educazione morale e il senso comunitario, è sufficiente la presenza fisica degli astanti. Lo scrittore e il trattatista richiedono invece un'attivazione della persona, attraverso l'azione del vedere. Da una parte abbiamo quindi l'idea del teatro cittadino, dall'altra questa struttura allarga i propri orizzonti a livello più ampio, che utilizza il teatro come strumento conoscitivo di porzioni dell'esistente.

Quindi, gli architetti ci hanno fornito le prassi generative della struttura, mentre gli scrittori ci danno uno spaccato sull'*idea del teatro* dal punto di vista dello spettatore. I due progetti trovano comunque degli espliciti punti in comune, avendo come riferimento le antiche glorie dell'impero romano. D'altronde i riferimenti architettonici che abbiamo analizzato nella prima parte non sono rilegati all'ambito edile, ma sono dei modelli culturali propri dell'intera società intellettuale. Lasciamo dunque alle parole di Garzoni l'esempio di questa unità, che si concretizza nella citazione dei modelli presi ad esempio anche da Leon Battista Alberti, Pellegrino Prisciani e gli altri esegeti:

“Non vi paia di maraviglia, nobilissimi spettatori, veder le marviglie antiche suscitar si a tempi nostri, quasi che la presente età, come differente dalle passate, a quella guisa che ‘l ruginoso ferro dall’oro, richieda cose minori; mirando i Theatri, di Romana grandezza unici essempli, hoggi di formarsi, e innanzi a gli occhi nostri presentarsi ornati, e cinti di più vaghi ornamenti, che gli artefici moderni da vecchi architetti habbian saputo, e potuto ricorrere: perche, se ben le forse de posterì sono con quelle de gli anni nostri disuguali, non son però gli animi de moderni tali, che si lascino vincere, e superar da loro, anzi con pellegrina grandezza d’intelletto, aspirano alle cose istesse, & anco a maggiori, com’è avvenuto all’Artefice nostro qual, debilissimo di valore, ha voluto nondimeno con altissimo ardimento, tentar di fabricare un Theatro, non però materiale, ma intellettuale per molte condizioni (rimettendosi al giudizio de gli altri) o pari, o superiore a quelli de gli antichi. Eccomi qui in prospettiva dinnanzi a gli occhi vostri; degnatevi di mirar la parte, gli archi, le sedi, e farmi spettatori de la fabrica mia in tutto, e da per tutto, che vederete l’altezza, la capacità, e la grandezza, o pareggiare, o superare quello di tutti gli altri Theatri antecedenti. Io mi rallegro da me stesso, perché mi veggio di poter contendere in parte con quello di Marcello fabricato alla Dorica, e alla Ionica insieme, con le sue trigliffè, e metope, colonne, e basi di singolare ornamento, perche tengo due ordini d’artificio, quali il Dorico, e il Ionico ancorio, uno di lode artificiosa, l’altro di biasimo, come riguardar potete: e tengo per basi, e per colonne certi cervelli, e cervelloni ornamento mio particolare, di mille fregi adorni, e d’infinite palme e trofei. Non penso di dovere cedere di capacità, e grandezza quello di M. Emilio Scauro, essendo che esso non capiva più che settanta mila persone nel suo cerchio; & io capisco (se non m’inganno), dentro ne miei seggi amplissimi tutti gli huomini, che sono al mondo. Potrei, ma non voglio, antepormi senz’altro a quello che fabricò il superbo Tito Quinto Flamminio vittorioso, havendolo esso fabricato con l’aiuto di sessanta mila schiavi, poi ch’egli è chiaro esser maggior honore d’una fabrica grande esser stata composta da una persona sola, che da molte raccolte, e congregate insieme. E potrei, s’io volessi, gloriarmi di qualche concorrenza con quello di Pompeo, che fu da moltitudine di grandi Pittori, per commandamento di Nerone, tutto messo a oro in una notte sola, a fine di mostrarlo il dì seguente al Re degli Armeni; essendo io stato da un sol Pittore, in brevissimi giorni, senza moello d’altri avanti, e fabricato, e ornato, insieme, co’ studio infaticabile, & fatica invincibile dell’animo di quello.”<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> T. Garzoni, *Il theatro de' vari e diversi cervelli mondani, nuovamente formato, et posto in luce da Thomaso Garzoni*, appresso Paulo Zanfretti, in Venetia 1583, introduzione.





## **TEATRO E ANATOMIA IN GIULIO CAMILLO DELMINIO.**

Tra i volumi precedentemente analizzati, che trattano il teatro come metafora dell'ordine e del dominio sull'esistente, si può inserire anche quello di Giulio Camillo. Tuttavia, la fatica dell'autore merita un capitolo a parte, in quanto si differenzia dalle precedenti per la vastità degli intenti e soprattutto per essere andato oltre la metafora, rendendo il suo progetto concreto, materiale. Nel suo lavoro possiamo cogliere le due accezioni del teatro precedentemente analizzate, infatti Camillo riesce, in certi aspetti, a riunire assieme le istanze dei "Vitruviani" e le caratteristiche che gli intellettuali attribuiscono al teatro come strumento conoscitivo dell'esistente. Infine, possiamo trovare un importante passo verso il campo d'indagine a noi più caro, nella relazione che lo scrittore introduce tra anatomia e spazio teatrale.

Il teatro della memoria di Giulio Camillo è una delle chimere prestigiose del Rinascimento. Progetto e idea, prima di tutto, lascia di sé tracce che affascinano sia i suoi contemporanei sia gli studiosi del nostro tempo. La fortuna di quest'uomo, notissimo agli inizi del Cinquecento, svanisce nei secoli, fino a tornare in auge nel Novecento grazie alle pubblicazioni di Frances Yates ed ad un interesse generale sorto attorno alle arti mnemoniche<sup>86</sup>.

Iniziamo da alcuni cenni biografici. Giulio Camillo nasce alla fine del Quattrocento in terra Friulana<sup>87</sup>, e si dedica assiduamente agli studi diventando un intellettuale di spicco nel panorama internazionale. La sua cultura spazia dal greco al latino, dalla retorica alla teologia. In campo filosofico egli appartiene alla corrente successiva agli studi umanistici di Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, che affiancano al Neoplatonismo l'approfondimento dell'ermetismo e della cabala, trattate però facendole concordare con la dottrina cristiana. La fusione di diverse correnti crea così

---

<sup>86</sup> Su Giulio Camillo, ed in generale sull'arte della memoria, v. F. A. Yates, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1966; ID. *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, Routledge and Kegan, London 1964; P. Rossi, *Clavis universalis: arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, R. Ricciardi, Milano 1960; L. Bolzoni, *Il teatro della memoria: studi su Giulio Camillo*, Liviana, Padova 1984 (la stessa autrice ha curato l'edizione moderna dell'opera di Giulio Camillo, *L'idea del teatro*, Sellerio, Palermo 1991); F. Scaramuzza, *Giulio Camillo Delminio: un'avventura intellettuale nel '500 europeo*, Arti grafiche friulane, Udine 2004. Anche M. Carpo dedica molto spazio allo studio di questo personaggio, relazionandolo con Serlio, in *Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo. Metodo ed ordini nella teoria architettonica dei primi moderni*, Droz, Geneve 1993. Una panoramica degli scritti sull'arte mnemonica viene data in *Biblioteca della memoria: opere manoscritte e a stampa fino al 1800 appartenenti al fondo Young sulla memoria e la mnemotecnica*, a cura di P. Pampaloni, ed. del Titano, San Marino 1998; inoltre, per un'ulteriore bibliografia, v. S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze 1998, n. 34 p. 47.

<sup>87</sup> Datazione e luogo della sua nascita sono incerti, almeno così è riportato dal Liruti in *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli raccolte da Gian Giuseppe Liruti*, appresso Modesto Fenzo, Venezia 1760-1830. La conclusione a cui giunge lo scrittore Settecentesco colloca Delminio nato a Portogruaro, nel 1479.

un terreno conoscitivo mobile e variato, in cui tutti i maestri trovano concordia in una concezione dell'universo vitalistica e spirituale. Infatti, le opere di Delminio citano e riportano nozioni di queste distinte credenze, creando armonia tra le verità dei maestri, tra Ermete e Mosè, Dio e Platone.

Camillo intraprende gli studi universitari a Padova, diventa in seguito lettore a Bologna, dove trascorre saltuariamente alcuni anni dal 1519 al 1530<sup>88</sup>. L'insegnamento è un modo per sopravvivere, la sua maggior preoccupazione è trovare dei "mecenati", che gli permettano di continuare la fabbricazione del *theatro*, l'idea a cui dedica gran parte dell'esistenza. Introdotto alla corte francese di Francesco I, sotto la sua protezione lavora a Venezia, dove pare costruisca la struttura, successivamente smantellata. Lo testimonia Viglio Zwechem in una lettera ad Erasmo, in cui racconta come Camillo lo abbia accompagnato all'interno dello spazio e gli abbia illustrato la sua funzionalità<sup>89</sup>. Il friulano intanto scrive diverse opere, soprattutto sul progetto del *theatro*, suscitando grande interesse nelle corti e nei circoli colti. Infatti, Alfonso d'Avolos, il Marchese del Vasto governatore spagnolo a Milano, gli concede una pensione, in cambio del suo segreto. E' il 1543, Camillo muore l'anno successivo: l'opera considerata definitiva è postuma, pubblicata da Ludovico Dolce nel 1550, probabilmente tratta da uno scritto dettato all'amico Muzio durante il soggiorno presso il suo ultimo benefattore.

### ***Idea e costruzione del teatro.***

*Theatro* è dunque il termine attorno a cui ruota l'opera più celebre di Delminio. Cercheremo di estrapolare le caratteristiche del suo progetto per arrivare a capire in che accezione e con che scopo Camillo adopera il senso e la forma delle sedi sceniche all'interno della sua arte.

Avvaliamoci innanzi tutto della fonte principale: *L'idea del teatro*, libro molto diffuso nel Cinquecento. La prima edizione vede luce dopo la morte dell'autore, in una stampa fiorentina che Lodovico Domenichini cura per il Torrentino<sup>90</sup>. Quasi contemporaneamente escono due edizioni veneziane ( Agostino Bindoni e Baldassarre Costantini), e molte ne seguono fino alla fine del

<sup>88</sup> Oltre che testimoniato dai biografi, è riscontrabile anche nelle lettere da lui scritte, come quella spedita da Bologna il 14 agosto 1521, ad Agostino Abbioso, o quelle per Ludovico Beccatelli 8 aprile e 12 settembre 1523. Abbiamo inoltre un'epistola del Bembo *A M. Giulio Camillo Delminio Bologna*, pubblicata nelle *Lettere italiane del Bembo*, edizione del Sansovino, Venezia 1560, libro III p. 39. Le maggiori notizie su Giulio Camillo sono fornite comunque dal fido amico Muzio, che lo accompagna per gran parte della vita e soprattutto nel periodo finale.

<sup>89</sup> Erasmus, *Epistole*, ed. P.S. Allen, IX, 479.

<sup>90</sup> Mi avvalgo qui dell'edizione moderna ripresa dalla stampa del 1550, ossia *L'idea del teatro*, a cura di Lina Bolzoni, Sellerio editore, Palermo 1991.

secolo. Prima di questo, pare che a Venezia il progetto vede vera e propria edificazione. Ne abbiamo testimonianza nella lettera che Lazare de Baif, ambasciatore francese, scrive a Francesco I, oppure in quella citata di Viglio Zwichem a Erasmus.

Il teatro di Camillo s'inserisce, oltre che tra la gamma dei *teatri del Mondo* precedentemente analizzati, nella lunga tradizione della mnemotecnica, disciplina tramandata dai secoli precedenti soprattutto con i volumi di Raimondo Lullo, e che darà i massimi frutti a fine Cinquecento, negli scritti di Giordano Bruno. La memoria è un'arte, non solo un dono naturale, perché può essere creata attraverso degli espedienti, o meglio delle tecniche. Innanzi tutto, i concetti sono affidati a immagini, che toccano più facilmente l'uomo e ne facilitano la comprensione. Inoltre, è bene associare una serie di nozioni a luoghi differenti, oppure a diverse parti di uno spazio, che permettano di creare una successione di sguardi da un punto all'altro e facilitare la concatenazione dei ricordi. La vista anche in questo caso è una delle componenti centrali, per conoscere e facilitare la permanenza delle informazioni nella mente.

Entrambe le tecniche mnemoniche dei luoghi e delle immagini sono usate da Camillo. Egli cerca di racchiudere il mondo, tutto quello che l'uomo può conoscere e concepire, in un *theatro*, in cui colloca tutto ciò che esiste nella sfera terrestre e in quella celeste. La costruzione è divisa in sette gradi, ciascuno afferente alle materie, dalle più semplici alle più complesse, a loro volta scomposti in sette sezioni verticali corrispondenti ad un pianeta. Si ha così uno spazio concreto e ben distinto dove i segmenti sono ordinati e in successione. A ogni sessione è affidata una o più immagini, che racchiudono un significato filosofico profondo. In questo modo l'autore riesce a rappresentare il Mondo, dai gradi più alti dell'essere a quelli più materiali, attraverso miti e pitture allegoriche tratte dalla sua vastissima cultura, attingendo la genesi e la conformazione dell'Universo sia dai neoplatonici sia dalla cabala e dall'ermetismo. L'immaginario delminiano racchiude misteri alchemici, miti e storie antiche, simboli con significati trascendenti la loro qualità di oggetti artistici, tratti da Virgilio, Ovidio, dai latini fino alle poesie di Petrarca<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Per un'accurata descrizione del teatro rimando a Frances A. Yates, *L'arte della memoria*, cit., che ne propone anche una ricostruzione grafica accurata. Il *Methodo* invece utilizzato da Camillo, descritto dal punto di vista pedagogico, è chiarificato in M. Carpo, *Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo*, cit. pp. 65-82, che viene applicato all'insegnamento dell'architettura.

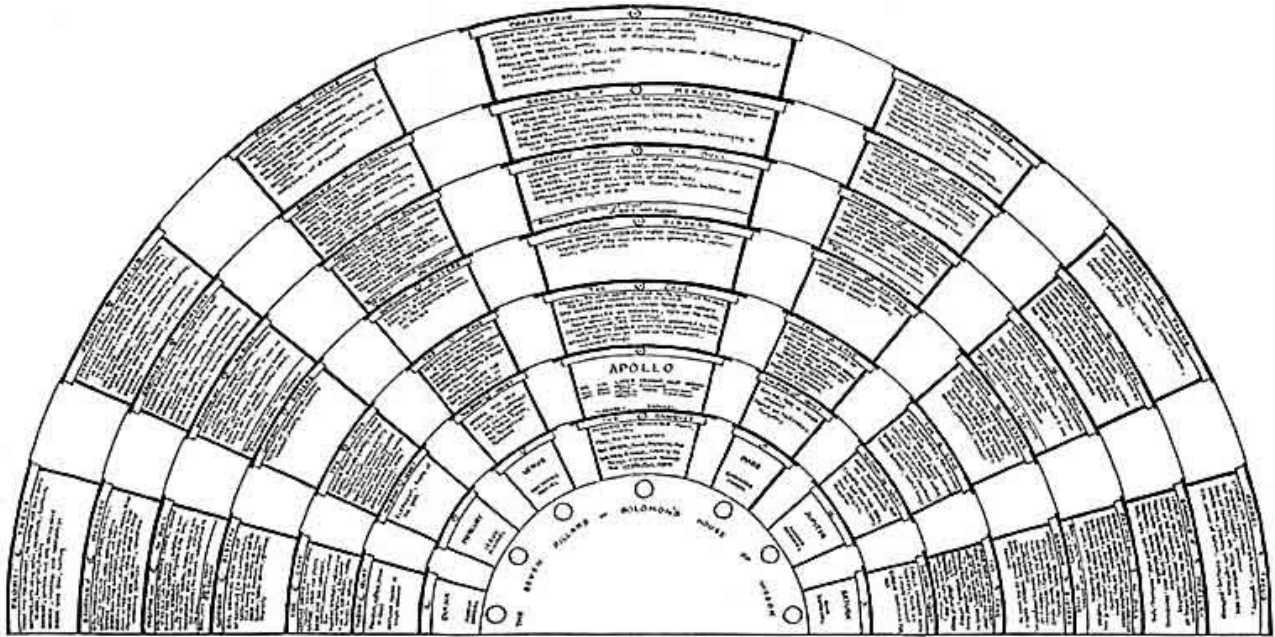


Figura 6: G. Camillo, *Theatro della memoria*, ricostruito da F. Yates.

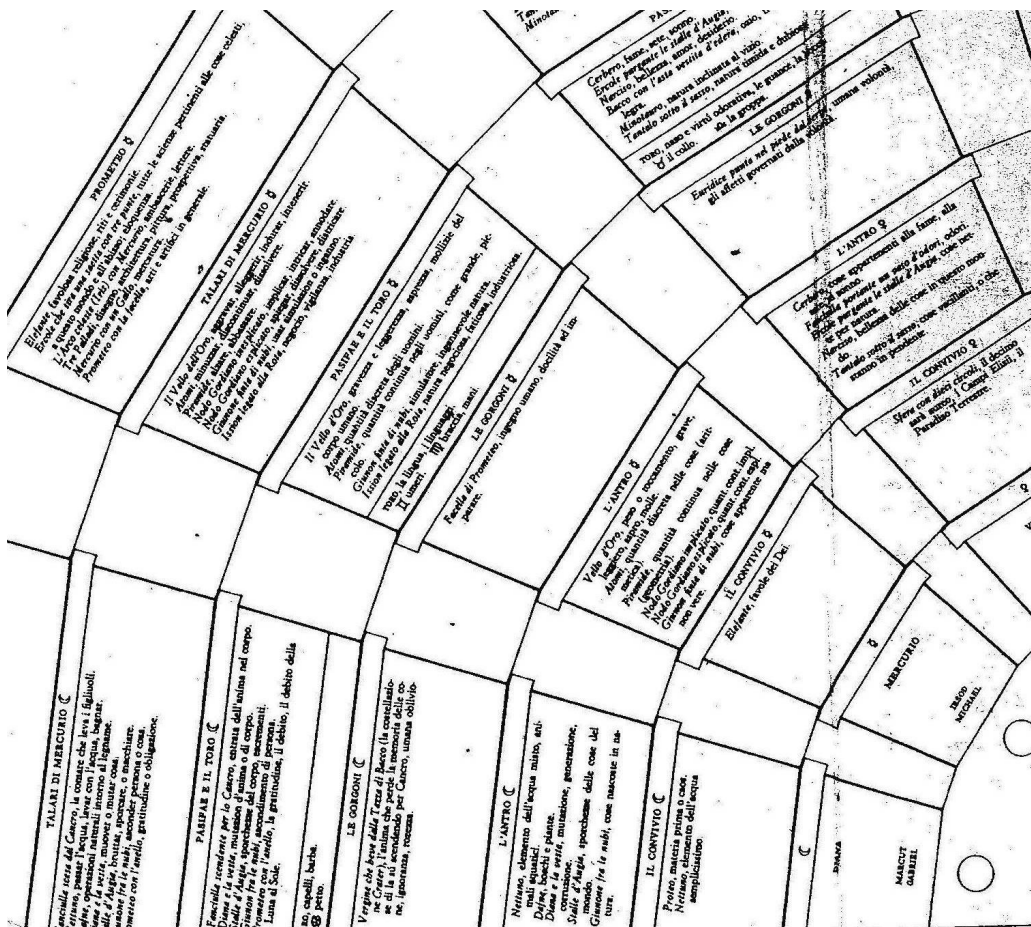


Figura 7: G. Camillo, *Theatro della memoria*, ricostruito da F. Yates, particolare.

Il *teatro* di Camillo è descritto in forma fissa e precisa, sicuro nelle caratteristiche che l'autore gli attribuisce. Tralasciando per un momento il suo contenuto, valutiamo adesso i passi del libro in cui è descritta la struttura e le peculiarità inerenti all'*idea*, destinata da progetto a diventare edificio concreto<sup>92</sup>. Lo spettatore si trova al centro dell'orchestra, e osserva la cavea circostante, divisa nelle quarantanove sezioni.

Il modello di riferimento sembra essere quello Vitruviano. D'altronde, l'opera è composta nella prima metà del Cinquecento, in pieno clima di esegesi, come visto nella prima parte. Il dotto Camillo, padrone di una vasta biblioteca che racchiude i volumi più celebri della sua epoca, non può essere all'oscuro dei trattati che circolano tra gli intellettuali del momento. Inoltre, egli è legato da una forte amicizia a Sebastiano Serlio, e con lui condivide l'interesse per l'architettura. Tra le opere di Delminio, troviamo un'applicazione del teatro della memoria proprio per insegnare la scienza edile, che segue una divisione molto simile a quella proposta dall'artista bolognese nei suoi sette libri di architettura.

Tornando a *L'idea del teatro*, vediamo che questo spazio è descritto come un luogo ordinato, precisamente suddiviso e soprattutto destinato a durare:

“Or se gli antichi oratori, volendo collocar di giorno in giorno le parti delle orationi che havevano a recitare, le affidavano a' luoghi caduchi, come cose caduche, ragione è che, volendo noi raccomandar eternalmente gli eterni di tutte le cose che possono esser vestiti di oratione con gli eterni di essa oratione, troviamo a loro luoghi eterni.”<sup>93</sup>

Questo passo evidenzia come Delminio prenda ispirazione dalla classicità e dai progetti utopici degli architetti. Dotare il luogo dell'aggettivo “eterno” indica un progetto destinato a durare, non una sala effimera da smantellare e rimontare a seconda delle occasioni. La memoria richiede una costruzione solida che la salvaguardi nel tempo, per Camillo a fini personali ed educativi, mentre per gli esegeti per la perpetua gloria di promotori e costruttori. Con questa allettante prospettiva Sulpizio da Veroli invita il Cardinal Rialto a creare di una sede per i drammi, così come nell'antichità gli imperatori Pompeo o Vespasiano hanno affidato la propria fama ad imprese eccezionali ed eterne. Tra meno di mezzo secolo, a Vicenza, verrà eretto il teatro Olimpico, che

---

<sup>92</sup> L'immagine del teatro che propongo, a livello materiale, condivide il modello elaborato dalla Yates che proietta le riflessioni dell'autore sulla cavea. Tuttavia, sono possibili altre interpretazioni.

<sup>93</sup> G. Camillo. *L'idea del teatro*, cit., p 53.

monumentalizza le idee classiche mediate da Palladio e i bisogni celebrativi dell'Accademia, partendo dagli stessi presupposti qui esposti.

La costruzione, oltre ad essere eterna, deve avere un aspetto chiaro e preciso, per permettere un percorso mentale semplice.

“L'altra adunque fatica nostra è stata di trovare ordine in queste sette misure, capace, bastante, distinto et che tenga sempre il senso svegliato et la memoria percossa”<sup>94</sup>

Lo spazio è stabilito su un ordine gerarchico, che segue anche in questo caso il modello antico:

“ma per dar (per così dire) ordine all'ordine, con tal facilità che facciamo gli studiosi come spettatori, mettiamo loro davanti le dette misure, sostenute dalle misure de' sette pianeti in spettacolo, o dir vogliamo theatro, distinto per sette salite. Et perché gli antichi theatri erano talmente ordinati che sopra i gradi allo spettacolo più vicini sedevano i più honorati, poi di mano in mano sedevano ne' gradi ascendenti quelli che erano di minor dignità, talmente che ne' supremi gradi sedevano gli artefici, in modo che i più vicini gradi a' più nobili erano assegnati, sì per la vicinà dello spettacolo, come anchora perché dal fiato de gli artefici non fossero offesi, noi, seguendo l'ordine della creation del mondo, faremo seder né primi gradi le cose più semplici, o più degne, o che possiamo immaginar essere state per la disposition divina davanti alle altre cose create.”<sup>95</sup>

La disposizione è ordinata e segue delle leggi sociali. Nella parte bassa, nobiliare, sono poste le cose semplici che sono state create per prime, ogni grado ospita quelle che sono venute dopo, imitando i teatri antichi dove il popolo si disponeva partendo dai senatori, vicini al palco, ed arrivando ai meno abbienti, all'ultimo girone. L'idea che gli aristocratici possano essere offesi dagli odori degli altri spettatori è chiaramente ripresa da Vitruvio. Il modello strutturale diventa così una “macchina” versatile, uno spazio il cui uso è plurimo e si può adattare a differenti esigenze. Che si tratti di contenere i cittadini in modo gerarchico per celebrare e riunire la città, o di disporre le immagini mnemoniche per contenere il mondo, la forma base rimane la stessa, il teatro perfetto e ideale che unisce classico e contemporaneo.

### *All'interno del teatro.*

---

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Ivi, p. 59.

L'intento di Giulio Camillo è quello di racchiudere tutto lo scibile umano nel teatro, in modo che lo spettatore, posizionato al centro dell'orchestra, possa con un solo sguardo cogliere l'esistente e conservarlo nella sua memoria. Una volta diviso e catalogato lo spazio, questo viene ornato di figure, che rappresentano i concetti affidati ad ogni singolo luogo. In ogni grado inoltre sono inseriti i testi che trattano l'argomento di riferimento. Più pitture sono imposte alla singola unità, ad esempio nella prima gradinata, divisa in sette porte, sono collocati i Pianeti; in ciascuna, oltre alla pittura dell'astro in forma antropomorfa, compaiono le cose da lui protette, assieme alle *finzioni* dei poeti che lo riguardano.

Le immagini che ornano i luoghi non sono statici oggetti esplicativi, ma vere e proprie *imagines agentes* della tradizione mnemotecnica. Esse allargano la loro funzione estetica e lavorano sulle emozioni e sulle conoscenze, provocando una reazione forte e costante nella mente di chi vi si trova davanti.

“E d'altra parte *imagines agentes* significa anche immagini capaci di rappresentare una parte. Esse rinviano cioè a quella dimensione teatrale che è così importante nella pratica mnemonica, ad esempio nella tecnica per cui, per ricordare concetti astratti, o parole di una lingua straniera, si chiede loro di raccontare una storia, facendo scaturire dalle parole, con appositi procedimenti, dei personaggi che si confrontano in un dialogo, in una scena; ma anche dimensione teatrale in un senso più generale e più profondo. Cicerone scrive [...] che bisogna collocare delle maschere teatrali (*personae*) sopra i concetti, così da trasformarli in immagini attive della nostra memoria, *imagines agentes* appunto.”<sup>96</sup>

Le immagini sono attive, segni dinamici e cambiano la loro significazione a seconda del contesto in cui sono inserite. Diverse immagini animano ogni grado, ma assumono sensi differenti a seconda della collocazione. Facciamo un esempio:

“Giunon suspesa pigliamo da Homero, il qual finge Giove tener quella suspesa per una catena, e Giunone haver a ciascun piede un contrapeso. Giove è il rettor di tutto l'aere; Giunone è l'aere; il contrappeso del più sollevato piede è l'acqua, et quello del più basso è la terra. Questa imagine adunque in questo luogo significherà l'aere semplice. Ma sotto l'antro contenerà i quattro elementi in generale, et appresso l'aere in particolare, con le sue parti et i suoi appartenenti, come si dirà in quel luogo. Et sotto i talari significherà respirare, sospirare, usar l'aperto cielo. Et sotto Prometheo significherà qualunque arte che per beneficio dell'aere si faccia, come i mulini a vento.”<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> L. Bolzoni, introduzione a G. Camillo, *L'idea del teatro*, cit., p. 12.

<sup>97</sup> G. Camillo, *L'idea del teatro*, pp. 80-81.

Le figure del teatro sono attive e la loro attivazione dipende dal posizionamento nell'insieme, attraverso un complesso sistema di codificazione che affonda le radici, e la chiave di lettura, nel teatro visto come un insieme di lettura globale, composto da singole parti. Estrapolare le illustrazioni dalla posizione che è stata loro assegnata le spoglierebbe della funzione, della loro ragione di essere. La figura mitologica appesa denota Giunone e la sua storia, ma il suo senso cambia secondo la "scena" nella quale è inserita.

L'opera dunque non deve essere presa come un risultato figurativo, la cui efficacia si esaurisce nella contemplazione di un passivo artistico, ma è un "ingegno" attivo e dinamico, dove, come nella pratica teatrale, i segni devono avere un rapporto di scambio consapevole con lo spettatore. Le figure *agiscono*, acquistando realtà nel rapporto con la decodificazione del fruitore.

Questo porta alla luce un'altra caratteristica, ossia l'accentuazione della vista come principale via conoscitiva. Camillo usa il teatro ponendo chi entra in una situazione d'inversione della tradizionale distinzione pubblico-performance. Chi entra nello spazio mnemonico si trova al centro dell'orchestra, mentre le nozioni, lo *spettacolo* della conoscenza e soprattutto del Mondo, si stagliano davanti sui gradi. Nonostante lo spettatore debba osservare dal basso verso l'alto i concetti, chi usufruisce del teatro si trova idealmente in una condizione elevata rispetto alle cose terrene. L'Essere Umano, creatura contigua a Dio, ha la possibilità di innalzare l'intelletto alle alte sfere, e da lì racchiudere con gli occhi ciò che v'è sotto, ossia il *gran spettacolo del mondo*. Con procedimento tipico camilliano questo è narrato in un'immagine. Lo studioso suggerisce di figurarci in un bosco. Se volessimo vederlo tutto, risulterebbe impossibile trovandoci in mezzo agli alberi. Riusciremmo arrampicandoci su un'erta, a poco a poco, fino ad arrivare alla sommità dove

“tutto intero lo potremmo raffigurare. Il bosco è questo nostro mondo inferiore, la erta sono i cieli, et il colle il sovraceleste mondo.”<sup>98</sup>

Il primato della conoscenza visiva sugli altri sensi è espresso anche in un altro punto, nel *Discorso sopra Hermogene*, pubblicato nella raccolta di Porcacchi<sup>99</sup>:

---

<sup>98</sup> Ivi, p. 54.



“Che se acutissimo è de gli altri sensi il vedere, con più diletto conoscimento si apprendono le cose, che l’animo per gli occhi raccoglie, mentre ancora da gli occhi commendate, & dentro mandate gli sono.”<sup>100</sup>

Anche per questo egli arriva al teatro, il luogo del vedere per eccellenza, *theaomai* della tradizione.

### ***A confronto con gli altri teatri.***

L’opera di Camillo s’inserisce nella riscoperta del teatro moderna, inventando un’applicazione alla forma vitruviana in un contesto di ricerca, insegnamento e memoria. Tuttavia, ci sono altre caratteristiche che hanno delle affinità con le opere del periodo. In particolare, i pensieri delminiani hanno alcuni punti in comune con le invenzioni di Filarete, autore di cui abbiamo già analizzato i progetti sui luoghi d’intrattenimento cittadini. A Sforzinda però troviamo un’altra struttura teatrale, descritta nella *Casa del Vizio e della Virtù*, nel libro XVIII del *Trattato di architettura* scritto tra il 1460 e il 1464.

La Casa è un edificio simbolico, adibito all’ascesa morale degli abitanti della città. Il Filarete, nel suo progetto, imprime sull’architettura un percorso di scienza e di coscienza. In essa le persone sono chiamate a fare una scelta, se intraprendere la via del vizio, semplice ma senza premi, che conduce verso il basso, o se avventurarsi nella difficile via del sapere, che attraverso percorsi complicati arriva fino alle alte sfere della saggezza e quindi della Virtù. Per costruire l’edificio egli fa esplicito riferimento al teatro, in due momenti differenti. Nel primo, evidenziando la forma, asserisce che sarà:

“Tonda e quadra, quasi come a dire Colosseo”<sup>101</sup>

---

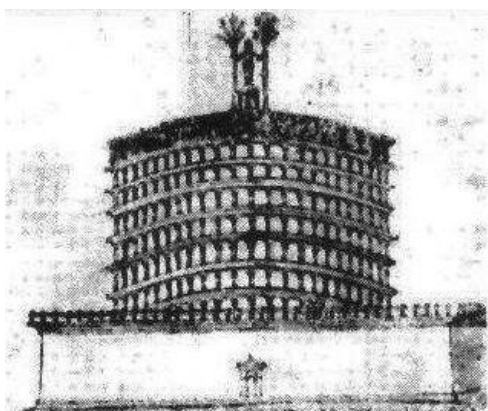
<sup>99</sup> G. Camillo, *Tutte l'opere di M. Giulio Camillo Delminio. Il catalogo delle quali s'ha nella seguente facciata, Nuovamente ristampate, con la tavola delle cose notabili; & con le postille in margine*, appresso Giovanni, & Gio. Paolo Gioliti de' Ferrari, in Venezia 1580. Questa raccolta, curata da Porcacchi, pubblica quasi tutti gli scritti di Camillo. Il primo volume esce nel 1566, seguito da un secondo nel 1579 e dall’edizione del 1580, dove sono proposti assieme il primo volume e alcune parti del secondo.

<sup>100</sup> Ivi, p. 322, (*Discorso di M. Giulio Camillo sopra Hermogene*).

<sup>101</sup> A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A. Finoli e L. Grassi, Il Polifilo, Milano 1972, vol. II p. 536. Nel Rinascimento, il Colosseo è considerato un modello teatrale, nonostante si tratti di un anfiteatro, v. *Il teatro*

Nel secondo, lo scrittore fornisce le misure per innalzare la costruzione concludendo:

“Io tiro queste dugento braccia per mezzo di questo spazio, e fo teatro. Chi arà letto dianzi intenderà che cosa è teatro.”<sup>102</sup>



**Figura 8:** Filarete, *La casa del Vizio e della Virtù*

Anche l'immagine che ci rimane del progetto propone una forma che si avvicina molto all'anfiteatro romano (fig. 8 e fig. 9), sviluppata per altezza e divisa in ordini. Nella *Casa* i cittadini operano un'ascesa spirituale, della quale l'autore sviluppa il percorso descrivendone le varie tappe. La persona che intraprende il viaggio, appena entrata, è chiamata a scegliere tra la Via del Vizio (la Porta Cachia), semplice e isolata, e la difficile e più proficua Via della Virtù (la Porata Areti), che si divide tra la strada attiva e quella contemplativa. Quest'ultima Via è quella consigliata, ed inizia così il cammino dell'insegnamento, che giungere alle aule dove si leggono le materie universitarie: la conoscenza, severissima e ardua, è il primo elemento per assurgere alla contemplazione della Virtù. Dopo gli esami, si passa ai sette archi, in cui, pare, vengano celebrati coloro che si sono distinti nelle scienze sopradette. Le materie seguono l'ordine del trivio e del quadrivio, ma nello stesso tempo hanno una successione in base all'importanza delle nozioni imparate e nelle ultime aule troviamo l'Astrologia, arte elevata perché porta alla massima conoscenza, cioè Dio e l'Universo. L'Uomo, inserito nell'ambiente del Filarete, è intento nel viaggio di scalata, un Dante laico che si cimenta nelle discipline conoscitive fino alla comprensione metafisica. Il concetto è molto simile a quello di Camillo, ma con alcune differenze. Infatti, nella *Casa del Vizio e della Virtù* l'eventuale persona coinvolta acquisisce sapere partendo da terra per salire faticosamente verso l'alto. Invece, il *Theatro della Memoria* è un meccanismo collaudato affinché la strada dell'apprendimento sia semplice e veloce. L'uomo è già collocato nel punto più alto, egli deve solamente contemplare ciò che gli si pone davanti, attraverso tecniche che facilitano la memorizzazione dei concetti. In entrambi gli autori si riscontra un fine comune, ossia elevare la

---

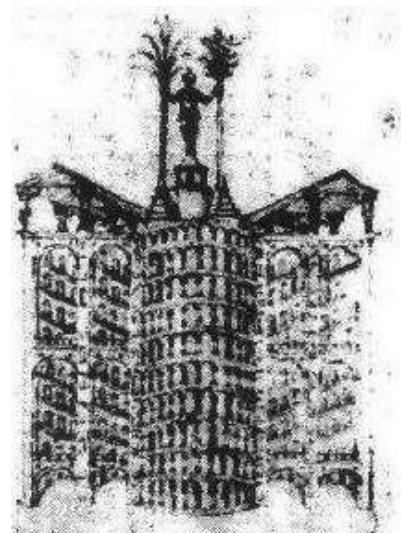
*italiano nel Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Il Mulino, Bologna 1987, in particolare *Scheda iconografica* p. 208.

<sup>102</sup> Filarete, *Trattato di architettura*, cit., p. 534.

creatura terrestre al pari della divina, e da lì comprendere ciò che sta sotto, tutti gli elementi che fanno però parte di un tutto unitario, un mondo governato da leggi di armonia e corrispondenza.

Per concludere il percorso, il viaggiatore nella *Casa* deve poi attraversare altri sette ponti, simboleggianti le Virtù Teologali e Cardinali. L'ultimo passaggio, prevede la contemplazione delle statue delle sette Muse, nonché un cammino su simbolici monti del Parnaso ed Elicona, che si collegano infine con la meta ultima, il luogo della Virtù.

Il teatro è usato come ascesa morale, come strumento d'elevazione spirituale, che avviene tramite la conoscenza. Inoltre, l'edificio si trasforma in un monumento alla virtù, inserito nella sfera di significazione cittadina:



**Figura 9:** *La casa del Vizio e della Virtù, sezione*

“La «casa» del Filarete, il suo «teatro», è il luogo in cui una comunità celebra se stessa nelle persone di coloro che più si sono distinti, pubblicamente, sotto il contrassegno di una spettacolarità che è festa ed è, al contempo, esibizione di un luogo fisico e simbolico: spazio *della e per la celebrazione*”<sup>103</sup>

Come nel teatro di Camillo, anche nella *Casa* si svolge un intento mnemonico: i cittadini guardano alla costruzione per ricordare l'intento etico del percorso, la scelta della Virtù che deve essere compiuta da ciascuno. Nel Filarete la memoria viene affidata ad una contemplazione esterna, l'edificio è un elemento a cui gli abitanti guardano e che perpetua il progetto morale nel tempo. Luogo a se stante, esso assume già lo *status* di monumento, rifacendosi al Colosseo e alle tradizioni antiche. Delminio, invece, crea una sede interna, di cui usufruire solo e unicamente entrandovi, privata e concessa a chi conosce la via d'accesso. Filarete crea un'opera comunitaria, rivolta a ciascun abitante di Sforzinda, Camillo è proiettato nell'ottica cortese, dove gli spettacoli avvengono in sale private, dentro ai palazzi e alle corti. Simile, però, è la conclusione cui giungono: il teatro, dentro o fuori, è un luogo di conoscenza, anzi, un *modello conoscitivo* basato sull'ordine, sulla divisione, sulla vista. Lo spazio non accoglie uno spettacolo, è spettacolo esso stesso, bastevole e autosufficiente allo sguardo.

<sup>103</sup> F. Ruffini, *Teatri prima del teatro: visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1983, pp. 45-46.

“Il teatro è prima che un edificio, il simbolo di una funzione: non è lo spazio dentro cui si guarda, ma lo spazio al quale si guarda per tenere a mente ( e la memoria è pratica della virtù) l’obiettivo di un progetto etico”<sup>104</sup>

Il Filarete, interessato alle dinamiche comunitarie della sua Sforzinda, crea un’immagine esterna alla portata di ogni cittadino, mentre Delminio si concentra solo sul progetto di un teatro rivolto ad uso privato degli intellettuali, principalmente i suoi committenti.

Anche architettonicamente le due strutture presentano somiglianze. Entrambe sono costruite sul numero *sette*, che scandisce gli spazi: sette sono i gradi del teatro Camilliano, divisi in sette zone verticali; sette il numero che si ritrova con frequenza nella *Casa del Vizio e della Virtù*, attraverso stanze e ponti. Ruffini propone un parallelismo tra Filarete e un “modello” studiato dagli umanisti sui resti romani, ossia il Settizonio di Settimio Severo. Questo edificio, di cui rimangono poche tracce già in epoca moderna, è pensato come un luogo di conoscenza, in cui sono associati sapere e cosmologia. Sviluppato in sette piani di altezza, decorati simbolicamente con statue e immagini, in ognuno è collocata un’arte correlata ad un Pianeta.<sup>105</sup> Ruffini ipotizza il Settizonio come probabile fonte di Filarete anche per la sua vicinanza con il Colosseo. Entrambi i resti antichi infatti sono nominati *Templi del Sole*, come evidenziato in vari *mirabilia* e descrizioni<sup>106</sup>. Se il *templum solis* è vicino alla creazione dell’Averlino, lo è maggiormente a quella di Giulio Camillo, il quale esplicitamente dedica la sua *idea* al Sole, sia come astro più importante, sia per narcisismo<sup>107</sup>. Nel suo teatro, anch’esso scandito in base agli Astri, lo spazio dedicato ad Apollo si trova al centro, in una posizione di rilievo.

I due intellettuali, così diversamente indirizzati in scopi e progettazioni, sono uniti principalmente dall’*idea del teatro* che soggiace alle loro creazioni. Due linee di tensione si incrociano e si plasmano nel lavoro degli studiosi:

---

<sup>104</sup> *ibid.*

<sup>105</sup> Un opuscolo anonimo del 1500 lo descrive in base ai resti romani, indicandone le corrispondenze tra Astri e Materie: *Antiquarie prospettive romane composte per prospettivo milanese dipintore*. in G. Govi, *Intorno ad un opuscolo rarissimo della fine del secolo XV*, «Atti della reale accademia dei Lincei», anno 273, 1875-76, s.II, vol.III. Il passo relativo al Settonzio è riportato in Ruffini, *Teatri prima del teatro*, cit., p. 49.

<sup>106</sup> Anonimo Magliabechiano, in C. L. Urliches, *Codex Urbis Romae topographicus*, Ex aedibus Statelianis, Wirceburgi 1871.

<sup>107</sup> Giulio Camillo è infatti nato sotto il segno del Leone, protetto dal Sole, cosa che non manca mai di mettere in rilievo.

“Il teatro del Filarete è massimamente interessante proprio per questa bipolarità. Esso è, al contempo, un edificio pensato, se non progettato, sulla scorta delle indicazioni degli antichi (Vitruvio, anche, e i reperti archeologici), e la libera materializzazione delle funzioni che un uomo colto della metà del ‘400 ritiene di dover assegnare al teatro.”<sup>108</sup>

In questa definizione può rientrare perfettamente anche il teatro di Giulio Camillo. Esso unisce lo studio di una struttura classica, solenne ed eterna, alla creazione di una funzione memonica da attribuire alla stessa. Quello che emerge è un *metodo conoscitivo*, applicabile a differenti scopi, che trova la sua ragione d’essere nella sola caratteristica di esistere, di essere costruito.

### ***Gli altri teatri di Camillo, un modello conoscitivo applicabile.***

Camillo esaurisce la sua opera approfondendo ogni gradino, ogni figura. Ma questo *gran teatro* del cielo e della terra è molto di più di un’immagine fissa e descrittiva, che condensa ed ordina le cose esistenti. L’intellettuale infatti elabora un’architettura fissa nella struttura, ma versatile nell’uso. Lo possiamo dedurre da altre opere, ad esempio il *Trattato de imitazione*<sup>109</sup>. Rispondendo ad un’affermazione di Erasmo da Rotterdam, che sconsiglia l’imitazione degli antichi, Camillo suggerisce un modello di apprendimento pratico, servendosi della sua invenzione. Il teatro che viene usato in questo caso è uguale a quello descritto poc’anzi nella struttura e nella funzione ordinatrice, cambia solo il contenuto, lo spettacolo, che dall’Universale si riduce ai singoli campi dello scibile. Abbiamo quindi l’esempio di tre ambiti di conoscenza, la pittura, la scultura e l’eloquenza, i cui elementi si sezionano e codificano nella cavea. Il teatro rimane inalterato a sette gradi, successivi e ben distinti, e in esso vengono collocate le tappe che artisti compiono per arrivare al dipinto, o alla scultura, completi. In ogni passo è esposta una figura antica da poter imitare, per raggiungere la perfezione artistica. Al primo grado quindi saranno «ordinati tanti luoghi» quanti sono i soggetti da rappresentare, uomini e animali. Al secondo appaiono i soggetti divisi per sesso, al terzo per età, poi per gli uffici, per passare, nel quinto grado, alla vera e propria composizione fisica, con la *notomia* del corpo, i lumi, le ombre, le vesti. Gli ultimi due sono dedicati alle pose, le principali da cui derivano le altre, ed infine la collocazione nello spazio e nel paesaggio.

---

<sup>108</sup> F. Ruffini, *Teatri prima del teatro*, cit. p. 53.

<sup>109</sup> In G. Camillo, *Tutte l’opere*, cit. Questo è affrontato particolarmente in M. Carpo, *Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo*, cit.

“ Et se per i sette ordini mi par uno scolor, o pittore potesse venire alla imitation di ciascuna figura fatta da i perfettissimi antichi nostri, viviate sicuri, che per il medesimo settenario numero di gradi, quando fusse ripieno di tutte quello cose, che degna di imitazione alcun eloquentia, che giunse all’antico, potrebbe colui che imitasse, in alcun modo pervenire.”<sup>110</sup>

Anche il teatro dell’eloquenza è uguale a quello precedente: al primo scalino vengono collocate tutte le materie, al secondo le diverse trattazioni per verso e per prosa, al terzo l’età delle materie. Seguono gli officii, cioè la gravità e la severità proprie del soggetto. Il corpo dell’eloquenza va poi riempito con la carne delle parole, ossia con le locuzioni proprie, traslate e topiche. Sul sesto grado sono collocate le posizioni per il senso di una materia (dritta, obliqua, ammirazione, domanda), infine il giudizio della elezione, che corre per tutti gli altri sei gradi.

La caratteristica del teatro quindi è la divisione in unità, la collocazione di questi elementi in una “griglia” precisa dettata da ordini di importanza, senza perdere la visione d’insieme della materia, si tratti di una singola arte umana, oppure di tutto lo scibile da racchiudere in un’unica rappresentazione. Il teatro è uno strumento versatile, che garantisce non solo la comprensione ma anche il passo successivo, ossia la memorizzazione per diventare padroni della conoscenza.

### ***Teatro anatomico?***

Ritorniamo all’opera principale di Giulio Camillo, *l’Idea del teatro*, nel quale il Mondo tutto si apre davanti ai nostri occhi. Il teatro è visione dell’esistente, dominio del reale attraverso la conoscenza.

Giulio Camillo elabora un teatro della memoria in cui inserisce tutto lo scibile, il Mondo, inteso nel senso più ampio possibile, dalle Sfere Celesti alla cosmologia ermetica allo stesso essere umano. In questo spazio l’Uomo, in quanto parte del cosmo, è inserito nella sua scomposizione anatomica, così da diventare parte del teatro e teatro stesso. Il Microcosmo può comprendere il Macrocosmo, ha una posizione centrale che gli permette di avvicinarsi al divino e vedere, e vedersi, nell’armonia celeste.

---

<sup>110</sup> G. Camillo, *Tutte l’opere*, cit. p. 46 (*Trattato de imitazione*).

Il corpo umano sezionato è collocato al quinto grado, chiamato *Pasifae e il Toro*. L'anima e il terrestre si uniscono, attraverso la trasformazione della prima dalla materia ignea all'aerea. A ciascuna sezione verticale, dominata, ricordiamolo, da un Pianeta, è assegnata una parte umana che, secondo la tradizione, protegge e domina.

Questo è solo un breve indizio dell'interesse di Delminio per l'anatomia. Sfogliando alcune delle sue opere minori, il concetto viene ampliato e troviamo più dettagliate nozioni sulla relazione teatro-corpo. Leggiamo la biografia di Liruti, che racconta non solo dati anagrafici ma anche l'evoluzione del suo pensiero. Qui compare un'interessante notizia:

“non avrà egli sicuramente perduta di mira quest'opera, [...] , ed avrà continuato, ed accresciuto sempre il lavoro sull'idea, ch'egli lo descrive a Marcantonio Flaminio in lettera posta nella seconda edizione del Porcacchi, pag 298. Tutto appoggiato, e ordinato al picciol mondo del corpo umano, e delle di lui parti secondo la più esatta Anatomia. Questa opinione, ed idea mutò egli poscia, verisimilmente per maggior chiarezza, e facilità degli spettatori, come dalla *Idea del Teatro* siamo fatti consapevoli, dove si fa vedere mutato da questa idea prima di servirsi del corpo umano, in quella di appoggiarla ai sette Pianeti, così per il numero rimarchevole, e adatto alla molteplicità degli effetti di quelli, a lui necessaria per dimostrare la moltitudine delle cose da dirsi, o da scriversi.”<sup>111</sup>

Il progetto iniziale quindi è quello di costruire un modello su forma corporea, piuttosto che scenica. Rintracciando la lettera a Marcantonio Flaminio, si legge chiaro e preciso l'intento e risultano evidenti le corrispondenze con la successiva e definitiva struttura.

Il mittente spiega all'amico come sia intenzionato a “sistemare” la sua conoscenza, in particolare gli studi sull'eloquenza, per renderla pubblicamente utile e facilmente adoperabile. Ha raccolto, immaginiamo in una frammentazione enciclopedica di enorme portata, i numerosi significati e applicazioni delle parole dalle opere latine, in una sorta di dissezione della lingua. Il problema principale riguarda la loro composizione in una visione d'insieme. L'edificio ciceroniano, il luogo caduco già citato a inizio capitolo, pare poco dignitoso, l'applicazione dei dodici segni proposta da Metrodoro troppo complicata. A questo punto quindi la soluzione, che vale la pena riportare per intero:

---

<sup>111</sup> G. Liruti, *Notizie delle vite e opere scritte da letterati del Friuli*, appresso Modesto Fenzo, Venezia 1760-1830, volume III, p. 79.

“Rivolgemmo tutto ‘l pensiero alla meravigliosa fabrica del corpo humano. Avvisando se questa è stata chiamata piccol mondo, per havere in se parti, che con tutte le cose del mondo si confacciono, potersi a qualunque di quelle accomodare secondo la sua natura di cosa del mondo, & consequentemente le parole, quella significanti. Et come per la grande vicinità delle parti parrà forse a voi adombrarsi il lume della distinzione, nondimeno se vedeste come nel libro son collocate, parebbevi, non senza gran meraviglia, separatamente vedere in ordine da non uscire mai di mente tante archeo conserve, che dir vogliamo, da riporre ciascuna cosa, & ciascun modo di dire, nel mondo sia. Et che le parti del corpo come luoghi ricevere si possano, ci insegna Galeno, il quale nell’opera che fece, delle passioni, che alle membra dell’huomo possono avvenire, dice, le parti del corpo humano da tutti gli antichi essere state chiamate luoghi. [...]et veramente non so che prudentia habbiano gli huomini di cercare dottrina di tutte le cose fuori che di se medesimi, conciosia cosa che questa dovrebbe esser la prima. hor quale opra uscì mai fuori dalle mani dell’eterno mastro più divina dell’huomo? Certo niuna.”<sup>112</sup>

Camillo ci informa di essere a conoscenza delle opere mediche di Platone, Galeno, Aristotele, Celso, Marco Tullio, Plino Lattanzio e molti altri, quindi di essere aggiornato sugli studi anatomici del suo tempo, che su questi maestri si basano. Sullo schema del corpo umano sono distribuiti i sensi che un termine può avere, e i suoi possibili utilizzi. Come nel teatro, ogni “luogo” determina e rimanda all’immagine che gli è affidata, che a sua volta acquista significato per l’inserimento in un preciso spazio anziché un altro. “Abbatere” ad esempio sarà nei nervi “imbattersi in qualche cosa”, poiché il sistema nervoso è intricato e aggrovigliato; “Abbatere a terra” sarà nella mano destra, luogo di Marte e della distruzione. I “cessamenti” e “riposamenti dall’opere” sono nell’ombelico, parte carnale in disuso dopo la nascita, le “cessioni” nel rene sinistro, sceso in basso per far posto alla milza. L’uomo che intende parlare di qualcosa deve individuare la zona che si addice di più al discorso da intraprendere. Nel volto ci sono tutte le passioni umane. Una persona che non è riuscita a vincere la resistenza dell’amata, si rivolge alle ossa, che sono dure ma hanno un tenero midollo. Guardando la mano si dirà di questo soggetto rifiutato “Non stimare qualcuno un’unghia”, ma nel palmo, atto all’addomesticazione delle bestie, si leggono le formule oratorie e poetiche per piegare la donna al proprio desiderio.

Questo è solo il pensiero iniziale, rivolto all’eloquenza, una materia che l’intellettuale ha studiato a lungo. Come obbiettivo futuro, oltre che concludere quest’impresa, Delminio si prefigge di allargarla alle altre conoscenze, ossia:

---

“Per le membra dell’umano corpo noi apparecchiamo una e l’altra lingua, e presto tutte le cose”.<sup>113</sup>

<sup>112</sup>

G. Camillo, *Tutte le Opere*, cit., p. 326 (*Lettera a Marcantonio Flaminio*).

<sup>113</sup> Ivi, p. 327. Una e l’altra lingua è riferito al latino e al volgare. Poco più avanti il concetto è reso ancora più esplicito: “Hor sottouno, or sotto un altro vestimento, che così tutti li paesi del mondo per l’ordine della Cosmografia per noi



Dopo le parole degli antichi e dei moderni, troveranno la loro sistemazione anche le altre arti, la cosmografia, l'agricoltura, in un progetto simile e contiguo a quello del teatro. Infatti, ciò che deve risultare al fine è la visione di tutto il conoscibile, una mappa del Mondo (in tutte le sue accezioni, le scienze, i mestieri, i miti, tutto ciò che troviamo nel teatro) che si offre al nostro sguardo, come un corpo anatomizzato, animato in ogni suo frammento da immagini, concetti, frasi. Soggiace a quest'idea la filosofia rinascimentale che pervade anche la scienza medica, ossia la corrispondenza tra Microcosmo e Macrocosmo. Nella "macchina umana" è contenuto tutto l'Universo, secondo una corrispondenza armonica che unisce neoplatonismo, ermetismo e cabala.

Camillo è venuto a contatto con le conoscenze mediche durante la sua formazione. Egli frequenta le Università di Bologna e Padova, all'avanguardia nello studio e nei metodi anatomici, oltre ad aver studiato i maestri dell'antichità, come Galeno, ha partecipato dal vivo a esperimenti dissezzatori. La traccia è lasciata nella lettera a Marcantonio Flaminio:

"Ma per essermi ancora da uno eccellente Anatomista homai in due corpi humani, di membro in membro il divin magistero mostrato: né solamente ci è paruto doversi considerare ignudo di fuori, & dentro questo corpo, ma a certi tempi convenevoli à guisa del vertunno di propretio, & d'Ovid."<sup>114</sup>

E maggiormente nel *Trattato de imitatione*:

"Ricordami già in Bologna, che uno eccellentissimo anatomista chiuse un corpo humano in una cassa tutta pertugiata, & poi la espose ad una corrente d'un fiume, il qual per que pertugi nello spatio di pochi giorni consumò e portò via tutta la carne di quel corpo, che poi di se mostrava meravigliosi segreti della natura ne gli ossi soli, e ne nervi rimasi. Così fatto corpo dalle ossa sostenuto io assomiglio al modello dell'eloquentia della materia e dal disegno solo sostenuto. E così come quel corpo potrebbe esser stato ripieno di carne d'un giovane, o d'un vecchio, così il modello dell'eloquentia può essere vestito di parole, che nel buò secolo fiorirono, o che già nel caduto languide erano."<sup>115</sup>

---

meravigliosamente sono distinti, ò tutti gli officii, & le conditioni di tutte le persone; si che cosa non può essere immaginata in cielo, in aere, in terra, in acqua e in abisso, che nel nostro libro non possa haver luogo per se, e per quella parte di lingua acconcia a renderla manifesta".

<sup>114</sup> Ivi, p. 327.

<sup>115</sup> Ivi, p. 47, (*Trattato dell'Imitatione*).

L'anatomia è un modo per affrontare l'esistente, sezionando le nozioni, collocandole su ciascuna zona del corpo in base a corrispondenze di senso. Questa parte del trattato c'illustra anche il successivo passo dal corpo al teatro: le caratteristiche della composizione umana sono le stesse della scomposizione teatrale, la frammentazione nella visione unitaria, la possibilità di dominio visivo dell'universo intero e delle sue singole aree di conoscenza, attraverso un perfetto isomorfismo tra microcosmo, macrocosmo e teatro. Quest'ultimo è preferito soltanto perché più pratico e preciso.

La conclusione alla quale l'intellettuale friulano perviene non è isolata nel complesso culturale coevo. Troviamo riflessioni simili anche nel mondo teatrale. Non solo l'edificio è attiguo all'anatomia umana, ma trova la stessa sezione anche quello che in esso viene rappresentato. Leone dè Sommi, che abbiamo già trovato come teorico nei *Dialoghi*, descrive la divisione della commedia conformemente a quella del corpo. Cinque è il numero che racchiude pari e dispari, maschio e femmina, applicato in antichità a Mercurio, dio delle Scienze, della Matematica, dell'Aritmetica e della Musica. E' il numero della giustizia perché mediano al dieci, figura perfetta che torna moltiplicata per sé stesso, come un cerchio, è potenza contro i demoni e i veleni ed è il numero delle uova delle rondini. Cinque è dunque la perfezione, e se un'opera deve essere esemplare rispecchierà questa proporzione. Di più: la filosofia Rinascimentale vede l'uomo come centro e creatura prediletta, la sua esistenza quindi deve essere eccellente come la sua proporzione di membra.

“Et per venire a capo, cominciando dico che la commedia, come più volte ho riferito, non è altro che una imitazione o esempio della vita civile, et essendo il suo fine la istituzione umana, chiara cosa è che, quanto più ella avrà convenienza con la disposizione de l'uomo, tanto nel suo essere avrà maggior perfezione.”<sup>116</sup>

La peculiarità dell'Uomo deriva dal suo essere non solo terreno, ma partecipe al divino: lo hanno scoperto i greci chiamandolo Microcosmo, lo ribadiscono anche i cristiani perché Dio ci ha creato a sua immagine e somiglianza. L'uomo contiene tutto l'Universo, nella parte inferiore, celeste e spirituale.

Questo si riconosce anche grazie ad alcuni segni, in quanto l'essere vivente è diviso attraverso il numero perfetto 5:

- 1) proprietà dell'anima: vista, udito, gusto, odorato e tatto

---

<sup>116</sup> L. de Sommi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni teatrali*, a cura di F. Marotti, il Polifilo, Milano 1968, p. 29.

- 2) proprietà dell'anima: vegetale, sensitiva, concupiscibile, irascibile e razionale
- 3) parti estreme: capo, due mani, due piedi (ed ognuno 5 dita)
- 4) capo: occhi, naso, orecchie, bocca, intelletto
- 5) corpo: ossa, nervi, vene, cartilagini, carne

Il cuore infine è raffigurazione dello spirito che anima tutte le membra, cioè il soggetto della commedia.

Cinque è anche numero direttamente divino, infatti la legge sacra è divisa in cinque libri, il nome di Dio, secondo i cabalisti, ha quel numero di lettere, Mosè utilizza solo cinque interlocutori per il poema di Giobbe, da cui gli antichi presero esempio per i drammi.

Tra l'uomo e la commedia c'è più di una similitudine, vi è un vero e proprio *isomorfismo*. Nel primo atto della Commedia si conoscono i fatti e i protagonisti della storia, così come la conoscenza che riguarda il capo e i suoi sensi:

“Prima, sì come con li sentimenti del capo l'uomo vede, ode, et capisce ogni sua cosa, così nel primo atto della commedia con la protasi, o vogliam dire argomento e dimostrazione, si ha a far conoscere, vedere, et capire i soggetti principali della favola”.<sup>117</sup>

La mano sinistra è debole e non riesce a difendersi dalle avversità, come nelle situazioni critiche del secondo atto. La destra risolve la situazione con la sua forza. Allo stesso modo si superano le disgrazie che ci si intoppa tra i piedi del quarto e quinto atto. Come il cuore, come alle membra distribuisce lo spirito, così il soggetto disporrà la sostanza in tutte le parti, che sono ben proporzionate e studiate.

Le farse invece non sono distinte in cinque atti, perché la lunghezza le renderebbe insopportabili. Cercano quindi di avvicinarsi al numero perfetto attraverso il tre, che riguarda comunque l'umano. Il corpo dal diaframma alle gambe è connesso con il basso mondo, dalla gabbia toracica alla gola ha proprietà celeste, la testa è simulacro del mondo spirituale. Più in generale la partizione è tra corpo, anima e spirito che le unisce. Anche i moti licenziosi sono inseriti in questa ideologia: nella commedia è lecita la presenza di battute volgari, come nella persona umana esistono le “parti vergognose”, presenti ma nascoste dove meno si vedono.

---

<sup>117</sup> Ivi, p. 31.

Il teatro seziona l'uomo, con varie sfumature. Può essere la divisione nella struttura mnemonica camilliana, con le corrispondenze tra il cosmo, le cose terrene e gli organi, oppure eloquenza e anatomia umana. Può essere questa particolare teoria di De Sommi. Si potrebbe azzardare che l'anatomia e il teatro sono due *metafore* peculiari dell'epoca moderna, o più precisamente due *modelli conoscitivi* con cui approcciarsi al mondo e alla realtà.

Ne *I secoli d'oro dell'anatomia* Luois Van Delf descrive i vari modi in cui l'anatomia viene usata, fino ad elaborare un modello anatomico:

“Il modello anatomico non si riduce alla sola incisione. L'anatomista, difatti, non si accontenta di incidere e tagliare. Egli stacca, scarta, separa, spiega, isola, libera, mette in luce, evidenzia. Disfa, piega dopo piega, fibra dopo fibra. Penetra fino alle ossa, fino ai nervi, fino ai lineamenti.”<sup>118</sup>

Il teatro è allo stesso modo forma di conoscenza, attraverso lo sguardo nei modi sopradetti, spazio privilegiato per l'inquadramento non solo delle cose, ma del Cosmo tutto. Possiamo così arrivare ad un assioma finale, che collega, per proprietà transitiva, il Gran teatro del Mondo alla corrispondenza tra Uomo e Universo. Il corpo è un microcosmo che riflette e comprende in sé, ed è compreso, nel macrocosmo. A sua volta il Mondo è teatro, dove viene rappresentato uno spettacolo effimero e solenne. Quindi, se il corpo è mondo e il mondo è teatro, per proprietà transitiva il *corpo è teatro*. Entrambi sono due modelli di metodo conoscitivo, che attraverso lo sguardo, la presenza, la sezione e l'unificazione, garantiscono un approccio esaustivo e convincente alla conoscenza. Teatro e corpo si fondono in una forma mentale di sapere, nella vista, nella scomposizione, nella dinamicità dello spettacolo e nel controllo, preambolo prezioso dei teatri anatomici.

Abbiamo così delineato alcuni modi moderni di pensare il *theatro*, cercando di mettere in risalto soprattutto le zone di sovrapposizione dell'arte e della scienza. Lo spazio vitruviano è la forma classica che gli architetti elaborano, come perfetta. Essa non sarà mai eretta nella sua interezza, tuttavia ci aiuta a comprendere quali sono le caratteristiche del teatro tra Quattrocento e

---

<sup>118</sup> *Rappresentare il corpo: arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, a cura di G. Olmi, Bononia University Press, Bologna 2004, p. 117.

Cinquecento: l'attenzione riservata alla vista e all'udito, le esigenze sociali del pubblico, che devono riversarsi nella conformazione architettonica, l'essere non solo un luogo di svago, atto a contenere performance, ma un monumento che trova nella sua costruzione una ragione d'essere, il bisogno di perpetuare nel tempo memoria, messaggi e filosofie.

Questo modello si rivela versatile ed esso viene applicato in ambiti extraperformativi. Le peculiarità di ordine date dallo spazio teatrale lo rendono un luogo ideale per affrontare le caotiche nozioni del mondo umano, in esso i fenomeni sono ridotti sotto la vista degli spettatori, che possono così codificarli e tenerli sotto controllo. Il teatro è così un modello conoscitivo, luogo atto al sapere e con queste caratteristiche viene usato nella produzione libraria, quando gli studiosi cercano di razionalizzare i complessi fenomeni del mondo (le scoperte geografiche, gli eventi fisici, i vari generi di ingegno che contraddistinguono l'uomo). Infine, andando oltre la conoscenza, il teatro diventa spazio di memoria, espediente per l'*ars reminiscendi*. Al suo interno lo scibile umano è racchiuso e compreso, e diventa una vera e propria sede di apprendimento, dove è possibile contemplare le corrispondenze tra macrocosmo e microcosmo.

*Conoscenza e insegnamento, visione e ascolto, società, memoria e monumento* sono le parole chiave, elaborate nelle riflessioni tra Quattrocento e Cinquecento, che dobbiamo tenere a mente per comprendere i teatri anatomici, che si sviluppano in questo clima culturale e che andremo adesso ad analizzare.

## **STORIA DELL'ANATOMIA. TEATRI ANATOMICI PRIMA DEL TEATRO.**

Prima di arrivare all'analisi dei teatri anatomici veri e propri, è utile approfondire il percorso che ha condotto alla loro edificazione. L'anatomia è una pratica nata in epoca antica, all'interno della scuola di Alessandria, che viene abbandonata per circa 1500 anni e ripresa a fine Medioevo; vive nell'Umanesimo e nel Rinascimento un'epoca di fioritura che la fa re-inventare con caratteri propri della nuova era. Materia di spicco all'interno del *Rinascimento scientifico*, trova nel teatro uno spazio ideale per la funzione, sia al punto di vista pratico, sia dal punto di vista sociale, come esperienza non solo di scienziati ma anche di intellettuali e curiosi.

Il teatro anatomico è il simbolo di un nuovo e rivoluzionario modo di studiare l'essere umano, non più basato unicamente sulla lettura e commento dei testi antichi ma concentrato sull'esperienza reale del corpo. L'apprendimento dell'anatomia, materia re-introdotta nelle conoscenze dei chirurghi e dei medici nel basso Medioevo, è inizialmente affidato ad un insegnamento libresco, basato sullo studio dei classici (soprattutto Aristotele e Galeno, insieme ad altri maestri greci ed arabi), senza la reale verifica sul cadavere. Questo fa sì che numerosi errori e credenze vengano tramandati di generazione in generazione, senza la possibilità di progresso scientifico o di confutazione del sapere antico. A fine Duecento, grazie soprattutto a Lettori dello studio bolognese, primo fra tutti Mondino de' Liuzzi, si propone nuovamente un'esperienza diretta sulla materia corporea. Accanto alla lettura ed al commento dei testi, che avviene tramite l'udito, torna all'attenzione il bisogno di verificare le

nozioni, e quindi guardare ciò che viene descritto, utilizzare la vista come strumento conoscitivo, attendibile e imprescindibile. Come abbiamo illustrato nel primo capitolo, nel Quattrocento e di più nel Cinquecento, il luogo predisposto e ideato sulle esigenze della vista e dell'udito è il teatro. *Thea-omai*, luogo da cui si guarda, in cui si guarda l'essere umano nella sua complessità e profondità, in cui il duplice significato di guardare ed essere guardati si fa più intenso e profondo. Se nel Medioevo lo "spettacolo" anatomico è riservato solo ai medici ed ai chirurghi, nell'epoca moderna il corpo trascende dalle sue mere caratteristiche fisiologiche e compie un percorso di simbolizzazione, che rende l'anatomia "spettacolo" degno di nobiluomini. Attraverso l'*horrido officio*, si scoprono i segreti che portano alle corrispondenze tra microcosmo e macrocosmo, si cerca nel materiale il senso del divino; il corpo, con le sue funzionalità, è comunque veicolo dell'anima, immortale e celeste. Il passaggio dall'anatomia medioevale a quella filosofica dell'epoca moderna avviene attraverso quello che abbiamo definito il *theatro dei libri*, ossia attraverso alcuni testi pionieristici che hanno inaugurato l'*idea* del teatro anatomico. Gli autori, raccogliendo bisogni ed esperienze a loro contemporanee, sanciscono il passaggio ad una nuova fisiologia, rendono chiare e concrete le nuove esigenze e danno voce, e quindi impulso, alla costruzione di sale adatte alle adunanze mediche. La rinascita degli spazi drammatici è influenzata dalle esegesi vitruviane, allo stesso modo, dopo la pubblicazione e la diffusione dei testi di Benedetti, Vesalio, Estienne, l'esistenza dei teatri anatomici è imprescindibile.

Bologna è un luogo privilegiato per lo studio della storia che ha condotto ai teatri anatomici. Attraverso le varie fasi, e soprattutto i vari luoghi, che l'insegnamento dell'anatomia percorre, risultano evidenti i mutamenti culturali che accompagnano la funzione. E' in questa città che si ripristina l'uso dell'autopsia, ed all'interno dell'ambito universitario essa rimarrà in vigore fino all'Ottocento. Nel Medioevo, periodo illustre dello Studio<sup>119</sup> bolognese, si susseguono una lunga serie di maestri, che rivoluzionano l'insegnamento tramite le loro scoperte e operazioni, ribadendo per la prima volta il bisogno della verifica sul cadavere. Il carattere prettamente manuale della pratica dissezionaria crea problemi sulla sua dignità ed elevatezza, mettendola in secondo piano nei confronti di quelle materie che sono sapienza filosofica, come la medicina. L'alto grado di competenza raggiunto dai maestri dello Studio nell'anatomia comporta un salto di qualità per questo insegnamento, una spinta verso maggiori considerazioni e attenzioni. Essa è comunque attività Universitaria e ristretta agli studenti e docenti, materia di apprendimento e parte del

---

<sup>119</sup> Le parole *Studium* e *Universitas* sono entrambe appropriate per definire le istituzioni superiori medioevali e moderne, tuttavia hanno due provenienze differenti. *Studium* nasce da un significato generale e dal gergo quotidiano, entrato poi a far parte del linguaggio ufficiale; *Universitas* indica primariamente il complesso degli scolari, che successivamente si dividono in Citramontani (o italiani) o Ultramontani (o stranieri), e giunge a definire le due distinte *Universitas* di legge e di arti.

La metamorfosi filosofica dell'anatomia avviene nel Quattrocento, grazie al più generale mutamento culturale che pervade la società Umanistica. L'anatomia, ormai forte dei suoi caratteri materiali e pratici che rendono imprescindibile l'esperienza sul cadavere in un luogo congeniale, assume ulteriori valori, legati alla filosofia, alla conoscenza del corpo come veicolo dell'anima e come microcosmo. E' soprattutto nell'area Veneta, tra Padova e Venezia, che si teorizza questo mutamento, che presto avrà ripercussioni in tutte le altre città Universitarie, inclusa Bologna. L'Università di Padova reca importanti innovazioni sul piano medico e chirurgico, fino all'opera di Andrea Vesalio. Egli, originario di Bruxelles, scopre in Italia un terreno fecondo per le sue ricerche, e nel periodo che trascorre a Padova scrive l'opera riconosciuta come capostipite della rivoluzione anatomica. Vesalio viene chiamato anche a Pisa e Bologna per mostrare le sue innovazioni, poco prima di tornare al servizio dell'Imperatore e nel silenzio della ricerca. A Venezia invece è fondato il Collegio di Chirurgia, dove svolge la propria attività Alessandro Benedetti, il primo ad utilizzare la parola *theatrum* per descrivere il luogo della funzione. Benedetti partecipa alla cultura veneta allora in fermento, in quest'area infatti si sviluppa un'importante branca dell'Umanesimo, che promuove una cultura plurima, dove arte, scienza e letteratura collaborano alla formazione di nuovi intellettuali, votati alla filologia e alla rinascita di valori antichi. Per la prima volta Benedetti si occupa del linguaggio e dello stile dell'anatomia, mettendo in primo piano l'importanza di questa materia nel panorama intellettuale ed i suoi valori sociali, di evento privato e di élite. Nel secolo successivo, dopo sperimentazioni varie, questi *teatri dei libri* progettati da Vesalio e Benedetti assumeranno finalmente una forma concreta ma, come avviene per i teatri rappresentativi, si trasformeranno in relazione alla storia, alle persone e agli spazi in cui si trovano a vivere, ed alle nuove esigenze e culture che si susseguono nei secoli, passando da temporanei a fissi, da innovativi e scientifici a mero spettacolo.

## ***IL MEDIOEVO E LA RIPRESA DELL'ANATOMIA.***

### ***Lo Studio bolognese e Mondino de Liuzzi.***

Il tardo Medioevo è il periodo in cui si riprende lo studio dell'anatomia. Nei secoli precedenti al XIII l'apprendimento delle funzioni corporali è abbandonato, fermo nella leggendaria Scuola medica di Alessandria. Il sorgere delle Università e delle facoltà di arti e medicina riporta all'attenzione degli accademici l'importanza della conoscenza del corpo umano, della sua struttura e



dei suoi meccanismi. E' nello Studio bolognese<sup>120</sup>, uno dei primi a nascere in Europa, che viene ripresa la pratica sulla cavia umana, mentre esperimenti sugli animali si svolgono già nella Scuola Salernitana.

Lo Studio nasce nel XI secolo, e diventa celebre nel XII secolo soprattutto per l'opera del legista Irnerio; si avvalora poi nel XIII secolo con l'aggiunta dell'insegnamento di medicina e chirurgia<sup>121</sup>, divisa allora in due branche: i *fisici* o medici della fisica e i *chirurghi* o medici delle ferite<sup>122</sup>. Si stabilisce subito la netta distinzione tra materie concernenti l'ambito del sapere filosofico e astratto, considerate di maggior dignità, e quelle riguardanti un ambito più pratico e manuale, quindi meno nobili. Tuttavia, la buona qualità dei chirurghi, e il loro operare in ambito Universitario, eviterà loro di essere sottoposti a pregiudizi sul loro mestiere "pratico", come in altre città d'Europa<sup>123</sup>. La presenza di maestri eccellenti all'Università Bolognese porta in auge l'insegnamento della Chirurgia, allora composta da un campo di attività ben più ampio di quelle odierne. I "medici delle ferite" si occupano di medicazioni di ogni tipo, con metodi naturali, seguendo principi ippocratici e galenici sulla teoria degli umori.

Un grande passo avanti sulla valutazione dell'attività chirurgica<sup>124</sup> avviene grazie all'opera del Lettore Taddeo Alderotti. Per merito della sua fama, egli ottiene per la facoltà di medicina gli stessi privilegi della facoltà di Legge, in questo modo la dignità degli artisti è elevata al pari degli studenti di diritto. Il suo importante contributo ha permesso di avvicinare la teoria medica alla pratica, introducendo l'insegnamento della filosofia naturale aristotelica, fondando quindi la nuova medicina accademica. Così Michele Medici riassume il suo valore:

---

<sup>120</sup> Per questa breve storia dello Studio ho consultato i seguenti volumi: G. Martinotti, *L'insegnamento dell'anatomia in Bologna prima del secolo XIX*, Azzoguidi, Bologna 1911; G.G. Forni, *L'insegnamento della chirurgia nello studio di Bologna*, Cappelli, Bologna 1948; A. Carlino, *La fabbrica del corpo. Libri e dissezioni nel Rinascimento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1994; F. Cavazza, *Le scuole dell'antico studio Bolognese*, Hoepli, Milano 1896; M. Medici, *Compendio storico della Scuola anatomica di Bologna: dal rinascimento delle scienze e delle lettere a tutto il secolo XVIII. Con un paragone fra la sua antichità e quella delle scuole di Salerno e di Padova*, Tipografia Governativa Della Volpe e del Sassi, Bologna, 1857; G. Zaccagnini, *Storia dello Studio di Bologna durante il Rinascimento*, Leo S. Olschki, Firenze 1930. Per un approccio generale alla storia dell'anatomia: H. Boas, *Il Rinascimento scientifico, 1450-1630*, Feltrinelli, Milano 1973; G. Micheli *Scienza e tecnica nella cultura e nella società del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1980 ( terza monografia di *Storia d'Italia. Annali*, coordinatori R. Romano e C. Vivanti); *Storia della Scienza IV, Medioevo, Rinascimento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2001; *Rappresentare il corpo: arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, a cura di G. Olmi, Bononia University Press, Bologna 2004.

<sup>121</sup> Secondo il Medici, già nel 1156 c'è un collegio di medicina ordinato con discipline e Statuti, in M. Medici, *Compendio storico*, cit., p. 3

<sup>122</sup> L'ufficializzazione delle cattedre avviene nel 1220 per volere di Onorio III, che concede ai Lettori il diritto di conferire lauree.

<sup>123</sup> Soprattutto G.G. Forni, *L'insegnamento della chirurgia*, cit., riporta numerosi esempi di pregiudizio verso i chirurghi, esercitati a Parigi e in Francia.

<sup>124</sup> In questi anni il corso di chirurgia ingloba in sé anche l'insegnamento dell'anatomia. La separazione e quindi "ufficializzazione" di questa seconda materia avviene solo nel 1570.

“Dedicandosi specialmente ed a scrivere opere, ed a curare infermi con sì felice riuscita che, siccome fu quegli, che a preferenza d’altri, spogliò allora la medicina delle dottrine degli Arabi, e vestì di miglior filosofia, che insegnavasi a Bologna, così era sovente chiamato a visitare illustri personaggi.”<sup>125</sup>

Abbiamo quindi un sommario delle caratteristiche che permettono di elevare la pratica chirurgica. Innanzi tutto, il medico scrittore di trattati assume una dignità che lo avvicina all’intellettuale e letterato: la parola scritta è strumento di distinzione per qualsiasi aspetto della società medioevale<sup>126</sup>. Non di minor importanza è il passaggio, qui solo iniziato, da una medicina basata sulla tradizione araba ad una che trova le proprie radici in Grecia e nel mondo classico, ossia nella patria della filosofia e del sapere su cui è basato il generale panorama culturale del Rinascimento, che in molti Studi si concretizza appunto nell’Aristotelismo. Infine, la clientela d’illustri personaggi concorre alla fama e all’apprezzamento dell’attività medica, soprattutto se si esprime in buoni esiti curativi.

Di Alderotti ci rimangono i *Consilia*, raccolta di consigli per medici destinati, però, a chi ha un minimo di conoscenza della base teorica. Personalità emerita del suo tempo, Alderotti viene citato per due volte dal contemporaneo Dante. Quest’ultimo non riserba parole lusinghiere al medico bolognese, infatti nel Convivio (I, X, 10) lo taccia di aver volgarizzato l’Etica di Aristotele, facendo così passare per laido il volgare. Nel Paradiso, il sommo poeta lo cita invece come esempio negativo, in confronto alla figura di S. Domenico. Si trova infatti un paragone tra la fede e le scienze “umane”:

“ Non per lo mondo, per cui mo s’affanna  
diretro ad Ostiense e a *Taddeo*,  
ma per amor de la verace manna  
in picciol tempo gran dottor si feo.”<sup>127</sup>

Non tutti i critici sono concordi nel riconoscere in “Taddeo” l’Alderotti. Alcuni sostengono che si tratti di Taddeo de’ Pepoli, canonista del XIII secolo. Tuttavia è convincente la versione di Carlo

---

<sup>125</sup> M. Medici, *Compendio storico*, cit. p. 8.

<sup>126</sup> Un ulteriore chiarimento di questo passaggio sarà proposto più avanti, sulla parte che riguarda Mondino.

<sup>127</sup> Dante, *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di V. Monti, per Nicolo Bettoni, Milano 1825, XII 82-85, pp. 126-127.

Calcaterra, in *L'università di Bologna nella storia e nella cultura italiana*<sup>128</sup>. Egli riporta un passo del precedente canto, in cui Dante si scaglia contro l'insensata cura dei mortali, e soprattutto contro «chi dietro a iura, e chi ad aforismi sen giva». La condanna riguarda dunque chi segue la legge o la medicina<sup>129</sup> e trascura l'unica grande scienza che è la religione: questo pensiero, espresso in tali termini sembra rimandare direttamente al binomio Ostensie e Taddeo. Addentrarci nella filosofia di Alderotti e delle relazioni con Dante ci porterebbero comunque fuori strada. Qui basti sottolineare come l'Alderotti compia un primo tentativo di elevare la chirurgia alla filosofia e al sapere “astratto”, affiancando questi aspetti al versante unicamente pratico.

Il tentativo deve comunque scontrarsi con i pregiudizi entro cui le occupazioni umane sono soggette nell'epoca medioevale, seconde e quasi inutili rispetto alla religione e alla fede, unico grande obbiettivo dell'essere umano. Essi si aggravano per i mestieri più pratici, e soprattutto per quelli che afferiscono ad ambiti particolari.

Il mestiere del chirurgo, nella mentalità Medioevale, è effettivamente una di queste attività rischiose, nel senso che, dato il contatto con il corpo, con il sangue e spesso con la morte, si presta perfettamente ad essere sottoposto a pregiudizi. Nel generale panorama delle professioni dei secoli di mezzo, alcuni tabù sono costanti nella percezione sociale e culturale. Come dice Le Goff:

“Tabù del sangue anzitutto. Se opera soprattutto contro i macellai e i carnefici, tocca anche i chirurghi, i barbieri o gli speziali che praticavano salassi – tutti più duramente trattati dei medici – e finalmente colpisce i soldati. Questa società sanguinaria che è stata quella dell'Occidente medioevale sembra oscillare tra il diletto e l'orrore del sangue versato”<sup>130</sup>

Insomma, in una società rigidamente divisa e votata ai valori cristiani, il difficile rapporto con il mondo manuale del lavoro si aggrava ulteriormente quando questo concerne la sfera del corpo umano materiale, esplorato all'interno. Tuttavia, Bologna riesce a mantenere i propri chirurghi in una posizione privilegiata. Ciò avviene per il loro inserimento in ambito Universitario, e soprattutto grazie al taglio filosofico che i chirurghi stessi danno al proprio insegnamento, a cominciare dall'Alderotti. Per questo sarà sempre sottolineata la differenza con i barbieri, meri esecutori di interventi, privi della parte “alta” della materia medica. Uno degli obiettivi dei medici sarà appunto

---

<sup>128</sup> C. Calcaterra, *Alma Mater Studiorum, L'università di Bologna nella storia e nella cultura italiana*, Bononia University Press, Bologna 2009.

<sup>129</sup> Gli aforismi sono una forma letteraria in uso tra i medici dell'antichità, soprattutto grazie all'opera di Ippocrate. Taddeo degli Alderotti li commenta in *Expositiones in arduun Aporismorum Hippocratis volumen; in divinum Prognosticorum Hippocratis librum, in preclarum regiminis auctorum Hippocratis opus*.

<sup>130</sup> J. Le Goff, *Tempo della Chiesa e Tempo del mercante*, Einaudi, Torino 2000, p 55.

quello di promuovere un salto di qualità, di elevarsi sulla scala gerarchica, e una prima vittoria consiste proprio nel riconoscere agli studenti artisti gli stessi diritti dei legisti. La categoria dei chirurghi quindi si associa a quei mestieri che, nei secoli del Medioevo, cercano la propria abilitazione nel panorama sociale. Le Goff porta alcuni esempi di mestieri che riescono a compiere una “salita” ed a passare dall’ambito *illecito* a quello *lecito*. Innanzi tutto, lo scrittore cita i giullari, che divide in tre categorie: gli acrobati, i parassiti delle corti, ed infine i musicisti<sup>131</sup>. Le prime due tipologie sono bandite senza possibilità, ma della terza si salvano gli artisti che cantano gesta epiche e vite dei santi, consolando ed educando gli uditori. Un altro esempio sono i mercanti, del tutto screditati all’inizio del Medioevo e riabilitati poco a poco per l’utilità che comportano alla comunità<sup>132</sup>, per l’importo e l’esporto di merci necessarie alla sopravvivenza. Gli stessi parametri comportano il cambiamento che avviene nella distinzione tra barbieri e chirurghi, e contribuiscono all’inserimento sempre maggiore di questi ultimi in ranghi più elevati. Il medico portatore di sapere astratto, colui che opera con la mente e la voce, svolge un mestiere più che lecito, se poi aggiungiamo l’enorme utilità che questo comporta alla comunità, si capisce come i chirurghi presto riescano a scavalcare i pregiudizi. Essi non sono solo curatori, ma diventano, da qui in avanti, filosofi e letterati, è questo che li distingue dalla massa di barbieri, ciarlatani e dottori del popolo socialmente indegni. Nel Cinquecento e Seicento la categoria dei Lettori avrà un ruolo di tutto rilievo all’interno delle manifestazioni cittadine, dove parteciperà alle processioni e agli eventi con sommo riconoscimento.

Questa breve parentesi è importante per capire le fasi successive dell’anatomia, che sempre vivrà della dialettica tra una pratica *illecita*, comprendente l’operare sul corpo e dentro il corpo, il contatto con il sangue, l’antropologica ripugnanza per l’operazione, e una teoria elevata con scopi filosofici, utili, come la conoscenza e la scoperta scientifica. Questa distinzione, questa dialettica, troverà sintesi con esiti differenti nella didattica e nei successivi teatri, soprattutto nello Studio di Padova e in quello di Bologna, come vedremo.

Dopo l’Alderotti, la pratica dell’anatomia ha un punto di svolta, universalmente riconosciuto, con Mondino de Liuzzi, allievo del primo e lettore dello Studio Bolognese. Nonostante la grande fama nel panorama europeo, nel XIV secolo l’Università bolognese si avvia verso una parabola

---

<sup>131</sup> Le Goff opera una distinzione piuttosto basilare. In realtà la classificazione delle varie forme di giullari è molto più articolata e complessa, cfr. L. Allegri, *La teatralità medioevale*, in *Storia del teatro per immagini*, a cura di L. Allegri e altri, Carocci, Roma 2008.

<sup>132</sup> Questi cambiamenti culturali di concezione dei mestieri avvengono soprattutto in base ai mutamenti della società e dell’economia. Per maggiori dettagli cfr. *Mestieri leciti e illeciti e Dal tempo medioevale al tempo moderno*, in J.Le Goff, *Tempo della Chiesa*, cit.

decadenza. Non ci soffermeremo sulle cause di questo evento<sup>133</sup>, tuttavia, nonostante le difficoltà, la facoltà degli artisti rimane in auge grazie a docenti di rilevanza internazionale. Tra questi, Mondino De Liuzzi ha un ruolo di primo piano, in quanto re-introduce la pratica dell'anatomia nel *Curriculum* degli studenti artisti<sup>134</sup>. Egli per primo afferma l'importanza della verifica e della pratica sul cadavere, e quindi avvalorare l'elemento della vista come esperienza conoscitiva e di apprendimento. Il manuale scritto da Mondino, dettagliato e molto pratico, composto dalla rielaborazione delle sue lezioni, è usato come libro di testo per vari secoli<sup>135</sup> proprio per la sua precisione e soprattutto facilità di consultazione.

Come nasce e come si organizza la dissezione, nel primissimo periodo della sua riscoperta? Cerchiamo di individuarne le caratteristiche principali, per quanto riguarda lo spazio della funzione anatomica mi riservo di trattarlo in un capitolo a parte, data la complessità del discorso e l'importanza che esso assume all'interno di questa tesi. Non c'è ancora una cattedra apposita dedicata all'anatomia, Mondino de Liuzzi, proveniente da una famiglia di medici e farmacisti, collabora con lo zio Liuzzo de Liuzzi all'insegnamento della medicina pratica, che probabilmente comprende anche il sapere anatomico. Il metodo d'insegnamento Medievale non prevede una sede ufficiale, le lezioni si svolgono a casa del docente, quindi è probabile che Mondino abbia praticato nella propria abitazione. L'intento del medico è dichiarato sin dalle prime pagine del libro, che evidenziano come fondamentale l'operare sul cadavere.

“Questo è il motivo per cui mi sono proposto di tramandarvi, fra le altre cose, la conoscenza delle parti del corpo umano che deriva dall'anatomia, non osservando in ciò uno stile aulico, ma vi istruirò invece secondo il metodo manuale.”<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> Per un'idea dei motivi della decadenza, cfr bibliografia n. 3.

<sup>134</sup> Mondino De Liuzzi è universalmente riconosciuto come il primo a reintrodurre l'anatomia pratica per fini didattici. Tuttavia, Michele Medici, nel suo *Compendio storico*, riporta i dubbi di Guglielmini e Ruffini, secondo i quali l'iniziatore sarebbe stato un certo Paolo Guascone, senza però avere documenti precisi su questa tesi. Per le mie riflessioni comunque è sufficiente che Mondino sia stato il primo a promuovere l'anatomia come pratica *abituale* e d'ora in avanti *imprescindibile*, ed anche se non è stato l'iniziatore per lo meno è stato il più importante, riconosciuto nei secoli seguenti.

<sup>135</sup> In realtà il manoscritto originale non presenta un'accurata rielaborazione, sembra piuttosto una raccolta tratta dagli appunti delle lezioni, anche per le numerose ripetizioni. Le edizioni successive, tra cui quella considerata *princeps* stampata a Pavia nel 1478 (*Explicit Anothomia Mundini prestantissimorum doctorum almi studii Ticinensis cura diligentissime emendata. Papie impressa per magistrum Antonium de Carcano regnante Johanne Galeaz ill.mo Insubrium Duce sexto*), riprendono e correggono l'originale sia nello sviluppo testuale che nelle nozioni anatomiche e di filosofia naturale (v. l'introduzione di P. P. Giorgi e G. F. Pasini a M. de Liuzzi *Anothomia*, Istituto per la storia dell'Università di Bologna, Bologna 1992).

Mondino non si avvicina quindi allo stile alto, alla retorica e ai classici, forse con allusione ai contemporanei medici; il suo lavoro viene presentato subito come incentrato sul lato attivo e manuale, un'anatomia dai tratti materiali che istruisce, in modo chiaro e diretto, gli allievi e i futuri chirurghi. Discorsi non pertinenti all'attività chirurgica sono trattati sbrigativamente, come ad esempio la corrispondenza tra il microcosmo umano e il macrocosmo, che stabilisce la dignità del corpo:

“In terzo luogo esso possiede una forma perfettissima, che ha in comune con gli angeli e le intelligenze che reggono l'Universo.”<sup>137</sup>

Quello di Mondino è realmente un manuale nel senso moderno del termine, non si dilunga in filosofia ma coglie le informazioni in modo scarno, immediato. Negli scrittori futuri, il lato filosofico e cosmico del corpo umano servirà da invito anche a persone non addette ai lavori, in un quadro di cultura generale, chiunque potrà partecipare alla lezione e leggere i testi anatomici. Bisognerà aspettare almeno due secoli affinché lo *Stilum altum* possa finalmente fondersi con la pratica, ciò succederà nell'opera di Alessandro Benedetti, *De historia corporis humani sive Anatomice*.

Le parti del corpo contenute nell'anatomia Mondiniana sono nominate, descritte nella funzione e nei meccanismi, seguendo sempre i grandi maestri Aristotele e Galeno e sottolineando in modo continuo all'atto del guardare<sup>138</sup>.

La vista è considerata da Mondino l'organo principale per apprendere le cose e conoscere il mondo. Ciò è affermato esplicitamente dall'autore quando elenca le ragioni della struttura eretta dell'Uomo:

---

<sup>136</sup> M. de Liuzzi, *Anothomia*, a cura di P. P. Giorgi e G. F. Pasini, Istituto per la storia dell'Università di Bologna, Bologna 1992, cit., p 98-99 nella traduzione Il libro di Giorgi e Pasini riporta l'Anatomia di Mondino, con traduzione a fronte, tratta da un manoscritto del XIV secolo, attualmente appartenente alla Società Medico Chirurgica di Bologna, ritenuto una delle versioni più antiche dell'opera.

<sup>137</sup> Ivi, pp. 100-101.

<sup>138</sup> Ivi, “Epar manifeste vides esse” p. 194, “His visis” p. 116, “Restat nunc videre de anathomia membrorum contentorum” p. 136; “De zirbo autem primum quod oportet videre est locus eius” p. 136 “Haec omnia intestina videbis esse involuta” p. 164 “Et ideo videmus quod [...]” p. 164 “video de intestinis, videas et procedas ad tertium membrum” p. 168; “Quinto autem videas partes et numerum partium est” p. 174. Sono solo alcuni esempi senza pretesa di completezza.

“In quarto luogo ha ricevuto una forma e statura eretta per suo scopo ultimo, poiché è destinato alla finalità di capire; per questo si serve dei sensi e specialmente della vista, come appare nell’introduzione della *Metafisica*; a questo scopo gli (si) sono dovuti collocare la vista e il cervello, contenuti nel capo, in una posizione tale da poter cogliere varie modalità sensoriali. Quindi, se collocata in alto, la vista si estende ad un maggior numero di cose; infatti (le autorità) delle città, per poter vedere bene in lontananza, collocano i loro posti di osservazione in luoghi alti, torri e strutture simili.”<sup>139</sup>

Finalmente si affianca all’apprendimento attraverso l’udito, attraverso le lezioni degli antichi maestri, la diretta esperienza e la fiducia nei propri sensi. E’ tuttavia un primo passo, ben lontano dal metodo sperimentale che caratterizzerà i secoli successivi.

La descrizione della dissezione è rivolta soprattutto all’anatomico, ai suoi gesti e al suo operare. Ad esempio per l’autopsia dell’addome, la descrizione dell’incisione da praticare è professionale, pensata per chi deve attuare i gesti, perciò riporta la profondità del taglio, la direzione, lo scopo. Questo modo di incidere diventerà ufficiale nella pratica, addirittura fino ai giorni nostri.

L’anatomia sull’uomo è fondamentale e non può essere sostituita con quella sugli animali. Mondino lo esplicita nella parte introduttiva al suo scritto, ed è uno dei nodi di crisi con cui la dissezione dovrà confrontarsi. Infatti, i medici su cui si basa la tradizione, soprattutto Galeno e Aristotele, hanno appreso le nozioni tramite autopsie svolte sugli animali. Questo ha comportato una serie di errori di pensiero sul corpo umano, che possono essere corretti solo con l’osservazione diretta. Gli anatomici pionieri della pratica settoria si trovano in una posizione difficile, in cui il rispetto per gli antichi deve essere associato alla loro confutazione. Non sempre gli esiti sono positivi, anzi addirittura nel XVI secolo ancora si propone di abbandonare la seduta anatomica a favore di un apprendimento soltanto libresco.

L’assoluta centralità dell’attività pratica, l’importanza attribuita all’atto visivo degli spettatori, il libro proposto come elemento di lettura e quindi di ascolto, tutto porterebbe a pensare, come sede ideale per la dissezione, al *teatro*, inteso come spazio di udito e sguardo. Ma Mondino non menziona né teorizza mai l’uso di questo luogo a scopo anatomico, per una banalissima realtà storica: al suo tempo il teatro, come idea e costruzione, è scomparso. Nel primo Medioevo la campagna demonizzatrice della Chiesa contro il luogo spettacolare, considerato produttore di peccato, provocatore di passione e causa dell’allontanamento dalla ragione e dalla religione, porta a

---

<sup>139</sup> Ivi, p. 101-103.

poco a poco alla chiusura dei teatri e alla perdita culturale della loro funzione<sup>140</sup>. Abbiamo visto come l'*idea del teatro* venga recuperata durante l'Umanesimo e il Rinascimento, e come la parola stessa assuma in quest'epoca una pluralità di significati, rendendola di fatto utilizzabile in ambiti che non concernono esclusivamente il versante rappresentativo. Il teatro acquista una forma e un ruolo importante nella società, con il recupero dei classici, con le esegesi vitruviane e le sperimentazioni della forma teatrale che abbiamo racchiuso nei tre modelli già descritti.

Ebbene, una volta che il teatro *ri-diventa* strumento della società e *ri-comincia* ad esistere all'interno della cultura e delle città, l'anatomia può utilizzarlo a proprio vantaggio, può trovare uno spazio che è congeniale alle esigenze di una nuova disciplina nascente, che sarà una delle grandi fautrici del rinascimento scientifico.

### ***Il luogo dell'anatomia in Mondino de Liuzzi e a fine Medioevo.***

La rivoluzione di Mondino, appena analizzata, comporta sul piano spaziale due cambiamenti principali. La nuova pratica del maestro bolognese è incentrata sulla *manualis operatio* e sulla vista: egli esplicitamente si contrappone ai maestri lettori, a chi insegna l'anatomia unicamente tramite i libri e ribadisce l'importanza mostrare direttamente sul cadavere; inoltre, per tutta l'opera, sottolinea la centralità dell'atto visivo ai fini della comprensione e dell'apprendimento<sup>141</sup>. A livello operativo e percettivo il cambiamento nella pratica anatomica è enorme, infatti essa passa da essere una funzione *passiva*, di mera lettura e ascolto, ad essere una funzione *attiva*, di pratica manuale e di attivazione della vista. Come abbiamo analizzato nella prima parte, parlando del teatro vitruviano, la vista è considerata un'azione che richiede la volontà e l'attività di chi osserva, mentre l'udito, in generale, si subisce, è passivo. Tuttavia, l'ascolto non è bandito dall'insegnamento anatomico ma, anzi, è complementare alla comprensione di ciò che si osserva. La fedeltà agli antichi maestri è ancora centrale, e rimarrà nella cultura e negli studi fino alla fine dell'era moderna;

---

<sup>140</sup> La questione di rapporti tra Chiesa e teatro, molto più complicata e profonda di quello che abbiamo appena accennato, è stata ampiamente analizzata da storici e teatrologi. Per approfondire, si possono consultare numerosi manuali, tra cui L. Allegri, *La teatralità medioevale*, in *Storia del teatro per immagini*, a cura di L. Allegri e altri, Carocci, Roma 2008; L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma 1990; J. Drumbl, *Il teatro Medioevale*, Il Mulino, Bologna 1989, solo per citarne alcuni.

<sup>141</sup> Per un prospetto generale della questione, oltre ai libri di storia dello Studio Bolognese e di storia della medicina più volte citati, si vedano anche L. Premuda, *Storia dell'iconografia anatomica*, Cibo Ed., Saronno, 1993; M. Pigozzi, *Il corpo in scena. I trattati di anatomia della Biblioteca Comunale Passerini-Landi*, Tip.Le.Co., Piacenza, 2005.



la novità di Mondino risiede dunque nell'affiancare alla loro lettura un'illustrazione concreta, pratica. Sono questi i due poli del nuovo insegnamento, che fondano un modo di intendere l'anatomia differenziato dalle altre materie del *Curriculum* Universitario. Ascolto del docente che racconta, passo dopo passo, quello che viene mostrato, visione di uno *spettacolo*, il corpo, al centro dell'attenzione dello spettatore.

Il *modus operandi* di Mondino, a livello spaziale, non è esplicitamente raccontato nel suo libro, però possiamo ricavarlo da alcuni dati storici e dalle successive tradizioni illustrative. Vi è solo un piccolo accenno sulla preparazione della funzione:

“Pertanto, collocato supino un cadavere ovvero Uomo morto per decapitazione o per impiccagione per prima cosa dobbiamo renderci conto dell'insieme, poi delle parti.”<sup>142</sup>

Possiamo facilmente supporre che la cavia deve essere un condannato a morte, dato le cause del suo trapasso. Infatti la decollazione e l'impiccagione sono le principali esecuzioni capitali, e permettono comunque una buona conservazione del cadavere per praticare su di esso gli esperimenti. L'uomo è collocato supino probabilmente su un tavolo, primariamente si affronta una visione d'insieme della materia corporale, e subito dopo si procede alla sezione delle parti.

I dati storici ci permettono di affermare che Mondino non operi da solo la dissezione. Data l'eccezionalità dell'innovazione bolognese, anche i collaboratori del maestro sono stati tramandati dalla Storia. I dissettori sono gli esecutori “materiali” dell'atto anatomico, quelli di Mondino sono ricordati per la loro bravura e per la collaborazione con il medico. Primo fra tutti, Otto Agenio Lustrulano, probabilmente “illustrato” anche nelle successive edizioni dell'opera<sup>143</sup>, come nel *Fascicolo de medicina* volgarizzato per Sebastiano Menilio Romano. Non meno famosa è Alessandra Giliani, fanciulla di Persiceto, che rifiuta la vita muliebre e collabora con il maestro a numerosi esperimenti autoptici, distinguendosi inoltre per le eccellenti doti di disegnatrice e riproduttrice delle osservazioni sul cadavere<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> M de Liuzzi, *Anothomia*, a cura di P. P. Giorgi e G. F. Pasini, Istituto per la storia dell'Università di Bologna, Bologna 1992.

<sup>143</sup> Di esso parla dettagliatamente M. Medici nel *Compendio storico*, riportando inoltre le testimonianze di Guglielmini e Machiavelli.

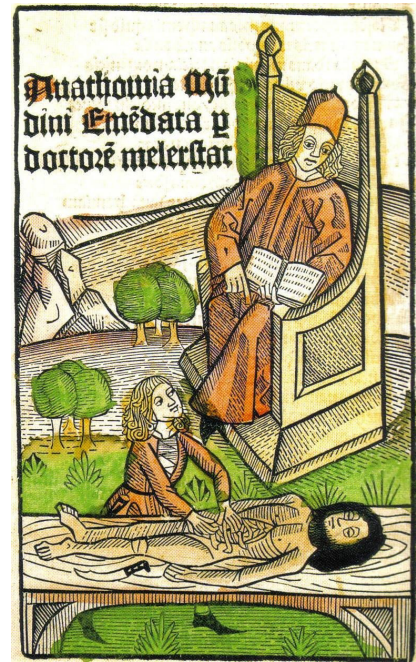


**Figura 1:** *Il Canone di Avicenna*

La pratica dell'anatomia ha bisogno di uno spazio diverso da quello delle altre lezioni universitarie, uno spazio che si genera sulle esigenze della vista e dell'udito, come i teatri futuri. Se gli altri insegnamenti possono avvalersi di una lezione frontale, in

cui lo studente/ascoltatore può concentrarsi sulle parole e sulla scrittura, il classico banco non è proponibile per la lezione anatomica. Innanzi tutto, è bandito l'atto dello scrivere, poiché l'astante deve concentrarsi sull'osservazione dell'avvenimento. Poi, il classico sistema scolastico renderebbe difficoltosa la vista dai posti più arretrati. Se prendiamo l'immagine qui riportata (fig.1), un'illustrazione del codice di Avicenna<sup>145</sup>, notiamo come lo studente in fondo vestito di giallo, dietro al cappello blu, è del tutto impossibilitato all'atto visivo. Infine, l'oggetto da osservare richiede uno sguardo proveniente dall'alto, che precipiti al suo interno; la cattedra dell'insegnante serve solo a favorire la voce e mettere il maestro in primo piano, il corpo da osservare e comprendere deve essere in una posizione differente, non frontale ma dislocata in basso rispetto al piano degli studenti. Tutte queste esigenze generano la forma della lezione anatomica, ossia un luogo che ancora teatro non è, ma che porta in sé le caratteristiche e le basi che ne saranno proprie. Una breve panoramica sulle immagini può farci capire in quale modo è organizzata la sala e soprattutto come essa si avvicini al teatro, o meglio ad un'idea di teatro che all'epoca si stava formando tra gli intellettuali, prima dell'effettiva riscoperta dei luoghi scenici.

Le illustrazioni dei testi anatomici sono in questo caso fondamentali. Anche se l'originale dell'*Anathomia* è privo di figure, i medici successivi spesso ornano le loro opere con immagini che ritraggono il leggendario maestro, probabilmente verisimili anche perché conformi a quello che si ricava dalle poche indicazioni dell'*Anathomia* mondiniana e dalle usanze pratiche che persistono negli Studi. Vi è una netta contrapposizione tra il lavoro manuale e la lettura, tra l'incisione e la



**Figura 2:** M. de Liuzzi, *Anathomia*

<sup>144</sup> Su di essa vedi soprattutto M. Medici, *Compendio storico della Scuola anatomica di Bologna: dal rinascimento delle scienze e delle lettere a tutto il secolo XVIII. Con un paragone fra la sua antichità e quella delle scuole di Salerno e di Padova*, Tipografia Governativa Della Volpe e del Sassi, Bologna, 1857 e G. Martinotti, *L'insegnamento dell'anatomia in Bologna prima del secolo XIX*, Azzoguidi, Bologna 1911.

<sup>145</sup> Avicenna, *Canon medicinae*, versione ebraica di Natan ha-Meati, Biblioteca Universitaria di Bologna ms. 2197, prima metà XV sec.

spiegazione vocale e astratta. Per iniziare, prendiamo una delle immagini più conosciute, tratta da un'edizione del 1494 dell'*Anathomia* di Mondino (fig.2), pubblicata a Lipsia da Martin Landsperg<sup>146</sup>. Essa è molto riduttiva e permette quindi di raffigurare il concetto iniziale appena espresso. Vediamo rappresentata la netta differenza tra pratica e narrazione, il maestro è in cattedra con il proprio libro, mentre il dissettore si adopera sul cadavere. Nel Medioevo, come abbiamo detto, è indispensabile la divisione tra lavoro manuale e lavoro intellettuale, soprattutto se riferita a un così crudele mestiere, a contatto con il corpo e il sangue. Il lettore in cattedra si tiene ben lontano dalla cavia, la indica al limite, mantenendo una posizione incolume, distaccata. Non c'è ancora il senso di *ricerca* che caratterizzerà i secoli successivi. Infatti, in questa immagine è molto esplicito che vi è una netta corrispondenza tra libro e cadavere. Quello che è scritto, mostrato al pubblico, si trova indicato nella cavia, i rimandi di sguardi e gesti indicano una inconfutabile corrispondenza. L'apertura del cadavere non è dettata da esigenze di verifica delle nozioni, ma è unicamente una dimostrazione delle stesse, per facilitare la memoria e l'apprendimento. L'esistenza del dissettore è storicamente determinata, sia nelle illustrazioni, che probabilmente raffigurano una tradizione iniziata con Mondino e rimasta identica per secoli, sia nelle persone storiche sopracitate di Otto Agenio Lustrulano ed Alessandra Giliani. In questo caso la raffigurazione è comunque riduttiva, tesa a rappresentare sbrigativamente l'atto anatomico tra maestro e dissettore, senza rendere conto del pubblico o dello spazio, dato anche l'improbabile inserimento della scena in un ambiente naturale. In questo periodo infatti le Scuole non hanno ancora una sede stabile, le lezioni si svolgono a casa del docente o negli spazi religiosi concessi. L'Università degli artisti è situata nella zona della parrocchia di San Salvatore, dove sono ubicate anche le dimore dei maestri e le stanze a pagamento degli studenti, spesso coincidenti<sup>147</sup>. Non v'è traccia nei documenti di dissezioni svolte all'aperto, tutte le testimonianze riportano la pratica in un ambiente interno e privato<sup>148</sup>.

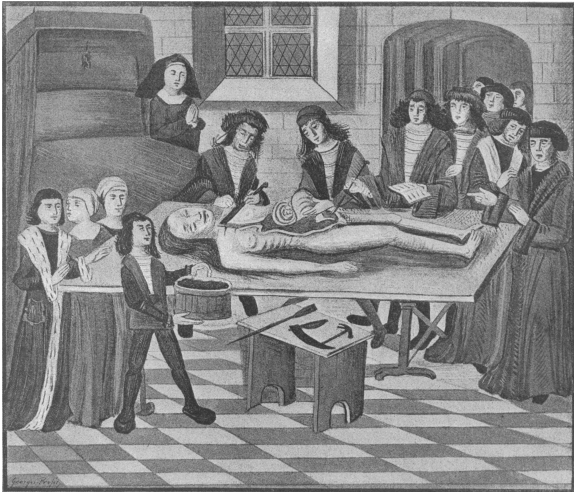
Una testimonianza relativamente più vicina a Mondino si può trarre dalla *Chirurgia Magna* di Guy de Chauliac. Il medico francese studia a Bologna, è allievo di Bertuccio che a sua volta è stato

---

<sup>146</sup> Consultabile a Bologna, Donazione Putti, Biblioteche scientifiche Istituti Ortopedici Rizzoli

<sup>147</sup> Non è il caso di dilungarsi in questa questione, molto ben affrontata in F. Cavazza, *Le scuole dell'antico studio Bolognese*, Hoepli, Milano 1896.

<sup>148</sup> Come ad esempio si vede nel documento riportato più avanti sulla trafugazione di un corpo dal cimitero. Aggiungiamo inoltre che, per ragioni conservative, l'anatomia viene tradizionalmente svolta nei mesi invernali, ciò rende molto improbabile una collocazione all'aria aperta come quella raffigurata, in città del Nord quali Bologna o Padova.



**Figura 3:** G. de Chauliac, *Chirurgia Magna*

allievo diretto di Mondino<sup>149</sup>. Egli ricorda il maestro nei suoi scritti<sup>150</sup>, e impreziosisce la sua opera con numerose e belle immagini miniate. Tra queste, possiamo prenderne alcune come esempi dei due differenti modi di intendere l'anatomia. La prima figura è un'illustrazione di Ippocrate e Galeno che svolgono una lezione, con la classica disposizione frontale studente/docente e gli allievi intenti a prendere appunti o seguire sul libro. La stessa disposizione che si nota nella miniatura nel codice di

Avicenna conservata alla Biblioteca Universitaria di Bologna, dove il maestro antico spiega agli scolari seduti dinnanzi a lui. Un'altra immagine, assolutamente coeva di Mondino, si trae dal suo stesso sepolcro e da quello di altri docenti contemporanei. Sulle tombe dei Lettori dello studio vengono raffigurati i professori nel mezzo della lezione, con gli studenti assorti nell'ascolto o nei libri. Il sepolcro ornato è stato tuttavia prodotto per lo zio e collaboratore di Mondino, Liuzzo de Liuzzi, le spogli del nipote sono state aggiunte in seguito.

In contrapposizione a questa modalità di lezione, abbiamo delle illustrazioni che rappresentano la seduta anatomica con cadavere, anche nella stessa opera di Guy de Chauliac (fig.3). Il tavolo è collocato al centro, il tutto si svolge in una stanza chiusa. Il pubblico è variegato, la divisione tra il lettore e il dissettore è evidente, tanto che il professore, libro alla mano, più vicino al cadavere che in area bolognese, si serve comunque di una bacchetta per indicare le parti esposte.

Dopo questa breve panoramica illustrativa sulla diversità aula/dissezione, possiamo ora analizzare come la figura del Lettore distaccato dall'azione avvicina la spazialità anatomica più ad un modello teatrale medioevale che ad un modello di lezione universitaria. Come è noto, la nozione del teatro classico viene meno durante il periodo medioevale. All'inizio del Trecento, in un clima di pre-umanesimo, alcuni intellettuali cercano di risalire alla pratica degli antichi, facendo ipotesi sulle modalità di svolgimento degli spettacoli, soprattutto sulla base dei testi tragici conosciuti. Nicholas Trevet (1258-1328) domenicano inglese al servizio del cardinale Nicolò Alberti, vescovo di Ostia e

<sup>149</sup> V. P. P. Giorgi e G. F. Pasini, *Introduzione* a M. de Liuzzi, *Anothomia*, a cura di P. P. Giorgi e G. F. Pasini, Istituto per la storia dell'Università di Bologna, Bologna 1992; P. P. Giorgi, *Mondino de' Liuzzi Bologna e la nascita dell'anatomia moderna*, in *Rappresentare il corpo: arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, a cura di G. Olmi, Bononia University Press, Bologna 2004, p. 5.

<sup>150</sup> «secundum quod tractat Mundinus, qui super haec scripsit, et ipsam fecit multaties, et magister meus Bertuccius per hunc modum...situato corpore mortuo in banco, faciebat de ipso quatuor Lectiones» questo compare nell'edizione del 1363, in quelle successive rimane solo il riferimento a Bertuccio.

Velletri, studia i codici dell'area padovana e scrive un Commento alle tragedie di Seneca dove, riprendendo l'autorevolissima fonte di Isidoro di Siviglia, delinea una ipotesi di spettacolo antico:

“Il modo in cui si rappresentavano le tragedie e commedie era questo. Il teatro era un'area semicircolare, nel cui mezzo c'era una cassetta, detta scena; nella cassetta c'era un pulpito; sul pulpito saliva il poeta e leggeva ad alta voce il suo testo; sotto, invece stavano gli attori, compito dei quali era riprodurre, nei gesti e negli atteggiamenti del corpo, ciò che il poeta veniva dicendo dal pulpito, adattandolo a ciascun personaggio”<sup>151</sup>



**Figura 4:** *Anathomia* di Mondino, in *Fasciculus de medicina*

La stessa ipotesi, sempre sulla base di Isidoro, è affermata da Pietro Alighieri, figlio del Poeta, in un commento alla *Commedia* del padre<sup>152</sup>. L'azione fisica e il libro sono divisi, affidati a due professionisti differenti, l'attenzione è concentrata su due punti, ossia sul pulpito dove il poeta legge e lo spazio al centro dove i giullari, mimi, attori interpretano le parole. La visualizzazione delle parole dà impulso alla scena, rende i concetti più espliciti e d'impatto.

L'idea che soggiace alle illustrazioni dei trattati medici, e quindi che raffigura il *modus operandi* dell'anatomia, ha dei connotati che corrispondono alla riscoperta del teatro nel periodo pre-umanistico. Procedendo con gli anni, a fine Quattrocento troviamo una delle immagini che meglio rappresenta la seduta anatomica, sempre utilizzata per illustrare una nuova edizione dell'*Anathomia* di Mondino<sup>153</sup>; si può presupporre, data la sua somiglianza con le figure dei secoli passati già citate, che la seduta anatomica così come viene praticata nel Trecento non abbia subito grossi cambiamenti, prima dell'edificazione dei teatri anatomici. L'immagine in questione è tratta dal *Fasciculus de medicina* (fig.4), miscellanea di scritti divulgativi di un non ben identificato Johannes de Ketham. Il *Fasciculus* è stampato nel 1491 a Venezia dai fratelli Giovanni e Gregorio de Gregorii, contiene un insieme di trattati a scopo divulgativo e pratico che riguardano vari aspetti della medicina. La sua diffusione è enorme e questo comporta numerose ristampe, nel 1494 viene

<sup>151</sup> N. Trevet, *Il commento di Nicola Trevet al «Tieste» di Seneca*, a cura di E. Franceschini, Vita e Pensiero, Milano 1938, p. XIV.

<sup>152</sup> G. Padoan, *Il senso del teatro nei secoli senza teatro*, in *Concetto, storia, miti e immagini nel Medioevo*, a cura di V. Branca, Sansoni, Firenze 1973, p. 326.

<sup>153</sup> Abbiamo già detto che questo è stato uno dei testi base per molti secoli, data la sua praticità di consultazione, completezza e sintesi. Non deve stupire quindi che la maggior parte delle immagini citate derivino dalle successive edizioni di quest'opera.



Figura 5: Miniatura *Térence des Ducs*

abbellito, re-inciso e soprattutto viene aggiunta l'*Anathomia* di Mondino, nella prima versione italiana, tradotta da Sebastiano Manilio allievo di Pomponio Leto. Quello che ci interessa in questa parte è l'immagine. L'anatomico in cattedra legge o spiega la materia, a seconda delle edizioni e xilografie ha o meno un libro davanti. Il docente è Mondino stesso, contraddistinto dai due Lucci che ornano la cattedra a baldacchino. Davanti a lui, il *sector* si accinge a tagliare il cadavere, mentre un *ostensor*, armato di bacchetta, indica le parti illustrate, anche se in alcune xilografie quest'ultimo personaggio viene meno e si riduce a semplice spettatore. Intorno, un pubblico ancora scomodo assiste in cerchio a quello che sta accadendo. Questa modalità si perpetua nel tempo, tanto che lo schema base lo ritroviamo anche in un commento a Mondino del 1521 di Berengario da Carpi, con la differenza che il pubblico è

comodamente seduto, è finalmente accolto in un *theatro*.

La soluzione spaziale iniziata da Mondino si discosta dalla comune aula Universitaria, e trova maggior corrispondenza nel luogo teatrale, rispondente non solo alle esigenze dell'udito ma anche e soprattutto alle visive. Senza forzare le somiglianze, possiamo vedere che lo spazio anatomico condivide alcuni tratti con l'idea di teatro classico elaborata dagli intellettuali medioevali. Abbiamo quindi alcune figure che sono la corrispondenza grafica delle parole citate di Trevet o del giovane Alighieri. Prendiamo in considerazione una delle prime rappresentazioni figurali dell'arte teatrale, il celebre frontespizio di *Terence des Ducs* del secolo XIV (fig.5). La scena è divisa in due parti, in quella inferiore avviene la consegna del libro, ossia della *Commedia*, da parte dell'autore, mentre in quella superiore vediamo la netta divisione tra la lettura dell'opera, effettuata al centro da Calliopo, e la recita affidata ai mimi e giullari al centro della scena, mentre attorno il *popolus romanus* assiste.

Queste divisioni di compiti non mancano di essere evidenziate anche nella contrapposizione sociale: a chi viene affidata la lettura, a chi si occupa cioè della parola e della voce senza utilizzare il corpo o svolgere attività manuali, è assegnato un posto di rilievo maggiore. Lo si vede dai costumi, il medico/docente si distingue per sua toga ufficiale, pomposa ed elegante, Calliopo è vestito come un dignitoso cittadino romano. L'ostensoire è già connotato in una posizione inferiore, con una veste meno sontuosa, mentre il dissetto, colui che si occupa del cadavere, è ritratto alla stregua di un garzone, senza toga, le maniche tirate su per svolgere il proprio lavoro e non sporcarsi. Allo stesso modo i giullari, nella concezione medioevale, occupano un grado infimo della scala sociale, per il loro contatto con il corpo e la sfigurazione del loro aspetto. Senza voler eccedere in paragoni esagerati, emerge comunque una modalità spaziale simile, che si concretizza nella separazione dei punti di interesse, due poli contrapposti ma complementari, per rispondere ad esigenze sensoriali (la voce e lo sguardo) e sociali (la differenza di classe tra chi opera manualmente e chi si occupa delle parole). Da un lato, l'aula universitaria si dimostra insufficiente per l'anatomia, e deve cercare elementi spaziali più funzionali e legati all'esperienza visiva, che l'avvicinano al teatro. Dall'altro, nel periodo Umanistico il teatro è luogo di conoscenza e diffusione dei valori cittadini e morali, come abbiamo visto nella prima parte. Quindi, nella sua conformazione ideale assorbe gli elementi dell'aula, che diffonde la conoscenza tramite le letture<sup>154</sup>. Abbiamo un ulteriore esempio di area italiana che reca le stesse caratteristiche attribuite al luogo teatrale rappresentativo, ossia una miniatura del Codice Vaticano Urbinate 355, a Roma, biblioteca Vaticana, rappresentante *Hercules furens* (fig.6). Il commento di Cesare Molinari ben riassume quello che abbiamo finora accennato:



“La grafica, nel medioevo, sostituisce in un certo senso la rappresentazione di opere classiche, portando alle soglie dell'umanesimo l'immagine possibile dello spettacolo antico. Le figure della parte alta della miniatura sono i personaggi della tragedia, tra i quali Ercole con la pelle di leone. In basso il coro, al centro il poeta, inteso come lettore,

presso nel frontespizio di Terenzio, è sottolineato soprattutto da F. Ruffini, *La scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1983, pp.40-41 e iconografiche in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e p. 199-204; T.E. Lawrenson e H. Purkis, *Les éditions illustrées de Térence* *un fonte nil?* in *Le lieu théâtral a la Renaissance*, a cura di J. Jacquot, Centre de Recherches Scientifiques, Paris 1968, pp.1-24; L. Zorzi, *Il teatro e la città*, Einaudi,

giacché si credeva che nell'antichità le tragedie venissero mimate dagli attori e lette dal poeta stesso o da un dicitore. Negli angoli esterni sono rappresentati gli spettatori."<sup>155</sup>

**Figura 6:** miniatura *Hercules furens*

Nel teatro rappresentativo questo modo di operare rimane, in generale, a livello di pensiero. E' un'interpretazione erronea della classicità, che alle soglie del Quattrocento verrà rimpiazzata con una più chiara e veritiera idea dell'atto teatrale greco e romano. Anche se questo spunto non viene del tutto perduto, stando all'analisi di Luigi Allegri sul teatro del Cesariano:

“si ipotizza infatti un proscenio e dentro ad esso un «pulpito», esplicitamente indicato come luogo per fare i sermoni, cui si contrappone un altro luogo perimetrato ed elevato al centro dell'orchestra, evidente traccia del luogo privilegiato del principe nello spettacolo rinascimentale. Come se si componessero assieme l'immagine di tradizione medievale del poeta che legge dal pulpito con sotto di sé i giullari muti e la pratica rinascimentale della festa di corte che, come vedremo, prevede la spettacolarizzazione del luogo del principe.”<sup>156</sup>

Nell'invenzione del teatro rinascimentale rappresentativo, questa possibile forma teatrale non troverà seguito, rimarrà solo uno dei teatri *possibili*, abbandonati per modalità ed esigenze più idonee. Nell'ambito anatomico invece, questa forma è quella che trova maggior sviluppo: questa spazialità, con tutto il valore culturale e sociale che comporta, si sviluppa per i restanti secoli fino all'Ottocento. Come vedremo tra breve, sarà proprio la spazialità a contrapporre i teatri anatomici di Bologna e di Padova, due esempi del modo di intendere l'anatomia: da un lato, Bologna e la sua struttura *mondiniana* manterranno nei secoli la netta contrapposizione tra lettore e dissettore, creando sempre una spazialità *bifocale*, con due centri d'attenzione. Dall'altro, a Padova, l'opera di Vesalio affermerà l'importanza della vicinanza docente/cadavere, la necessità dell'anatomico di praticare direttamente e creare un centro d'attenzione *monofocale*, idea che genererà il modello architettonico del teatro anatomico Patavino.

---

<sup>155</sup> C. Molinari, *Storia universale del teatro*, Mondadori, Milano 1983, p. 78.

<sup>156</sup> L. Allegri, *La nascita del teatro moderno: Cinquecento-Seicento*, Einaudi, Torino 2000, p. 910 (fa parte di *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino).



## *Anatomia, anatomie, leggi e teatro.*

Il teatro quindi è uno dei fattori di passaggio tra l'anatomia medievale e l'anatomia umanistica o rinascimentale. Però, prima che si arrivi esplicitamente a teorizzarne l'utilizzo (questo avverrà a inizio Cinquecento), quali sono i fattori culturali che concorrono a questo cambiamento?

Innanzitutto, va sottolineato che l'anatomia non è esclusiva del teatro anatomico. O meglio, vi sono altri modi e altri luoghi in cui vengono svolti esperimenti e dissezioni a scopo conoscitivo, che continueranno a essere presenti durante tutta la storia del teatro anatomico, e con cui la funzione *teatrale* dovrà qualche volta confrontarsi.

Parallelamente alle pubbliche funzioni persiste durante i secoli lo studio del corpo umano in modo privato e riservato, soprattutto nella casa dei docenti dello Studio, in cui un ristretto numero di studenti si incontra per imparare e sperimentare. Questa forma di dissezione, che a prima vista sembrerebbe la più adatta ad una lezione universitaria, e che nei secoli futuri verrà considerata l'unico serio modo di intendere l'anatomia, conserva durante l'era moderna un'ombra oscura, un lato malvisto dalla società. A Bologna è famoso il processo contro quattro studenti, accusati, nel 1319, di aver trafugato un corpo dal cimitero per farne 'notomia'<sup>157</sup>. Tuttavia il processo non verte sull'atto della profanazione del corpo, bensì sulla violazione del cimitero, come si legge nella trascrizione del processo in Medici:

“Omnes forenses in eo quod ipsi una cum pluribus aliis de anno praesenti mense praesenti nocte tempore accesserunt ad Ecclesiam S Bernabe, et entraverunt in Cimiterio, et Sacrato ipsius Ecclesiae, et de Sacrato, et sepulcro noctis silentio dictum Cimiterium, et Sepulcrum in Sacrato positum violaverunt, et devastarunt, et de dicto Cimiterio, et sepulcro extraerunt, et exportaverunt quoddam corpus cujusdam Pixe, quod corpus fuit sepultum, et positum in dicto sepulcro die lune decimonono mensis praesentis Novembris. Et ita talia faciendo commiserunt sacrilegium, et violaverunt sepulcrum in loco sacrato positum. Et praedicta commissa fuerunt noctis tempore in Cimiterio dictae Ecclesiae positae in strata Burgi S. Felicis extra Circlam qua itur ad pontem Reni.”<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> L'atto originale si trova in Archivio di Stato di Bologna, *Curia del Podestà, Giudici ad maleficia, Libri inquisiti. Et textium*, 1319, trascritto in O. Mazzoni Toselli, *Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna*, per Antonio Chierici, Bologna 1870.

<sup>158</sup> M. Medici, *Compendio storico*, cit., p. 429. Nella nota il Medici si dilunga molto sulla questione se il medico che ha fatto la notomia sia o meno Maestro Alberto, celebre lettore che viene plausibilmente anche ricordato in una novella del Decamerone del Boccaccio.

“ Nicolaus Petri dixit se tantum scire, quod de praesenti mense 21 Nov. vidit in domo scholarum in quibus legit Magister Albertus Bon. quemdam hominem mortuum, et sparatum, quod corpus est totum incisum. Interrogatus si eum cognovit, respondit quod fuit Paxius, qui fuit suspensus per gulam die lune 19 Novembris.”<sup>159</sup>

Nella città di Bologna l’inserimento della pratica dissectoria all’interno del mondo universitario riesce a superare alcuni pregiudizi e tabù, come quello menzionato da Le Goff del sangue, ed ad alleviare i pregiudizi nei confronti degli anatomisti. Come riporta Martinotti:

“L’affermazione dell’Hyr1 che sul principio del secolo XIV gli anatomici dovettero rifugiarsi in antri oscuri e nascosti, fuggire la luce del sole e l’odio degli uomini, giunto a tanto che perfino i condannati a morte supplicavano negli ultimi istanti che i loro corpi non fossero consegnati agli anatomici, non si può in verun modo applicare a Bologna.”<sup>160</sup>

Questo perché l’Università e il buon nome dello Studio adottano una strategia diametralmente opposta a quella degli anatomici nascosti negli “antri oscuri”: semplicemente, regolano la pratica anatomica attraverso una serie di leggi che ne sanciscono la fattibilità. Lo Studio passa sempre di più sotto il controllo del potere centrale cittadino-papale, e l’autorità permette e sancisce che la dissezione sia percepita anche dalla città come un’esperienza scientifica, legittimata, accettata. La differenza con le pratiche private, almeno nella concezione comune, risiede proprio nell’aver legittimato ed esposto quello che succede nell’evoluzione medico-universitaria, spazzando via facili pregiudizi e tabù sui corpi violati. L’attività Seicentesca in teatro è il momento finale di questa legittimazione, dove anche un pubblico di non esperti può accedere, dove l’evento fa parte dei cicli rituali della città stessa e dove è eretto un elegante teatro anatomico permanente all’interno delle Scuole. Il rituale, che si manifesta anche nelle leggi che regolano la pratica, esorcizza la paura e il pregiudizio; il teatro trasforma in spettacolo e filosofia anche quello che di fatto è un’azione crudele e violenta, contro natura. Come riassume Andrea Carlino:

“Nel Medioevo e nel Rinascimento la pratica della dissezione del corpo umano resta quindi problematica, vincolata da un sentimento di rispetto per i cadaveri e dal disagio prodotto dalla loro manipolazione e dalla violazione dell’integrità del corpo. Da un confronto con altre pratiche di smembramento dei cadaveri all’epoca ancora in uso, come per esempio il culto delle reliquie e alcune forme particolarmente cruente di esecuzioni capitali, come lo

<sup>159</sup> Ivi, p. 429.

<sup>160</sup> G. Martinotti, *L’insegnamento dell’anatomia in Bologna prima del secolo XIX*, Azzoguidi, Bologna 1911, cit., p 43.

squartamento, appare con evidenza che l'apertura del corpo umano necessita costantemente di una particolare legittimazione sociale, culturale e istituzionale. Nel caso dell'autopsia, essa deriva dal contesto in cui è operata e dalle motivazioni medico-legali e medico-sociali che la sostengono; la dissezione anatomica inizia infatti ad essere praticata – sia pure in modo discontinuo e localizzato- soltanto nel momento in cui si vengono a creare le condizioni culturali e istituzionali che ne legittimano la fattibilità. Sebbene la preesistenza dell'autopsia operata dai medici giochi un ruolo decisivo nel favorire il superamento dell'ostacolo antropologico della violazione del viluppo corporeo, la dissezione anatomica può essere operata unicamente nel momento in cui il paradigma anatomico galenico – che postula la conoscenza delle parti del corpo come il fondamento di ogni pratica e teoria medica razionale – diventa il referente fondamentale della medicina occidentale attraverso la traduzione e la diffusione delle opere di Galeno e dei suoi epigoni, ossia quando essa ottiene un definitivo riconoscimento sociale, professionale e istituzionale nell'insegnamento universitario. Le università assumono, di fatto, la fisionomia di istituzioni garanti della liceità della pratica della dissezione circoscrivendo i rischi di carattere antropologico, religioso e morale che essa comporta; in tale modo la dissezione è inscritta in una cornice accademica e nel discorso epistemologico e didattico da questa generato.”<sup>161</sup>

C'è un ulteriore genere di anatomia che rifugge dall'ambiente universitario, ed è la pratica autoptica sulle vittime di crimini. Come si può facilmente vedere, anche in questo caso la violazione del corpo non è sottoposta a pregiudizi, perché regolata ed autorizzata dal potere giudiziario e papale. Se ne ha notizia già dal 1302<sup>162</sup>, con un documento in cui sono chiamati a stabilire la causa del decesso di un certo Azzolini due medici fisici e tre chirurghi. La dimestichezza con i cadaveri, l'autorizzazione giudiziaria di procedere alle incisioni, l'unanime accettazione di questa pratica concorrono ad eliminare i tabù che, come abbiamo visto, caratterizzano il mestiere del chirurgo<sup>163</sup>. Le persone chiamate all'autopsia sono comunque legate allo Studio, quindi *Lectores*, il che stabilisce sempre più il diretto contatto degli universitari alla pratica anatomica.

Le leggi sono il primo passo per l'accettazione sociale della funzione, il teatro il passo finale per la sua esaltazione, per la messa in primo piano nel tessuto cittadino. Nelle maggiori città universitarie nel tardo Medioevo si cerca di rendere la funzione regolare e obbligatoria: nel 1340 a Montpellier viene stabilito l'obbligo di svolgere la lezione e dimostrazione una volta ogni due anni, nel 1376 Luigi D'Angiò, governatore della Linguadoca, la fissa ogni anno, così come nel 1368 a Venezia

---

<sup>161</sup> A. Carlino *Il Rinascimento. La medicina. L'anatomia*, in *Storia della Scienza IV. Medioevo, Rinascimento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2001, p 868.

<sup>162</sup> Documento rinvenuto da Mazzoni Toselli e pubblicato da Francesco Mondini, *Nuovi commentari* 8

<sup>163</sup> Sottolineo ancora che non vi è ancora una distinzione tra anatomia e chirurgia, essa avverrà solo a fine Cinquecento con la divisione delle due cattedre negli Studi più importanti d'Italia. Quindi, se i documenti parlano solo di chirurghi, si riferiscono comunque alle persone che praticano anatomia a scopo conoscitivo.

viene decretato dal Maggior Consiglio e nel 1372 a Firenze con la riforma degli statuti dell'arte dei medici e degli speciali.

A Bologna Mondino inizia le prime dissezioni nel 1315 circa. Le leggi riguardo alla pratica si hanno quasi un secolo dopo, negli Statuti che regolano lo studio del 1405. All'inizio del Quattrocento vi è un cambiamento all'interno della gestione universitaria, infatti, precedentemente, i docenti sono chiamati a leggere dagli scolari e, dopo aver adempito alla loro funzione, ricevono da essi il compenso. Negli Statuti del 1405 si assegna ai Lettori uno stipendio direttamente dal Comune, ricavato dai dazi riscossi dalla Gabella Grossa. E' il segno del sempre maggior controllo del potere centrale sullo Studio, ed una conseguente diminuzione di influenza da parte degli scolari, fatto che parteciperà alla decadenza, ormai innescata, delle Pubbliche Scuole. L'Università, passando a poco a poco dalla gestione studentesca a quella comunale e pontificia, diventa strumento del potere centrale, che la usa come vanto cittadino.

“E' così che la Scuola che era in origine ad un tempo *libera e privata*, ossia fondata su un mutuo patto stabilito liberamente tra scolari e maestri, senza alcun intervento di autorità, passava a poco a poco alla dipendenza della città; poiché i collegi dei dottori, i quali dovevano nel loro seno designare i Lettori che il Comune avrebbe poi eletti e pagati, è da credere non avessero altro ufficio né altra potestà che quella di far proposte, che potevano o non essere accettate”<sup>164</sup>

Il cambiamento all'interno dello Studio è importante. Esso è sempre maggiormente inserito nel tessuto cittadino, che raggiungerà il suo apice con la costruzione del Palazzo dell'Archiginnasio in pieno centro urbano. L'Università, passando da una gestione “privata” ad una “pubblica”, deve occuparsi anche della propria rispettabilità e rappresentanza, si carica di ulteriori doveri e funzioni, ecco perché negli stessi Statuti del 1405 è regolamentata, tra le altre cose, la pratica dell'anatomia. Per questo a Bologna gli anatomici non sono vittime di pregiudizi e spesso godono di ottima fama: racchiusa entro certi limiti approvati dalla città e dal Papato, legittimata dalla scientificità dell'atto, l'anatomia cessa del tutto di essere un mestiere illecito e peccaminoso, diventa materia di interesse e all'avanguardia nel panorama internazionale, e saranno proprio questi caratteri che la porteranno sempre più fuori dagli spazi privati, per farne materia pubblica, spettacolo a pieno titolo inseribile nel teatro. Riportiamo il primo Statuto bolognese riguardante l'anatomia, per vedere quali sono i punti trattati:

---

<sup>164</sup> G. Martinotti, *L'insegnamento dell'anatomia in Bologna prima del secolo XIX*, Azzoguidi, Bologna 1911, cit., p 27.

“quoniam ad industriam et utilitate scolarium spectat et perinet facere anothomiam, et plerumque consueverunt rixe et rumores in reperiendis seu querendis corporibus, ex quibus seu de quibus anothomia fieri debeat, statuerunt et ordinarunt quod aliquis doctor aut scolaris aut quivis alius non audeat vel presumat sibi aquirere aliquid corpus mortuum pro dicta anothomia fienda, nisi primo licentia prehabita a domino Rectore, quj pro tempore fuerit. Quj quidem Rector teneatur debeat, in dando licentiam inter scolares et doctores, qualitatem et ordine observare cum dicta licentia petita fuerit. Item quod aliquis non possit interesse in aliqua anothomia hominis masculi ultra numerum vigintj, et ad anothomiam mulieris ultra numerum triginta. Et quod aliquis non possit videre aliquam anothomia, nisi sit scolaris qui audiverit medicinam duobus annis integre, et sit in tertio anno, etiam si tempore interdicto audivisset. Et qui viderit anothomia hominis semel, in eodem anno non possit plus videre. Quj vero bis viderit, non possit plus videre Bononie, nisi anothomiam mulieris, quam semel et non ultra quis videre possit, sive viderit anothomia hominis, sive non. Prefati autem viginti seu triginta qui videre et interesse possunt anothomie, assumantur et eligantur infrascripto modo, videlicet: in anothomia virj quinque de natione lombardorum, quatuor de natione tuschorum, quatuor de natione romanorum, tres de natione ultramontanorum, et tres Bononienses. Et in anothomia mulieris debeant eligi octo de natione lombardorum, septem de natione tuschorum, septem da natione romanorum, quinque de natione ultramontanorum et tres bononienses, salvo quod dominus Rector, cum uno socio, possit esse ad quamlibet [inizia pg 290]anothomiam ultra numerum supradictum, absque aliqua solutione, non obstante quod qui viderit anothomiam semel in eodem anno non possit plus videre. Sit autem in arbitrio eius, qui habuit licentiam a domino Rectore, eligere quos voluerit, servata tamen forma huius satutj. Item quod nullus audeat petere anothomiam domino Rectorj tempore sua electionis in sancto Francisco, sub pena quinque librarum bon. Et quod dominus Rector immediate post acceptationem offitij sui debeat facere publicati per scholas quibus dederit licentiam anothomie, ut omnibus possit esse notum, pena eidem Rectorj non observanti et observare facienti predicta decem librarum bon. et cuilibet scolartj contrafacientj, aut qui contra predicta vel aliquid predictorum venerit, centum solidorum bon. Item quod quilibet doctor, qui a scolaribus fuerit requisitus, teneatur ipsa anothomiam facere modo et forma predictis, non obstante quod ipsam alias fecerit dicto anno, et habeat pro suo salario centum solidos bon. Fiant autem expense predictae et alie, que in predictis occurrerint, seu pro predictis fiende, pro rata comuniter inter scolares qui sic juraverit et expensas fecerit, cum uno socio, quem nominaverit, a dictis expensis penitus excludatur. Et quod dominus Rector antequam incipiatur fieri anothomia ad se convocari faciat scolarem, cuj licentiam dederit pro anothomia, et eidem dare sacramentum teneatur, quod expensas faciet bona fide et sine fraude, et quod inter scolares videntes anothomia comunicabit, sub pena Rectorj, qui pro tempore fuerit, decem librarum bon.”<sup>165</sup>

L'attenzione dei legati allo svolgersi dell'anatomia smentisce inoltre la falsa credenza che il Clero si opponga alla dissezione perché viola il corpo. In realtà, le alte cariche romane hanno sempre avuto un occhio di riguardo verso l'anatomia, giudicata utile alla formazione degli scolari, come si può ben vedere dalla testimonianza riportata<sup>166</sup>. Le leggi e gli Statuti promossi servono a garantire la

<sup>165</sup> C. Malagola, *Statuti delle Università e dei collegi dello Studio bolognese, Università di medicina e arti*, [rist. anast.], Zanichelli, Bologna, 1988, p 289.

<sup>166</sup> Questo tema è svolto soprattutto in A. Carlino, *La fabbrica del corpo: libri e dissezioni nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1994, dove viene analizzato l'insegnamento dell'anatomia a Roma.

regolarità della pratica, ad evitare disordini e permettere che gli studenti traggano il maggior beneficio dalla visione dell'anatomia, come possiamo vedere nelle riforme degli Statuti del 1442:

“ 19 Item in Statuto posito sub Rubrica ad Anothomia fienda, statuerunt debere adiungi, quod quilibet Potestas civitatis Bononie, vel alter eius Locumtenens seu conservator Iustitie, ad requisitorem Rectoris et Consiliariorum, teneatur dare singulis annis duo subiecta pro Anothomia, unum masculum et unam feminam, si sibi occurrerint, et si non occurreret femella, teneatur dare duos masculos quodcumque fieri poterit, et quod dicta subiecta sint oriunda a loco distante a civitate Bononie per triginta miliaria.”<sup>167</sup>

Più avanti, quando la funzione assumerà caratteri più cittadini e sociali, i prelati non disdegneranno di parteciparvi in posti d'onore, ed è costante la presenza dello stesso Legato papale alla prima e all'ultima lezione.

Michele Medici, nel suo compendio, non crede nella distinzione tra anatomia privata e anatomia pubblica, argomentando che entrambe concorrono alla conoscenza del corpo umano, che entrambe sono svolte dalle medesime persone attinenti alla storia della scienza. Su questo non mi trovo d'accordo. Se è vero che vi è una “collaborazione” alla crescita del sapere e alla conoscenza del corpo umano, tuttavia sono differenti gli aspetti *sociali* e *culturali* che caratterizzano il pubblico e il privato. L'anatomia privata è attiva solo a livello nozionistico, per gli addetti al settore, si svolge in luoghi appartati ed è rivolta alla sola conoscenza. L'anatomia pubblica, accanto al livello educativo, si prefigge invece ulteriori obiettivi, soprattutto dal Quattrocento in avanti. Innanzi tutto, viene associata ad un “curriculum” intellettuale che forma la società umanistica. Non mera società di letterari, gli umanisti sono attenti ai saperi scientifici, e la conoscenza del corpo umano deve essere patrimonio comune per capire il mondo e l'universo. Poi, il carattere “pubblico” della funzione riesce a superare i pregiudizi sulla pratica anatomica, come abbiamo detto, sottoponendola a leggi e soprattutto rendendola parte attiva degli eventi e delle celebrazioni cittadine. Questa troverà la sua sede nel teatro, la privata sarà legata alla casa e alle stanze. La realtà pubblica e quella privata convivranno durante i secoli, e procedendo lungo il Cinquecento, Seicento e Settecento si fanno sempre più visibili le loro contrapposizioni. Se è vero che nel Trecento non si può parlare di *Pubblica Notomia*, svolgendosi la funzione a casa dei docenti ed essendo rivolta agli scolari, nel Seicento e nel Settecento l'aspetto pubblico è quello più apprezzato, e si faranno sempre più critici i conflitti con la pratica privata. In alcuni momenti, la diafrasi tra i due sarà utilissima per capire meglio i pregi e i difetti della funzione pubblica. In questa tesi, passato questo momento iniziale di

---

<sup>167</sup> C. Malagola, *Statuti delle Università*, cit., p. 318, *Riforme degli Statuti del 1405, promosse nel 1442*.

nascita dell'anatomia, che avviene maggiormente nel privato, ci occuperemo unicamente dell'aspetto pubblico, tuttavia il confronto, e soprattutto lo scontro, con la pratica privata sarà utile per capire le caratteristiche, i pregi e le mancanze della *Pubblica funzione*.

Legittimata come pratica universitaria, sancito il suo valore scientifico, l'anatomia si avvalora nella seconda metà del Quattrocento di sempre maggiori tratti filosofici. In questo periodo si avverte il primo cambiamento culturale nei confronti della Facoltà degli artisti, infatti nel 1443 all'insegnamento della medicina è fatto precedere quello di filosofia morale, e nel 1479 quello di logica. Il chirurgo ed il medico quindi devono seguire un percorso che li formi non solo dal punto di vista pratico, o scientifico, ma che operi su di loro anche un percorso di umanità, che verifichi le loro capacità di raziocinio e retorica. Questo cambiamento caratterizzerà il *Curriculum* universitario dei medici fino all'Ottocento, mantenendo praticamente intatta la regole che, prima di ricevere un corso di argomento medico, il docente deve esercitarsi per tre anni nella lettura di logica<sup>168</sup>. E' l'inizio della nascita dell'anatomico Rinascimentale, non solo uomo di pratica, ma più complessa figura intellettuale, nettamente separata dai meri barbieri e abilitato a partecipare ad una cultura nascente, che vede nel corpo, nella scienza e nell'arte i capisaldi di una filosofia nuova. Come conclude il Forni:

“Domina quindi nell'insegnamento delle arti in generale e della medicina e chirurgia in particolare un concetto unitario per il quale il chirurgo deve essere uomo completo di scienza che fa precedere all'arte chirurgica lo studio della filosofia e della medicina”<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> Su questo ci soffermeremo nella terza parte, nel capitolo che riguarda la pubblica funzione bolognese ed in particolare il lettore di anatomia.

<sup>169</sup> G.G. Forni, *L'insegnamento della chirurgia nello studio di Bologna*, Cappelli, Bologna 1948, cit., p. 55.

## ***IL TEATRO ANATOMICO DEI LIBRI.***

I primi progetti di teatro anatomico avvengono all'interno di quello che abbiamo definito il *teatro dei libri*. Come gli esegeti vitruviani sono i primi ad augurare la costruzione di un edificio per gli spettacoli, su modello antico, rinnovandolo però sulle esigenze della nuova cultura, così gli anatomisti del Rinascimento sono fautori dell'*idea del teatro anatomico*. Essi descrivono ed auspicano sedi organizzate per lo svolgersi della funzione, gettando le basi ideologiche e progettuali per l'edificazione dei futuri teatri. Grazie a loro diventa imprescindibile l'anatomia svolta sopra il cadavere, in una nuova prospettiva operativa, non solo come mera lezione universitaria ma come evento scientifico e riunione intellettuale d'élite.

Ci soffermeremo su due dei principali autori che, tra Quattrocento e Cinquecento, sviluppano la "rivoluzione anatomica" e portano l'anatomia a partecipare al Rinascimento Scientifico, un movimento parallelo e complementare al Rinascimento artistico che cambia il modo di intendere e praticare la scienza. Il primo è Alessandro Benedetti, medico operante soprattutto a Venezia, che con il volume *Historia corporis humani sive Anatomice* raccoglie le caratteristiche della nuova cultura veneta e, per la prima volta, propone l'idea del teatro, utilizzando espressamente questo termine. Il secondo è Andrea Vesalio, medico di Bruxelles che trascorre a Padova, e nelle altre città universitarie italiane, il periodo d'oro della sua carriera. Il suo libro è rivoluzionario ed esprime la ferma opposizione alle credenze legate ai volumi classici, fondando una nuova anatomia sperimentale, dove è l'anatomico stesso a operare sulla cavia. Gli errori degli antichi sono finalmente evidenziati, il teatro è lo strumento di maggior contrasto contro le false credenze librarie, non più solo luogo per mostrare ciò che viene detto dai maestri ma luogo di scoperta e ricerca.

### ***Alessandro Benedetti , «Historia corporis humani, sive Anatomice».***

Il primo anatomico che utilizza esplicitamente in termine *Theatrum* nella sua opera scritta è Alessandro Benedetti<sup>170</sup>. Nel volume *Historia corporis humani sive Anatomice*, l'autore non si limita a fornire dati sullo svolgimento pratico dell'operazione, ma tratta anche del luogo ideale dove svolgerla e fa riferimento esplicitamente all'utilizzo di un *teatro*, descrivendo le caratteristiche fisiche e gli aspetti sociali dell'evento. Con Benedetti abbiamo dunque una sorta di "manifesto"

---

<sup>170</sup> Questo ha portato molti studiosi a ritenere che Alessandro Benedetti sia l'inventore del teatro anatomico, e che per primo ne abbia fondato uno reale. Come vedremo, il medico opera in un contesto in cui la costruzione di teatri temporanei è pratica di uso comune.



dell'anatomia filosofica e moderna, il suo libro mette per iscritto le nuove forme della dissezione, così come si stavano sperimentando in Italia e soprattutto nel Veneto, curandosi sia della parte tecnica sia degli aspetti filosofici e filologici, legati alla lingua della medicina. L'opera è stampata nel 1502, ed è pervasa dal clima culturale dell'area veneta, soprattutto è influenzata dalle correnti umanistiche della Venezia a cavallo tra i due secoli. Un breve riassunto della vita di Benedetti ci può far capire in quale ambiente la sua opera ha preso forma. Benedetti nasce nel 1452 a Verona. Il suo primo maestro è Giovanni Antonio Panteo, di cui curerà gli scritti usciti dopo la morte. Panteo è anche segretario del vescovo di Verona Ermolao Barbaro il vecchio, il cui nipote di secondo grado, Ermolao il Giovane, è coetaneo di Benedetti. Egli è una delle più importanti personalità della vita culturale e sociale dell'area veneta, futuro promotore dell'umanesimo veneziano, e crea attorno a sé un circolo d'intellettuali intenti alla scoperta di opere antiche e di nuovi valori per la moderna società<sup>171</sup>. Nel 1475 Alessandro Benedetti si addottora a Padova ed inizia ad esercitare la professione di medico nei domini veneziani di Creta, ciò gli permette di viaggiare molto e venire a contatto con manuali originali greci e latini. La sua permanenza in area greca s'inserisce nella tradizione d'incontro culturale tra umanisti italiani e greci: l'usanza di raggiungere la penisola ellenica per conoscere direttamente la lingua e le opere degli antichi inizia dal 1397, tuttavia uno dei primi e più importanti personaggi a viaggiare in quest'area è Guarino Guarini, come testimoniato dalle lettere contenute nel suo epistolario<sup>172</sup>. Al ritorno in Italia il Guarino insegna greco e raggiunge il massimo della fama suggellando il connubio tra questa lingua e il latino, come nel contempo fa il Barzizza con cui intrattenne una proficua corrispondenza<sup>173</sup>. Quindi, la formazione del Benedetti avviene in un ambiente ed in un periodo dove il contatto con i classici, letti e commentati nella lingua originale, è introdotto da tempo e tuttavia non ha ancora esaurito la sua influenza, anzi si trova in gran fermento, come vedremo tra poco.

Nel 1490 diventa professore di medicina pratica a Padova. Cinque anni dopo è chirurgo capo dell'armata italiana contro Carlo VII, raccontata nei *Diaria de bello Carolino*. Egli quindi non è solo un addetto alla professione medica, ma partecipa e produce opere in sintonia con la cultura umanistica in pieno svolgimento nel Nord Italia. Molti sono infatti, soprattutto tra Venezia, Padova e Vicenza, i *medici umanisti*, ossia addetti alla professione medica che si interessano anche alle lettere e alle arti, e condividono con le scienze "umane" i valori fondamentali, quali la riscoperta

<sup>171</sup> Salvo poi morire a Roma in disgrazia presso lo stato Veneziano, per aver accettato senza autorizzazione il patriarcato di Aquileia.

<sup>172</sup> R. Sabbadini, *Epistolario di Guarino Veronese*, a spese della Società, Venezia 1916, vol. II, num. 758 e 873.

<sup>173</sup> Un esauriente riassunto dell'introduzione della cultura greca nel territorio Veneziano si trova in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Neri Pozza, Vicenza 1980, vol 3/I, in particolare v. A. Pertusi, *Umanesimo greco dalla fine del secolo XIV agli inizi del secolo XVI*, pp. 178-264.

dell'antico, la dottrina aristotelica e platonica, il bisogno di formare gruppi d'élite e, non meno importante, la partecipazione ad una rinascita del teatro nelle sue varie forme. Benedetti quindi usa il suo sapere di scienziato e la sua dottrina di umanista in campi non unicamente medici, il maggior contributo alla cultura, oltre al racconto storico dei *Diaria*, è la pubblicazione del commento alla *Naturalis historia* di Plinio<sup>174</sup>. Il testo Pliniano ha una lunga serie di commentatori, tra cui Giorgio Merula e soprattutto Ermolao Barbaro, che scrive, in contemporanea a Benedetti, le *Castigationes plinianae*, pubblicate a Roma nel 1492 e ristampate a Venezia in due edizioni del 1497 e 1499. La *Naturalis historia* di Benedetti è piccola e pratica, anche il suo obiettivo principale è la *castigationes*, cioè l'analisi filologica e la ricerca di un linguaggio più adatto alla discussione scientifica.

Il suo libro principale è comunque l'*Historia corporis humani sive Anatomice*, su cui concentreremo l'attenzione. Durante la stesura, estesa per quasi vent'anni, Benedetti è supportato dai sopracitati Giorgio Merula ed Ermolao Barbaro<sup>175</sup>, principali rappresentanti dell'Umanesimo veneziano, la lettera introduttiva evidenzia invece una profonda amicizia con Jacopo Antiquari. Di primissima importanza è la frequentazione con Giorgio Valla, insegnante di umanità a Venezia e padre della filologia italiana, che influenzerà il lessico e lo stile di Benedetti<sup>176</sup>. Possiamo vedere il sodalizio culturale che lega le opere di Valla e Benedetti. Il primo infatti, illustre filologo, incessante traduttore e commentatore degli antichi, dal 1484 al 1498 nel corso di *humanae litterae* pubblica edizioni di Giovenale, di Cicerone, di Avenio, e si adopera nella traduzione di opere scientifiche, tra cui anche Galeno. Non dimentichiamo che di Valla è anche la prima traduzione edita della *Poetica* di Aristotele, ed egli conosce bene l'opera di Vitruvio. L'interesse verso le scienze è parte integrante e attiva del lavoro dell'intellettuale, il cui sforzo è volto a rinnovare il linguaggio scientifico e, di conseguenza, i concetti da esso espressi. La mancanza di una terminologia specifica in ambito anatomico preoccupa entrambi gli amici-studiosi, che si cimentano nel tentativo di stabilire un vocabolario unico e preciso per la materia. Giorgio Valla, nell'opera *De expetendi*, dedica un capitolo a *De humanae faciei corporis partibus*, in cui riassume i vocabolari di Polluce, Plinio il vecchio e Celso, le stesse fonti che troviamo anche nell'*Anatomice*, dove l'intento riesce con maggior successo<sup>177</sup>.

Seguendo questa direzione, l'opera di Benedetti compie un notevole passo avanti al volume di

---

<sup>174</sup> Il genere del Diario è molto diffuso nel periodo in questione, basti pensare all'imponente opera di Marin Sanudo.

<sup>175</sup> A. Benedetti, *Historia corporis humani sive anatomice*, a cura di G. Ferrari, Giunti, Firenze 1998, p. 11.

<sup>176</sup> Vedi *Storia della cultura Veneta* 3/I, cit., soprattutto *L'Umanesimo Veneziano, Ermolao Barbaro e il suo circolo*.

<sup>177</sup> I due tentativi sono talmente simili che vengono stampati in uno stesso volume da Caesarius Alexandri Benedicti *physici anatomice siue historia corporis humani. Adiectum est huic opusculum Georgij Vallae Placen. eiusdem rei siue argumenti, elegans sane & perutile*, Eucharius excudebat, Colonia 1527.

Mondino: il connubio, tutto umanistico, tra pratica anatomica, esperienza visiva e il citato *Stilum Altum*, che il maestro medioevale rifuggiva. Mondino, intento nella sua opera di riabilitazione della funzione settoria, della *manualis operatio*, tralasciava volontariamente lo stile; Benedetti invece tenta di creare una nuova norma espressiva, alta, con cui si possa trattare la dissezione, prima di tutto adoperandosi su piano filologico. Al lessico medioevale “corrotto” dalla cultura araba, egli contrappone nuove terminologie greche e latine, di cui la cultura umanistica si nutre. Nel Medioevo i trattati sono spesso discordanti dall’originale, con traduzioni libere latine di testi arabi che a loro volta traducono i greci<sup>178</sup>. Inoltre, l’avvento della stampa permette una maggior precisione, risolvendo il problema della sbagliata copiatura, che spesso produce erronee terminologie. Le opere di Ippocrate e Galeno sono state sovrapposte e rielaborate, discordandosi a poco a poco dall’originale greco. Il ritorno alla fonte diretta e la capacità filologica dell’umanesimo permettono una chiara e precisa traduzione dei maestri. Anche la latinità contribuisce allo sviluppo della scienza medica, si riscopre Celso col *De Medicina*, scritto al tempo di Tiberio, ritrovato dal Panormita a Siena nel 1426 e a Milano da Giovanni Lamola, allievo del Guarino. Questo passaggio è espresso con chiarezza in *The fabric of the body*:

“Until the invention of printing, books were disseminated by making manuscript copies – and scribes could miscopy. Words, written in a language known to literate copyists, have a certain inherent resistance to misreading or mistranscription, even when the redundancy which assists accurate identification is reduced by the use of abbreviations. But when the subject matter was unfamiliar to the scribe, and especially when translations were made from Greek to Arabic to Latin, errors could be perpetuated and texts corrupted. Since dissections were not performed in the Arabic world, words necessary became divorced from structures; there was no agreed nomenclature, and medieval terminology included terms in all three languages. In the thirteenth century there was a stronger growth of classical scholarship in Italy, and, beginning in the fifteenth century, a particular study of Greek works, which was assisted by an influx of Greek scholars following the fall of Constantinople in 1453. Some of the Renaissance humanists concerned themselves with Greek anatomical texts, and faced directly the problems presented by ambiguities, in a determination to recover, through intensive study of the written language and by comparison between many texts, the purity of the Greek originals. The recovery of the learning of the Greek was the major academic work of many university teachers of anatomy throughout the fifteenth and into the sixteenth centuries – a valid, scholarly approach if one could accept the premise that the Greeks had discovered all, or nearly all, things.”<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> *Dalla scienza medica alla pratica dei corpi: fonti e manoscritti marciiani per la storia della sanità*, a cura di Nelli-Elena Vanzan Marchini, Neri Pozza, Vicenza, 1993.

<sup>179</sup> K. B. Roberts and J. D. W. Tomlinson, *The fabric of the body: European traditions of anatomical illustration*, Clarendon Press, Oxford 1992, p. 6.

L'intento di Benedetti viene dichiarato dalle prime pagine: l'autore anticipa una sorta di "Bibliografia" in cui sono nominati le fonti principali, divise tra greche (Platone, Aristotele, Galeno, Polluce, Rufo d'Efeso, Alessandro d'Afrodisia) e latine (Lucrezio, Varrone, Cicerone, Celso, Plinio, Gellio, Macrobio, Lattanzio), sono volontariamente trascurate le fonti arabe. La sua opera quindi è in sintonia con la filosofia veneziana dell'epoca, che attraverso gli intellettuali di maggior spicco, amici del Benedetti, subisce il fascino delle lettere greche, dei classici e delle fonti originali. Per capire in quale clima culturale opera Benedetti, possiamo ricordare l'opera di Aldo Manuzio, amico e stimatore di Ermolao Barbaro, conoscente e editore del medico.

Aldo Manuzio arriva a Venezia con l'intento di stampare le opere dei greci e dei latini. Queste sono presenti in città soprattutto tramite il deposito dei codici donati alla città dal Cardinale Bessarione nel 1468, ma rimasti senza la dovuta attenzione<sup>180</sup>.

Manuzio, nell'edizione di Aristofane, dichiara che, per far rinascere gli studi, avrebbe fatto pubblicare Aristotele e i suoi commentatori, oltre che scritti di matematica e di medicina. Il programma editoriale di Manuzio è molto preciso e concerne l'edizione di antiche fonti greche soprattutto a carattere scientifico-filosofico. Accanto all'opera omnia di Aristotele, troviamo testi utili all'apprendimento della lingua, tra cui hanno grande importanza le commedie e le tragedie greche. Come a Roma Pomponio Leto utilizza i drammi per scopi pedagogici, facendoli recitare con perfetta pronuncia ai propri allievi, le tragedie e le commedie servono a facilitare l'introduzione delle fonti classiche in una cultura che ormai ne sente la necessità.

Dal 1501 Manuzio continua a stampare testi greci, oltre a volgari e latini, non solo di carattere scientifico-filosofico ma anche storico-retorici, corredati di traduzione latina. Questo non sminuisce il suo programma, anzi va interpretato come un tentativo di espandere la propria zona d'influenza, come avverrà in seguito con le relazioni intrattenute con intellettuali europei<sup>181</sup>. Nel 1502 sono

---

<sup>180</sup> Il primo artefice della diffusione culturale ellenica in occidente è il cardinale Bessarione. Nato a Trebisonda a inizio Quattrocento, nel 1438 arcivescovo di Nicea, è scelto dal Papa e dall'imperatore di Bisanzio Giovanni VIII per realizzare l'unione fra la Chiesa greca e quella latina, da lui fortemente voluta e proclamata in Santa Croce a Firenze. Dal 1439 il cardinale è a Roma, dove cerca di liberare le terre greche dalla minaccia turca e, dopo il fallimento del 1453, progetta un luogo per raccogliere le opere greche che rischiano di andare perdute. Bessarione promuove la fondazione di una biblioteca, scopo raggiunto con ogni mezzo, economico e intellettuale. Fino al 1468 la biblioteca resta a Roma, finché in Vaticano aumenta l'ostilità verso i platonici. Intanto, cresce il favore dei Veneziani per le idee di Bessarione e per i tentativi di liberazione della Grecia: la biblioteca è così trasferita a San Marco, proclamata Libreria Pubblica dello Stato Veneziano. Essa custodisce documenti importantissimi riguardanti la medicina e la scienza, alcuni giunti dopo la morte di Bessarione nel 1473, come un codice antico di Ippocrate contenente una sessantina di scritti attribuiti alla sua scuola, o 110 codici galenici fatti trascrivere o acquistati. Sul prezioso contenuto della biblioteca marciana vedi *Collezioni veneziane di codici greci dalle raccolte della Biblioteca nazionale Marciana*, a cura di M. Zorzi, Il cardo, Venezia 1993; oppure M. Formentin, *I codici greci di medicina nelle tre Venezie*, Liviana, Padova 1978.

<sup>181</sup> Vedi R. Rinaldi, *Soria della civiltà letteraria italiana II, Umanesimo e Rinascimento*, soprattutto *Una galassia in movimento: editoria umanistica e volgare*, Utet, Torino 1993 (secondo volume della collana diretta da G. Barberi Squarotti).

pubblicate le sette opere conosciute di Sofocle e nel 1503 quelle di Euripide. Il lavoro sul lessico si concretizza nell'impegno sui dizionari e delle grammatiche: del 1495 sono i manuali del Gaza e del Lascaris (con la versione latina di Giovanni Castrone), nel 1512 il manuale di Crisolora. Dal 1507 al 1508 Manuzio intrattiene una grande amicizia con Erasmo da Rotterdam, che porta alla pubblicazione di *Adagia* e poi traduzione dell'*Ecuba* e dell'*Ifigenia* in Aulide. Non vengono trascurate le pubblicazioni mediche: dopo la morte di Aldo esce per la sua società il *Corpus* greco comprendente nel 1525 Galeno in 5 volumi in foglio, nel 1526 Ippocrate, nel 1529 Polo Egina, nel 1535 Ezio di Amida. Infine, compaiono anche i moderni come Mondino, Avicenna, Rhazes, Mesuè. Tuttavia, l'*Historia* di Benedetti si avvale di un altro stampatore, forse perché Benedetti punta maggiormente a pubblicare un volume pratico, senza figure, quasi "tascabile", distante dalle sontuose opere di Manuzio.

La rinascita filologica può dirsi compiuta, e, di fatto, nel 1508 viene affiancata una cattedra di greco a quella di latino nella scuola della cancelleria. Nello stesso anno Luca Pacioli tiene il corso sugli elementi di Euclide nella scuola di Rialto, a cui intervengono le maggiori personalità dell'epoca, tra cui lo stesso Benedetti, assieme a Bembo, fra Giocondo, Marin Sanudo e Aldo Manuzio.

Questo breve excursus può sembrare una divagazione dal nostro argomento principale. In realtà, esso è indispensabile per due ragioni. In primo luogo, per dimostrare come Benedetti applichi la filosofia e la cultura della sua epoca in ambito anatomico. Il bisogno di una nuova lingua aderente alle fonti e ai classici, l'allargamento d'interessi e di pubblicazioni dalla medicina, alla storia alla letteratura, sono elementi in comune tra i medici umanisti e i più generali intellettuali e letterati che promuovono la rinascita delle scienze e, in parallelo, del teatro e dei testi teatrali. In secondo luogo, le caratteristiche lessicali dell'opera di Benedetti hanno un impatto *pratico* sulla funzione anatomica. Infatti nell'*Anatomice*<sup>182</sup> Benedetti descrive piuttosto dettagliatamente la pratica dell'anatomia e il luogo adatto al suo svolgimento. Il procedere narrativo di Benedetti ci fa assistere alla lezione come se fosse reale, egli divide le giornate e gli argomenti, tratta il lettore come se fosse fisicamente introdotto all'interno del teatro, come abbiamo visto negli altri esempi di *theatro dei libri*.

---

<sup>182</sup> Titolo abbreviato del libro, usato generalmente per farvi riferimento. E' interessante notare come già il titolo ricalchi un termine greco, quasi simbolo della poetica e dell'intento dell'autore. Infatti *Anatomice* deriva dal greco Anatomikè, che si differenzia dal termine in uso, anche in ambiente universitario, *Anothomia* o *Anathomia*, (v. G. Ferrari, *L'esperienza del passato: Alessandro Benedetti filologo e medico umanista*, L. S. Olschki, Firenze 1996, p. 109). La traslitterazione di Benedetti è comunque piuttosto originale, in quanto i filologi dell'epoca considerano più giusto conservare le parole in greco piuttosto che traslitterarle in latino. La scelta del medico è azzardata e personale, ma pare segnalare il chiaro intento di fondare un linguaggio unico per la scienza, cedendo a qualche "scorrettezza" in favore della comprensibilità. Per un quadro completo del lessico Benedettiano v. Ferrari, *L'esperienza del passato*, cit., pp. 106-121.

“La prosa di Benedetti ambisce a riprodurre verbalmente l’osservazione diretta attraverso l’uso della paratassi e di un lessico visivo. Avverbi come «evidentiis» e «manifeste» rinforzano la sensazione di oggettività. Lo spostamento di Benedetti dalla prosa scolastica verso questo nuovo stile sembra un’applicazione puntuale delle proposte dialettiche di Giorgio Valla, che negli stessi anni si occupa della rifondazione delle regole del discorso. Dopo aver chiarito l’importanza dei termini, della definizione e della più discorsiva descrizione, Valla specifica come devono essere le proposizioni di base della scienza: «Verum scientiae ac demonstrationis aliquod principium est; id vero ex veris necessariis, primis, immediatis, notioribus causisque. Immediatae autem et per se fidem facientes propositiones sunt, quae per sese certae. Fiunt autem hae immediatae propositiones tum ab intellectu, tum ab adiuvantibus sensibilibus, ex quibus experimento, ex quo experientia immutabilisque cognitio.»<sup>183</sup>

Ora, ricordiamo che il manuale di Mondino è usato nelle Università per l’insegnamento dell’anatomia, probabilmente anche letto durante la dissezione, e che uno degli intenti di Benedetti è proprio quello di sostituire il volume del medico bolognese all’interno delle Scuole. Le sue parole, il suo lessico e il suo stile dovrebbero dunque partecipare *attivamente* alla reale seduta: istituendo una nuova terminologia implicitamente viene cambiata anche l’eloquenza della funzione. In realtà l’opera non raggiunge il successo sperato, ed i medici di primo Cinquecento continuano a preferire un linguaggio più schietto, “Mondiniano”, che non richieda quella preparazione filologica che Benedetti forse eccessivamente pretende. Innovazioni si trovano non soltanto nel lessico, ma anche nello stile, è questo è uno dei principali motivi per cui l’opera non raggiunge il successo sperato. Le opere precedenti seguono la disposizione dell’*Accessus*, cercano conciliazione tra le fonti, assemblaggio della conoscenza passata con una prosa scandita e tecnica. Benedetti invece preferisce uno stile fluido, quasi narrativo, che riproduce l’osservazione diretta. Leggendo la sua opera, si ha la sensazione di partecipare veramente alla seduta, e possiamo immaginare che lo scrittore auspica che il suo testo sia la fonte e per le esperienze reali, quasi un canovaccio da seguire per le lezioni dei medici. Come dice Giovanna Ferrari:

“il prevalere della dimensione osservativo - descrittiva impone tuttavia una scrittura in grado di imitare con vivacità i contenuti dell’esperienza diretta. Altrettanto importante è trasmettere fedelmente i contenuti della tradizione. Rileggendo in questa chiave l’intero testo, l’*Anatomice* risulta trapunta qua e là di fatti e racconti tradizionali o personali che spezzano l’esposizione sistematica e alleggeriscono la lettura. Queste digressioni narrative, spesso

---

<sup>183</sup> G. Ferrari, *L’esperienza del passato: Alessandro Benedetti filologo e medico umanista*, L. S. Olschki, Firenze 1996, p. 145; cit da Giorgio Valla, *De expetendis, et fugiendis rebus opus, in quo haec continentur, in aedibus Aldi Romani, Venetiis, 1502 cap I l.XXXVI.*

autobiografiche, ancorano il contenuto scientifico a luoghi, persone, momenti concreti comunicando una generale impressione di verosimiglianza e immediatezza che mitiga la farraginosità del discorso dottrinale.”<sup>184</sup>

Benedetti pratica anatomie a Venezia<sup>185</sup>, usa il libro e l’esperienza per cambiare l’oratoria della funzione e renderla adatta alla cultura umanistica, fondere assieme i precetti dei dotti e dei greci con la pratica medica, non mera esperienza visiva ma cenacolo culturale, che necessita di un’eloquenza adatta alla nobiltà che interviene.

Seguiamo quindi come Benedetti immagina la propria seduta anatomica ideale, cosicché risulterà più chiaro questo passaggio sul linguaggio dell’anatomia.

Sin dalle prime righe Benedetti connota l’anatomia come un evento intellettuale, come un insegnamento che s’inserisce a pieno titolo nella formazione degli umanisti, che deve comprendere sia le lettere che le scienze. Il suo libro, e quindi in generale la funzione, non pertiene solo ai medici, perché trasmette valori che vanno ben oltre la mera fisiologia.

La conoscenza del corpo è fondamentale per capire quella del cosmo e del mondo, anzi è la base da cui partire prima di cimentarsi nelle altre scienze. Di questo ci informa l’introduzione, l’epode in endecasillabi del poeta Quinzio Emiliano Cimbriaco, dedicata al lettore.

“A che scopo scruti le lucenti sfere stellate, o le più remote plaghe marine, o l’estrema Tule? A che pro, se trascuri di osservare quel che è più vicino, e da sé si mostra, trascurato sebbene così chiaro? Se non vuoi ingannarti, odi con fervide orecchie ciò che dicono i sacri tripodi di Delo: “Conosci te stesso”; non ordinano di avvicinarsi ove ruotano veloci le sfere del cosmo. Fa’ così e saprai quanto dieci Cleanti E dunque affinché tu pure possa vedere, proprio come se ti guardassi allo specchio, tutte le membra pezzo a pezzo, leggi e rileggi le anatomie del Peanzio così dotte, per Giove, e così ben scritte. Se le leggerai, ci troverai dentro anche cose che la natura nega agli occhi: guardar qui attraverso ed osservar in fino conta più che spingersi per contrade celesti disegnando a mente le case degli dèi.”<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> Ferrari, *L’esperienza del passato*, cit., p. 153.

<sup>185</sup> L’esercizio dell’anatomia a Venezia è presente sin dal medioevo, regolato dagli statuti del 1368 in cui si stabilisce che i medici devono assistere alla dissezione almeno una volta l’anno. Le autopsie si svolgono nella chiesa di San Paternian, vicino al cimitero, ma anche in altre sedi come l’Ospedale di San Pietro e Paolo al Castello, nel convento dei Padri Carmelitani, in Santo Stefano, in quello dei SS Giovanni e Paolo nella cappella di S. Nicolò (v. G. Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Alzetta e Merlo ed., Milano 1887, p. 487).

<sup>186</sup> A. Benedetti, *Historia corporis humani sive Anatomice*, a cura di G. Ferrari, Giunti, Firenze 1998, p. 73.

L'invito iniziale ad apprendere l'anatomia è rivolto a tutti, non solo ai medici, poiché attraverso la conoscenza del corpo si arriva alla contemplazione delle più alte cose divine. Nel microcosmo, com'è noto, si rispecchia il macrocosmo, l'universo, Dio stesso. E' dal corpo che deve partire la conoscenza, perché l'essere umano fa parte di un tutto. Il motto delfico *Nosci te ipsum* non si riferisce solo all'introspezione, ma comprende anche ai lati più materiali e fisici dell'essere umano. Quindi, l'anatomia di Benedetti è una materia filosofica, oltre che pratica, ed egli stesso lo ribadisce nella dedica all'imperatore, come vedremo tra breve. L'altro elemento importante riguarda l'esaltazione, data sin da queste prime pagine, all'organo visivo. Nonostante si tratti di un libro, il lettore è considerato un reale astante dell'evento anatomico, e quindi invitato a *videre*, per apprendere. Alessandro Benedetti è a favore dell'apprendimento sul cadavere, il suo libro è pensato come un manuale di anatomia da unire alla dimostrazione anatomica, non da sostituire. Il libro stesso inoltre è il teatro attraverso cui guardare, attraverso cui l'autore narra la storia del corpo umano agli spettatori/lettori. Cimbrico invita alla lettura anche per lo stile dell'esposizione, dotto «et bene expositas». Il cambiamento dell'anatomia da materia per specialisti a funzione per intellettuali e umanisti è rispettato negli inviti al “pubblico” di questo teatro libresco. Innanzi tutto, la dedica è rivolta a Massimiliano Cesare Augusto, re dei romani<sup>187</sup>. Parlando della dissezione si avverte che:

“E' una materia che si fonda sulla filosofia per essere utile alla medicina; in essa scorgiamo la mirabile, divina opera di Dio creatore, il corpo, che secondo Platone è come un veicolo temporaneo dell'anima, e giungiamo a vedere anche donde si originano le feconde speculazioni che chiamiamo teorie, le immagini o le fantasie, i pensieri, la memoria e il ragionamento, in vista dei quali la provvidenza della natura ha aperto al nostro cuore gli occhi, le orecchie e gli altri sensi, così che attraverso tali accessi l'esperienza possa giungere alla mente.”<sup>188</sup>

L'imperatore può e deve cimentarsi nella conoscenza dell'anatomia. Attraverso l'apprendimento della perfezione del corpo e del suo funzionamento, sarà più profonda l'adorazione di Dio, sarà più chiara la contemplazione dell'Universo che si rispecchia nell'uomo. E per rendere la materia più approfondita, Benedetti invita il Signore a recarsi ad una vera seduta, degna di uno spettacolo teatrale, anzi, un raro spettacolo teatrale che ha per oggetto l'uomo ed il suo essere nel mondo e parte del mondo. Dice Benedetti:

---

<sup>187</sup> Il titolo di Imperatore sarà assegnato a Massimiliano solo nel 1508, mentre la dedica risale al 1497.

<sup>188</sup> A. Benedetti, *Anatomice*, cit., p. 77.



“E se vorrai vedere con gli occhi ciò che leggi – lasciando ai chirurghi e ai medici il tetro compito di tagliare il corpo, degno di uno spettacolo teatrale -, e vorrai indagare con più attenzione le proprietà e le azioni di ogni minima parte, sarà concesso alla tua maestà, infine, di dar liberamente giudizi sul funzionamento della natura.”<sup>189</sup>

Il lavoro sul corpo è considerato “horrido”, ma lo scopo per cui questo è praticato è talmente alto da trasformare un evento ripugnante in uno spettacolo teatrale. E’ a questo punto che l’anatomia pubblica diventa un evento comunitario dove osservare la natura, indagare i misteri del cosmo che innalzano l’uomo alla comprensione del microcosmo, conforme al macrocosmo. I chirurghi hanno a che fare con un mestiere tetro, ma tramite la spiegazione dei medici, e tramite il teatro, il corpo umano supera l’antropologica repulsione e diventa spettacolo, conoscenza, quasi chiave di comprensione. La pratica è legittimata dal potere centrale, inserita in un contesto “protetto”, all’interno del teatro, essa perde i connotati primitivi e diventa materia da guardare, un *corpo-spettacolo*, in cui, secondo il motto *conosci te stesso*, si può scorgere la rappresentazione di sé, dell’Uomo, del Cosmo.

Però, nonostante l’insistere sulla visione dei precetti, il manuale del medico è privo di qualsiasi figura. Eppure, la stampa contemporanea permetterebbe una simile aggiunta, come si vede dai libri coevi, non ultimo il *Fascicolo* di medicina o le opere di poco successive di Berengario da Carpi, già citate. Benedetti si affida unicamente all’esperienza visiva e alle parole, come via privilegiata per l’apprendimento. Egli, accostandosi ad una credenza di derivazione platonica, pensa che le immagini siano spesso inganno, poiché preparano l’anima alla conoscenza ma sono solo rappresentazioni, simulacri lontani dal vero. La parola, unita alla vista, è il metodo più efficace per la trasmissione della *Historia* del corpo umano. Con l’oratoria, le parole possono diventare più efficaci delle immagini, «scriptura est picturae persimilis»:

“Dunque l’*Anatomice* è un breviario (la parola è di Benedetti), una succinta *historia* che percorre la materia *utiliter magis quam verbose*: non si sostituisce all’osservazione ma è affidabile perché la riproduce sotto forma di «oratio scripta». L’«oratio»che propone in modo nuovo l’anatomia del corpo umano e ne caldeggia la diffusione, è redatta secondo eloquenza, con uno scopo e un pubblico da convincere. Traboccante di oralità, il libro si comprende appieno solo tenendo conto dell’intento complessivo determinato dalla comunicazione con il suo pubblico. In questo aspetto, trascurato dagli studiosi perché non pertinente alla storia interna dell’anatomia, si cela infatti l’origine dell’*Anatomice*, il suo significato e buona parte della sua fortuna.”<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> Ivi., p. 79.

<sup>190</sup> Ferrari, *L’esperienza del passato*, cit., pp. 156-157.

L'atto visivo era la principale innovazione di Mondino, l'oratoria è aggiunta da Benedetti, che crea così il primo teatro anatomico in senso moderno.

Assieme al re prendono parte alla seduta, attraverso i capitoli, vari gentiluomini veneziani e veronesi, che l'autore omaggia con accoglienti parole. Nel secondo libro, Benedetti espressamente invita alcune personalità di rilievo: Christoph von Schrovenstein, portavoce e consigliere di Massimiliano d'Asburgo, Cristoforo Lanfranchi e Giusto Leliano Giusti, conti, insieme ad Andrea Pellegrini, Dioniso Cipolla, Ruffo e Jacopo Maffei, ed infine Giusto Giusti. Essi sono tutti intellettuali veronesi, dediti alla *notaria* ed alla cultura, è interessante notare come nessuno sia legato all'ambito medico o chirurgico. L'uditorio di Benedetti si compone di dotti all'avanguardia, che si affiancano agli scienziati nella scoperta dell'Uomo Rinascimentale, della rivalutazione del corpo dopo la mortificazione medioevale. Guidati dai classici, Aristotele, Platone, Galeno, gli studiosi hanno l'assoluta necessità di una verifica su campo, per godere dello spettacolo della perfezione umana, in un teatro dove è possibile esercitare al meglio la funzione della vista. Essi sono stati scelti come invitati perché ben misurati nel mangiare e nel bere, e quindi nel controllare la parte più bassa dell'essere umano. La dissezione di questo capitolo tratta infatti del ventre e degli organi interni, ma:

“Non dovrete trovare sgradevole il fatto che io vi abbia invitato ad osservare un ammasso di viscere, dal momento che, come dicono, in natura non c'è nulla che non meriti ammirazione e meraviglia.”<sup>191</sup>

Nel terzo capitolo, vengono invitati alla spiegazione dei membri spirituali (cuore, polmoni ecc) alcuni esponenti della nobiltà veneziana, quali Bernardo Bembo, Antonio Boldù, Antonio Calbo e Pietro Peruli. Non da meno le personalità che troviamo nel IV capitolo, che tratta della testa, quindi della mente. Benedetti chiama Ermolao Barbaro, umanista sopramenzionato, Antonio Corner, filosofo. Barbaro condivide con Benedetti l'attenzione per l'osservazione diretta delle cose, che deve essere affiancata ad un apprendimento classico. Nei suoi studi di botanica infatti si cimenta nell'accurata visione delle specie da lui analizzate, in un giardino privato. Suo nipote, Daniele Barbaro, il collaboratore di Palladio e commentatore di Vitruvio, sarà proprio il promotore del primo orto botanico pubblico legato all'Università di Padova.

---

<sup>191</sup> Benedetti, *Anatomice*, cit., p.121.

Infine, alla contemplazione di muscoli, vene, ossa e nervi assistono Cavalli, Giacomo Angelo Benedetti suo zio, Antonio Cittadini da Faenza, Girolamo Cordo, Domizio Gavarda, e i patrizi Luca Donà di Andrea e Marin Sanudo di Leonardo.

Anche se è impensabile che alle reali dissezioni abbiano partecipato assieme tutte queste influenti persone, abbiamo la descrizione di una seduta *ideale*, una sorta di manifesto di come dovrebbe svolgersi l'autopsia e a quale pubblico dovrebbe fare riferimento. Nelle future anatomie, svolte all'interno delle Università, troveremo posti riservati alle più alte cariche cittadine, assieme a gentiluomini ed intellettuali estranei agli Studi.

I libri successivi alla dedica sono suddivisi in giornate, come se si trattasse di una reale esperienza anatomica. Il corpo da sezionare si divide in tre parti, il capo ossia la zona sensoriale, la parte mediana o spiritale, ed infine l'inferiore o naturale, che comprende le viscere. Si inizia dal ventre, che ha problemi maggiori di conservazione, per poi proseguire verso l'alto, tra ugola e diaframma. Il terzo giorno si esamina la testa, infine si analizzano muscoli, ossa e nervi. L'essere a teatro è spesso sottolineato, tanto da fornirci delle descrizioni reali della situazione, per meglio rendere l'atmosfera concreta. Nell'introduzione al V libro Benedetti dice:

“E poiché la maggioranza dei nostri spettatori, stanca dopo giorni e notti di seguito passate in teatro, ha lasciato vuoti molti sedili e gradini, ora indagheremo con più calma la natura delle vene, delle arterie, dei muscoli, dei tendini e delle ossa, senza essere pressati come nelle precedenti ostensioni da quei molesti ragazzi. In pochi, potremmo esaminare con maggiore cura quelle parti che ad altri non interessano.”<sup>192</sup>

Questa struttura ricalca quella di Mondino, segno di una probabile tradizione pratica perpetuata nel tempo: le giornate e le analisi vengono concatenate seguendo la decomposizione del cadavere e le incisioni consigliate sono del tutto simili<sup>193</sup>.

Il primo libro ha una funzione introduttiva, possiamo considerarlo una fase preparatoria alla vera e propria funzione, ed è in esso che Benedetti fa un “sommario” di quali debbano essere le caratteristiche pratiche dell'anatomia. In questo primo capitolo, l'autore si sofferma sulla difesa dell'apprendimento attraverso la funzione e, cosa più interessante, sulla costruzione e le caratteristiche del teatro anatomico. Come abbiamo detto, Benedetti raccoglie le basi teoriche della nuova anatomia Umanistica e Rinascimentale, e soprattutto in questa prima parte cogliamo le

---

<sup>192</sup> Ibid.

<sup>193</sup> D'altronde si è già evidenziato che il metodo autoptico di Mondino per la gabbia toracica è stato usato fino al secolo presente.

proposte e le idee che caratterizzeranno le costruzioni future. Il teatro del libro è predecessore e ispiratore del teatro concreto, che muterà forma e funzione attraverso l'esperienza reale.

Il primo capitolo s'intitola «quale sia l'utilità dell'anatomia, come scegliere il corpo da dissezionare, come preparare il teatro temporaneo per l'anatomia.»<sup>194</sup> e le prime considerazioni sono dedicate al cadavere. C'è subito una giustificazione della pratica dissezionatoria moderna, che si eleva dall'antica per essere svolta sui morti e non tramite vivisezione. L'anatomia è accettata dunque anche a livello morale, non rischia di infrangere le leggi cristiane legate al corpo, poiché è anche approvata dal potere ecclesiastico:

“Ma la nostra religione ci vieta una pratica così crudele [la vivisezione], orribile anche per il carnefice, affinché i condannati a morte, disperandosi in mezzo a tali tormenti, non perdano miseramente la fede nella vita ultraterrena. Noi invece, più clementi, risparmieremo i vivi e indagheremo i misteri e profondità della natura sui cadaveri dei criminali.”<sup>195</sup>

I vivi sono risparmiati, ed è così preservata la loro fede, che sarebbe messa in crisi da un troppo atroce tormento, in più «i misteri e profondità» della natura vengono ostentati soltanto sui cadaveri dei condannati a morte. Questa pratica durerà per tutti i secoli dell'anatomia pubblica, talvolta aggiungendo, in caso di mancanza di condannati, la possibilità di reperire corpi dagli ospedali. Benedetti tuttavia aveva già accennato a questa evenienza: i medici antichi e moderni devono dissezionare chi muore di mali sconosciuti, questo è lecito ed è stato fatto anche in occasione del contemporaneo morbo gallico. Come si legge negli statuti di varie Università, sia a Bologna, sia a Padova sia a Pisa, il cadavere del condannato è la vittima preferita dell'anatomia, la cavia prediletta poiché il suo corpo è passato, tramite la sentenza, nelle mani dello Stato.<sup>196</sup> Vedremo, nei prossimi capitoli, come nella realtà in mancanza di prigionieri si facciano non poche concessioni, riguardanti sempre persone di basso rango sociale. Qui ci soffermiamo soltanto su quelle che sono le basi della scelta del cadavere, quelli che idealmente e nel sentire collettivo sono i parametri che concedono all'anatomico di esercitare una professione dignitosa ed elevata.

---

<sup>194</sup> A. Benedetti, *Anatomice*, cit. p. 83.

<sup>195</sup> Benedetti, *ivi.*, p. 83.

<sup>196</sup> Questa norma è stata approvata dalle costituzioni pontificie, forse già nella bolla di Sisto IV 1482, che riconosce l'utilità dell'anatomia, v. M. Del Gaizo, *Delle azioni dei papa sul progresso dell'anatomia e della chirurgia fino al 1600*, in «La scuola cattolica e la scienza italiana», Accademia filosofico-medica S. Tommaso D'Aquino, Milano, vol III 1893, pp. 1-17.

L'iter del condannato, dunque, permette a chi esercita la funzione, e alla società che la accetta, di esorcizzare attraverso riti il senso della morte e, soprattutto, del peccato per la violazione del corpo. Prima di arrivare nel teatro, la cui istituzione, come abbiamo detto, legittima la pratica, la vittima attraversa un percorso rituale che ne cambia lo stato e che sancisce la libertà di praticare su un uomo una funzione altrimenti proibita. In altre parole, il rito ha da sempre il compito di stabilire un passaggio, una soglia o meglio un cambio di *status* nell'essere umano. Il condannato da colpevole attraverso il rito si riabilita. Da vivo ha perso, nella piena volontà, lo stato di uomo, di cittadino, per questo viene punito con la morte, e automaticamente il suo corpo diventa appartenente al Sovrano. Il condannato è proprietà del Pontefice o del Signore, perde il grado di uomo libero, ed il Pontefice può decidere cosa fare di lui, senza impedimento. La preparazione all'anatomia segna un ulteriore passaggio, ossia la salvezza dell'anima attraverso i riti su un corpo inerme, che rende utilità alla scienza. Le preghiere e cerimonie fatte sul cadavere, che possiamo paradossalmente considerare materia corporale *attiva*, producono un cambiamento nello stato dell'anima, potendola addirittura purificare. Il corpo, come chiarito da Benedetti, è veicolo dell'anima, anche dopo la morte non rimane materia inerme ma, attraverso le preghiere e la degna sepoltura, può concorrere alla salvezza dello spirito:

“Questo tipo di dissezione è da lungo tempo permesso dalle costituzioni pontificie, altrimenti sarebbe considerato esecrabile e abominevole, anzi empio. Inoltre ci facciamo perdonare l'offesa che arrechiamo ai cadaveri con preghiere, e alle loro anime rendiamo omaggio con riti purificatori. A volte sono gli stessi rei che da vivi, durante la carcerazione, chiedono di venire consegnati ai colleghi medici piuttosto che tagliati a pezzi pubblicamente dai boia, e nemmeno questi corpi possono essere toccati senza il consenso pontificio.”<sup>197</sup>

Il naturale e antropologico rifiuto della dissezione viene esorcizzato attraverso la *legge*. Se il Sommo Pontefice ha emanato degli Statuti che sanciscono la fattibilità, utilità e dignità della dissezione, allora questa viene accettata dalla comunità e perfino dalla vittima. Stando al racconto del Benedetti, talvolta i condannati preferiscono consegnare il proprio corpo all'anatomia, piuttosto che subire il pubblico scempio. Si tratta pur sempre di una violenza, di perdere l'integrità e quindi la persona. Da un lato però, attraverso la condanna su pubblica piazza il vilipendio rappresenta la colpa, un aggravante della punizione avuta per il proprio peccato e un monito ai vivi. Dall'altra, attraverso l'anatomia, il proprio corpo diventa utile, tenta una riabilitazione alla propria dignità. E' importante sottolineare che si tratta sempre e comunque di corpi *de-personalizzati*, essi appartengono

---

<sup>197</sup> A. Benedetti, *Anatomice*, cit., pp. 83-85.

allo Stato. La destinazione all'anatomia è decisa dal Signore e non è una scelta personale del condannato, che non ha più nessun diritto sulla sua persona fisica. Tanto che, per non creare disagi, i sezionati possono essere solo persone che non hanno più connotati civili, né riconoscimenti:

“Insomma, possono essere richiesti a buon diritto per le dissezioni solo i cadaveri di persone di umili origini, sconosciute, provenienti da luoghi lontani, in modo da evitare di arrecar torto ai vicini e vergogna ai parenti”<sup>198</sup>

Queste note pratiche e quasi burocratiche rendono la seduta umanistica e scientifica. Il valore filosofico, la legittimazione statutaria, il tutto gestito sotto la supervisione della massima autorità religiosa e alla presenza della massima autorità regia, rendono l'anatomia fattibile ed apprezzata a livello cittadino e sociale. Le Università e i Collegi di medicina sono i garanti della liceità della pratica. Possiamo vedere la profonda differenza che intercorre tra le anatomie pubbliche e quelle private. Quando Benedetti scrive il suo libro *Leonardo Da Vinci esercita sui cadaveri*<sup>199</sup>. Egli descrive l'operazione con tratti oscuri e ripugnanti, avvalendosi dei cadaveri degli ospedali. Proprio per questo è denunciato da un certo Giovanni degli Specchi a Papa Leone X a Roma. Nella solitudine della bottega, l'apertura del cadavere rivela i suoi lati oscuri, le sue “colpe” antropologiche. E' solo attraverso la legittimazione istituzionale, attraverso l'approvazione e regolamentazione delle massime autorità e l'appoggio di una struttura, soprattutto universitaria, che l'anatomia può venire alla luce, può diventare esperienza nobile e cittadina, e trovare la sua espressione, ed autorappresentazione, attraverso il teatro.

Il cadavere perfetto ha delle caratteristiche particolari, affinché lo spettacolo renda nel migliore dei modi. Si tratta sempre e comunque di qualcosa da guardare, di un corpo su cui agire, e quindi il corpo perfetto è quello degli impiccati, né magri né grassi ma abbastanza robusti per consentire agli spettatori di vedere bene.

Finalmente, veniamo alla descrizione del luogo ideale per l'anatomia:

“Allo scopo è necessario un ambiente ampio, molto ben areato, al cui interno bisogna erigere un teatro temporaneo, con sedili disposti tutt'intorno in cerchio (del tipo di quelli visibili a Roma e a Verona), grande abbastanza per contenere il numero degli spettatori e per impedire alla folla di disturbare i chirurghi alle ferite, addetti alle sezioni.

---

<sup>198</sup> Ivi, p. 85.

<sup>199</sup> Le dissezioni di Leonardo sono svolte seguendo la consultazione del manuale di Mondino de Liuzzi, quello che Benedetti progetta di sostituire con il proprio libro, pregiato e in stile alto.

Essi devono essere abili e devono avere già compiuto diverse dissezioni. I posti a sedere dovranno essere assegnati secondo il rango; a questo scopo ci sarà un solo sorvegliante, che dovrà controllare e dare disposizione a tutto. Saranno necessari alcuni custodi, per tenere lontani gli importuni che proveranno ad entrare, e due fidati tesorieri, che con i denari raccolti procurino tutto il necessario. Per la dissezione c'è bisogno di rasoi, coltelli, uncini, trapani e succhielli ( i greci li chiamano "chenicia"), spugne con cui eliminare rapidamente il sangue durante la sezione, forbici e catini; devono essere pronte le torce in caso sopravvenga l'oscurità.<sup>200</sup>

Come abbiamo visto, una struttura simile al teatro per le dissezioni anatomiche è già in uso prima di Benedetti, e probabilmente lo stesso vi opera all'interno. L'innovazione quindi risiede non tanto nella progettazione dello spazio ma nell'aver teorizzato e dato un *nome* alla struttura, aver chiaramente descritto un teatro, istituendo finalmente un edificio funzionale e sociale per l'anatomia, che entra a far parte delle numerose accezioni che la parola e la forma *theatrum* assumono. Nell'epoca di Benedetti la riscoperta umanistica del luogo scenico è in pieno processo, e possiamo ipotizzare che il medico sia a conoscenza di questo settore di studi. Le edizioni di Vitruvio sono in circolazione, se ne interessano sia Manuzio che Valla; opere e testi greci e latini, come abbiamo detto, riportano alla luce tragedie e commedie. Lo studio sulle rovine antiche, parte importantissima della rinascita teatrale, come abbiamo visto nella prima parte, porta in primo piano l'arena di Verona come esempio di *theatrum*, inoltre la fondamentale opera di Flavio Biondo, *Roma instaurata*, è commentata in area Veneta da Panteo, il maestro di Benedetti. Anche Plinio, con la *Naturalis historia*, è una fonte per i teatri antichi, con cui Benedetti ha avuto un'esperienza diretta.

Le nozioni dell'*Anatomice* verranno prese in considerazione anche nelle future costruzioni di fine Cinquecento. Si può notare come alla base dell'idea del teatro anatomico, appena descritto, ci siano molte similitudini con altri modelli teatrali. Siamo in un'epoca, a cavallo tra XV e XVI secolo, in cui il desiderio di costruzione di edifici nuovi che possano contenere i valori Umanistici si fa sempre più pressante. Le richieste e le proposte per l'erezione di spazi scenici sono numerose, e riflettono alcune delle richieste espresse da Benedetti.

Luigi Allegri, nel capitolo *La ridefinizione dell'edificio scenico*<sup>201</sup>, evidenzia tre principali caratteristiche dei teatri di fine Quattrocento: innanzi tutto il confronto con l'antico, basato su Vitruvio, tra architettura e funzione civile; poi, il passaggio dell'evento teatrale da fruizione universale a momento d'élite, con la concentrazione delle rappresentazioni da esterno (la piazza medioevale) a interno (sale e corti); infine, l'affermazione di valori di una nuova cultura e la ricerca

---

<sup>200</sup> Benedetti, *Anatomice*, cit., p. 85.

<sup>201</sup> In *La nascita del teatro moderno: Cinquecento-Seicento*, Torino, G. Einaudi, 2000 (fa parte di *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino).

di forme architettoniche che siano ad essa correlati. Senza incorrere in forzature, lo spazio progettato da Benedetti risponde a queste esigenze. Il rimando agli antichi domina nella cultura del medico veneto, come abbiamo ampiamente ribadito a proposito delle fonti greche e romane, ed è esplicito a livello spaziale nella forma pensata sull'esempio del Colosseo e dell'anfiteatro di Verona. A differenza di queste due costruzioni però lo spazio è riservato ai signori, possiamo vedere dagli inviti come si raduni un circolo di aristocrazia colta e selezionata. E quindi, nel teatro anatomico di Benedetti, si fondano i nuovi valori culturali, in cui l'unione tra microcosmo e macrocosmo si fa esplicita, in cui la scienza e l'anatomia sono esperienze fondamentali per la nuova classe politica e sociale che sta costruendo la nuova cultura. Il teatro deve essere innanzi tutto comodo, ampio e ideale nell'ambiente, basato sulle esigenze del ben vedere e dell'udire con praticità, con una netta separazione tra gli spettatori e gli officianti, per non disturbare le azioni. Mentre gli astanti di Mondino sono in piedi, come abbiamo osservato nelle immagini, qui finalmente lo spettatore è introdotto in un luogo costruito pensando alle sue esigenze non solo sensoriali ma anche di comodità. Nell'introduzione all'ultimo libro, riportata sopra, si parla esplicitamente di *sedilia* e *gradus*, ciò evidenzia un'organizzazione spaziale ben definita e all'altezza del pubblico altolocato invitato. Il lato pratico è unito a quello civile e culturale, in questo caso alla divisione per rango, importantissima in uno spazio dove sono invitati Imperatori, senatori e i maggiori intellettuali del tempo. Il teatro, spazio educativo, non può prescindere dal bisogno di distinzione, fondamentale nell'epoca trattata e conforme all'esempio degli antichi. Infine, l'evento deve essere gestito in modo preciso e ordinato, tanto da assumere del personale, come si direbbe oggi, *di sala*, che si occupi della disposizione e degli aspetti organizzativi. Alla lezione si lega l'aspetto sociale, l'evento da gestire adeguatamente nelle sue sfumature pratiche e tecniche.

Le caratteristiche teatrali proposte dal Benedetti hanno tratti comuni con l'ambito rappresentativo in senso stretto. Se è vero che la stampa dell'*Anatomice* avviene nel 1502, la stesura si distende in un lungo lasso di tempo, a partire dal 1483<sup>202</sup>. Nello stesso periodo accadono importanti eventi intellettuali. Nel 1485 viene pubblicato il *De re Aedificatoria* di Leon Battista Alberti, con la sua idea del teatro celebrativo, che dà inizio all'esegesi vitruviana. La conoscenza di Benedetti dell'opera di Vitruvio è molto probabile, visto che Valla tiene un corso sul maestro latino e ne parla ad Antiquari. Nel 1486 viene scritta la famosa lettera al Cardinal Riario, di Sulpizio da Veroli e pubblicata come prefazione nella stampa proprio del *De Architettura* di Vitruvio. L'idea di *theatrum* rientra prepotentemente nella cultura, ma è uno spazio da inventare, è uno spazio di cui gli intellettuali si appropriano e rimodellano secondo le differenti esigenze e scopi. E' il teatro della celebrazione Albertiano, il teatro per predicare di Leonardo da Vinci, il teatro educativo del Filarete,

---

<sup>202</sup> Benedetti, *Anatomice*, cit., p. 11.



il teatro della memoria di Camillo e il teatro dei libri degli enciclopedisti. E' il teatro anatomico di Benedetti.

Il progetto di Benedetti rispecchia un altro aspetto dei teatri dell'epoca, ossia s'inserisce nell'ambito della produzione di teatri *temporanei*. Nonostante gli esegeti vitruviani prospettassero l'erezione di uno spazio cittadino duraturo, all'inizio del Cinquecento le corti producono soprattutto teatri lignei facilmente montabili e smontabili a seconda delle esigenze festive. Troviamo le suddette forme in tutte le corti più importanti dell'Umanesimo, da Ferrara, a Roma, a Venezia, a Firenze e Mantova, solo per citarne alcune. A Ferrara questa pratica inizia proprio nel 1486, e diventa celebre a livello nazionale con i famosi *festival* classici ferraresi. I luoghi privilegiati per le celebrazioni sono spazi separati dalla città, racchiusi dentro il privato della corte, del signore. Differentemente dal Medioevo, caratterizzato da una spettacolarità di piazza, aperta a tutti, il teatro moderno trova principale espressione negli eventi nobili, riservati a pochi. Lo spazio del teatro si sviluppa tendenzialmente nel privato, nell'interno dei palazzi o al limite esterno in cortili e giardini. La separazione aristocratica dal popolo avviene non necessariamente tramite la divisione interno/esterno, ma tra spazio del signore/spazio della città. A Venezia, città dove Benedetti vive, la situazione rappresentativa è particolare. Manca infatti una corte centrale, cosa che nelle altre città spinge verso una soluzione di continuità o per lo meno di riconoscibilità delle forme spettacolari: si cercano, nel teatro di corte, parametri che riconducano ad un universo di significati uniforme e condiviso, appartenente ad un'aristocrazia autocelebrativa e incentrata sul prestigio culturale. A Venezia la tradizione del teatro si basa sul maggiormente sul *decentramento*. La cultura teatrale che si sviluppa quindi è vasta e pluriforme. Abbiamo sicuramente una grossa influenza delle correnti classicheggianti e umanistiche, però queste non impediscono l'insorgere di più punti di produzione teatrali, senza discriminazioni. Assumono rilievo le Compagnie della calza, che si sperimentano in nuovi generi e soprattutto nuovi spazi, uno dei primi statuti risale proprio al 1487:

“le iniziative festaiole delle Compagnie della Calza furono certamente le più frequenti e le meglio documentate, ma non furono le sole a condurre il gioco teatrale. Si recitava anche altrove, nei palazzi patrizi non associati, nei circoli accademici, nelle scuole private, nei conventi, nei fondaci dei Fiorentini e dei Tedeschi, nei due soli teatri a pagamento di cui si abbia notizia, ai Biri e ai Crosechieri. Ne consegue una tipologia fluida nei generi e nei luoghi teatrali, difficile da rapportare a modelli di categoria”<sup>203</sup>

---

<sup>203</sup> *Teatri del Veneto I.I. Venezia: teatri effimeri e nobili imprenditori*, a cura di F.Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, Corbo e Fiore, Venezia 1995, p IV. Sulle compagnie della Calza cfr. L. Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola: ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Einaudi, Torino 1988.

Marin Sanudo nei *Diarii*<sup>204</sup> scrive e fa il rendiconto di numerosi spettacoli, indizio evidente della sua familiarità con il mondo rappresentativo, e riferisce di alcuni teatri provvisori ricorrenti: Cà Pesaro a S. Beneto, portico Cà Morosini a San Marzilian, grandi apparati degli Immortali e dei Valorosi a Cà Foscari di San Simion. Frequentatore delle sale, egli è una delle personalità invitate nel teatro dell'*Anatomice* da Benedetti. I *teatri effimeri*, quindi fanno parte della cultura veneziana, ed assumono numerose forme ed espressioni. La denominazione viene usata in *Tetri del Veneto* per spazi che hanno le seguenti caratteristiche:

“Li abbiamo chiamati *Teatri effimeri*, intendendo per teatro non un edificio codificato nelle sue parti, ma una struttura che tiene conto sia dell'*udienza* che dei recitanti ed è destinata alla demolizione dopo una fruizione brevissima. Teatri che durano il tempo di una festa.”<sup>205</sup>

Sulla reale performance all'interno del teatro possiamo avanzare delle ipotesi, perché, come abbiamo detto, il volume di Benedetti è privo di immagini. Tuttavia, alcuni indizi sembrano favorire l'inserimento dell'idea benedettiana all'interno della tradizione già ricordata del teatro Mondiniano. La preparazione del corpo è svolta da alcuni assistenti addetti alla pulizia della cavia e alla cura degli strumenti, mentre il medico introduce la lezione, questo porterebbe a pensare una divisione netta delle funzioni manuali e orali. Tuttavia la reale dinamica dell'anatomia non è certa. La separazione di ruoli non implica una gerarchia ferrea, in quanto, in numerose parti del volume, il medico descrive operazioni svolte di sua mano, senza vergogna di esercitare direttamente. Un altro dato porta a propendere per la scissione parola/cadavere. L'opera di Benedetti dovrebbe essere ambientata nella città di Venezia, dove egli di fatto esercita la professione. L'invito ai patrizi veneziani, che dopo le faccende di governo si rechino alla lezione per poi tornare a casa istruiti e felici, renderebbe insolita l'ubicazione del teatro in un'altra città. Ebbene, a Venezia il Collegio di chirurgia esercita anatomia sotto il controllo degli Statuti Repubblicani; già dal 1368 un decreto del Maggior Consiglio obbliga il collegio a praticare una dissezione l'anno. Con gli Statuti del 1507, si assegna esplicitamente ad un chirurgo il compito di incidere, mentre due medici fisici devono spiegare e indicare le parti illustrate<sup>206</sup>.

---

<sup>204</sup> Conservati negli Archivi del Consiglio dei X fino al 1784, quando Francesco Donà li fa ricopiare in 58 volumi adesso alla Marciana. Stampati nel 1879-1902 per iniziativa della Deputazione di Storia Patria delle Venezia.

<sup>205</sup> *Teatri del Veneto*, cit., p. IV.

<sup>206</sup> Il luogo principale dove le dissezioni sono allestite, sempre secondo gli Statuti, è l'ospedale di S. Pietro e Paulo.

Il libro di Benedetti è un manuale di anatomia, ma si presenta come una “narrazione” di una vera e propria dissezione, il libro di fatto è un teatro nel quale chi vuole conoscere e vedere l’anatomia degna di spettacolo, si può accomodare. L’uso del teatro non è solo utile per le caratteristiche materiali di esercizio della vista e dell’udito. Come abbiamo precedentemente visto, i modelli di teatro enciclopedico e dei libri sono caratterizzati dalle qualità di sezione e ordine, cioè dalla possibilità di mostrare argomenti trattati per singole parti, ma ordinati in modo che non si perda il senso del tutto. Anche Giulio Camillo nota la similitudine tra le particolarità del corpo umano e del teatro, quando progetta i modelli della memoria. Il libro o teatro di Benedetti intuisce le possibilità date dal teatro e le utilizza per sfruttare al massimo la chiarezza visiva e uditiva degli argomenti trattati. Egli divide il libro, e di riflesso le giornate di svolgimento della funzione, in cinque parti, ciascuna attinente ad un ambito anatomico.

Il libro si conclude con un’esplicita Lode alla dissezione, che vale la pena riportare per intero:

“Ultimo capitolo, in lode della dissezione. Ma è ora di concludere la dissezione: dovremo ormai lasciare il teatro, poiché sono state esaminate tutte le parti del corpo umano, preferendo l’utilità alle chiacchiere, e non sarà stato fuori luogo aver ripercorso la loro descrizione a mò di epitome. Esorto tutti, allievi o medici o chirurghi esperti, a recarsi spesso a questi spettacoli, che devono essere ripetuti almeno una volta l’anno: perché in teatro vediamo le cose come sono, le apriamo per osservarle da vicino, in modo che ci si squaderni sotto gli occhi l’opera della natura come fosse viva.

Del resto la scrittura è somigliantissima alla pittura, che spesso risveglia la memoria dall’indifferenza e scuote le tenebre dall’animo. Ma, come dice Platone, che si affida solo alle testimonianze scritte senza ben osservare le cose, e non ripensa dentro di sé a quanto è stato descritto, spesso cade in errore e consegna alle menti più l’opinione che la verità. Lo stesso capita ai principianti della navigazione con le carte nautiche, dove le isole, i golfi, le rientranze e i promontori non corrispondono appieno a quelli, reali, che hanno sotto gli occhi. Questo genere di immagini richiama alla mente le cose che già si sanno, e riporta una sorta di effigie della realtà vivente. Così diciamo che il discorso di chi sa è vivo e animato, e chiamiamo il suo scritto, non a torto, una «figura».”<sup>207</sup>

Benedetti, abbiamo visto, è il primo intellettuale a scrivere esplicitamente della costruzione di un teatro anatomico. Tuttavia, non dobbiamo pensare ad una filiazione diretta dal libro alla realtà, ossia non vi è una linea generativa che dal progetto riconduce alla concretizzazione dello stesso, poiché le vicende storiche, filosofiche, sociali ed artistiche si svolgono su processi meno lineari. La trattatistica si accompagna a sperimentazioni reali, spesso rielabora le usanze e ne sancisce la

---

<sup>207</sup> A. Benedetti, *Historia corporis humani sive Anatomice*, a cura di G. Ferrari, Giunti, Firenze 1998, pp. 349-351. Sull’accezione delle parole *imaina* e *simulacra* vedi Ivi, p. 351-352. Nell’accezione greca ha un senso quasi dispregiativo, di inganno o spettro.

nascita semplicemente dando un nome a cose già note. L'anatomia, come abbiamo visto, prima del Cinquecento si svolge in spazi che adottano una soluzione teatrale per venire incontro ad esigenze fisiche e sociali. Ma in un'epoca senza teatro come il Medioevo, non si riconosce questa forma. Le immagini e le illustrazioni dei trattati tramandano l'usanza, cercano di metterla in forma scritta per perpetuarla, per insegnare un *modus operandi* adeguato, come nelle illustrazioni di Guy de Chauliac e del *Fasciculus de Medicina*. Tuttavia, è con Alessandro Benedetti che viene per la prima volta utilizzata la parola *Theatrum*, e di questo spazio vengono ben descritti e messi per la prima volta a fuoco le caratteristiche fisiche e sociali che lo contraddistinguono. Benedetti tuttavia non ha *inventato* il teatro anatomico: ha semplicemente rielaborato una pratica in uso da tempo, di cui egli stesso è uno dei fautori, e ne ha stabiliti i punti principali, cercando nel contempo di rinnovarla, di renderla adatta al contesto Umanista. Egli ha descritto la pratica in uso e l'ha riempita di contenuti filosofici che probabilmente sfuggivano agli sguardi degli astanti, ha sottolineato la differenza dagli antichi riti più crudeli esponendo il procedimento di reperimento del cadavere e dei suffragi su di esso per moralizzare la funzione, ha descritto lo spazio ideale, basandosi sulle sedute concrete ma invitando un pubblico selezionato, impossibile da radunare veramente in un'unica seduta. Il suo scopo è quello, appunto, di creare un *modello*: un modello di seduta anatomica, un modello retorica anatomica, un modello di teatro anatomico. Questo modello avrebbe potuto forse affiancarsi a quello Vitruviano, a quello enciclopedico e a quello mnemonico, ma così non è stato. E la colpa si può imputare alla mancanza di quell'accoglienza sperata a cui Benedetti ambiva. Se effettivamente il suo volume avesse soppiantato quello di Mondino nella seduta anatomica sarebbe diventato un modello. Ma neanche nella sua patria lavorativa, Venezia, questo è avvenuto. La sua diffusione è legata al gusto personale, alcuni autori lo citano, altri lo ignorano, ma egli non diventa mai un volume imprescindibile nel curriculum Universitario. Però, almeno la parola *theatro* entra finalmente a far parte del vocabolario comune dell'anatomia, ed egli contribuisce a trasformare la materia con caratteristiche Umanistiche, di retorica, filosofia e morale.

Dopo Benedetti, sempre più intellettuali di qualsiasi campo sentono il bisogno di apprendere questa materia, la scienza e le arti contribuiscono di pari passo alla formazione della classe intellettuale, il teatro diventa strumento imprescindibile della nuova cultura.

Per avere un quadro di come l'idea di Benedetti si sia concretizzata nella realtà storica e sociale della sua area geografica, possiamo vedere come arte, scienza e teatro trovano un piacevole connubio proprio in area Veneta. Da un lato, intellettuali e letterati non trascurano la cura delle scienze, dall'altro, scienziati e soprattutto medici si dilettono nel campo delle arti e delle lettere.

### ***Andrea Vesalio: teatri effimeri e teatro dei libri.***

Andrea Vesalio è spesso ricordato come l'iniziatore della Rivoluzione Anatomiche. Il suo imponente libro, edito per la prima volta nel 1543, segna il passaggio definitivo da un tipo di anatomia tardo medioevale ad uno *rinascimentale*, che usa la sperimentazione e la conoscenza diretta ai fini di apprendimento e ricerca. In accordo con i grandi rinnovamenti che caratterizzano la metà del Cinquecento, come gli studi di Copernico, Vesalio si adopera per una scienza nuova, libera dai vecchi pregiudizi e dalla cieca fiducia nei maestri. L'anatomia diventa sperimentale, l'anatomico opera sulla cavia in prima persona: il testo che viene letto non è più una realtà imprescindibile ma una base da mettere in dubbio, verificare, indagare di propria mano, grazie anche ad una nuova e viva fiducia nell'essere umano e nelle sue capacità.

Come abbiamo visto, alcuni cambiamenti significativi sono già avvenuti a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento in Italia, con i medici Benedetti, Berengario da Carpi, Gabriele Zerbi, Nicola Massa, che sperimentano sul cadavere e rivestono l'anatomia di un valore filosofico, scorgendo nel corpo umano la bellezza del macrocosmo e del divino. La differenza dell'opera di Vesalio, nei confronti della concezione tradizionale della dissezione, sta nell'aver estremizzato i germi di cambiamento che erano presenti nei suoi predecessori, creando da un lato il *De humani corporis fabrica*, un testo superiore per pregio, eleganza, completezza, dopo il quale non è più possibile ignorare il cambiamento in atto nella filosofia anatomica, finalmente libera dalla sudditanza agli autori del passato; dall'altro dimostrando con la pratica e con l'abilità la necessità della sezione. L'autopsia, il libro e l'illustrazione sono i capisaldi della nuova scienza fisiologica, strumenti già utilizzati durante il periodo Umanista che adesso trovano la loro legittimazione in un capolavoro editoriale e in un anatomico di fama Europea.

Alessandro Benedetti non ha inventato il teatro anatomico, esso era in uso nella tradizione medica Veneta; gli ha però dato un nome e una collocazione intellettuale e strumentale. Allo stesso modo Vesalio non inventa l'anatomia Rinascimentale, ma la "battezza", ne determina l'inizio ufficiale. Adeguandosi alle idee Rinascimentali, l'anatomia diventa parte indispensabile del sapere, e con essa condivide valori e progressi. La bellezza del corpo, microcosmo a immagine del macrocosmo, è simbolo di una cultura incentrata sull'uomo e sulle sue capacità, come si può vedere nelle

illustrazioni del *De humani corporis fabrica*: i corpi sezionati sembrano sculture, perfetti e gradevoli allo sguardo. L'anatomia si affianca dunque all'arte, per l'importanza che entrambe danno all'uomo e al suo involucro terrestre, infatti l'illustratore del libro è Stephan von Calcaar, allievo di Tiziano. Vesalio si è dunque avvalso dell'opera di un pittore per i disegni, viceversa anche gli artisti del Cinquecento s'interessano alla struttura umana, per dare ai loro capolavori il realismo che è proprio dell'epoca. Leonardo, Michelangelo, Mantegna, Pollaiuolo e molti altri praticano anatomie, il corpo non è più peccato ma bellezza, e torna al centro della scena artistica e scientifica come qualcosa da scoprire, da sperimentare e osservare e rappresentare. Come afferma Andrea Carlino:

“Cosciente del valore innovativo della sua opera, quindi, Vesalio, in collaborazione con il suo editore, si adoperava affinché la *Fabrica* sia un libro ‘memorabile’, anche dal punto di vista tipografico e iconografico. La riuscita dell'impresa culturale dipendeva anche dal successo dell'impresa commerciale. Non potendo contare su una diffusione unicamente universitaria e più di altri autori di trattati d'anatomia, Vesalio infatti non si rivolge unicamente al pubblico accademico, ai medici, agli studenti delle facoltà di medicina e filosofia. Il pubblico della *Fabrica* è più largo: esso comprende, più in generale, le *elite* intellettuali, religiose e politiche, cortigiani raffinati, artisti colti, mecenati illuminati, mercanti e borghesi che scimmiettano il gusto aristocratico e aspirano alla promozione sociale. E' stato pensato come un libro di “lusso” destinato ad essere in ogni biblioteca che si rispetti, quasi un oggetto da collezione, da consultare, forse, e non necessariamente da consumare come un qualunque manuale anatomico.”<sup>208</sup>

Nell'ambito della nostra ricerca, Vesalio fornisce alcuni punti importantissimi per quanto riguarda la nascita e lo sviluppo dei teatri anatomici. I documenti che riguardano la sua opera, sia “letteraria” che pratica, descrivono gli spazi dove egli opera e riportano esplicite dichiarazioni del nuovo modo di intendere l'anatomia, che, una volta inserita nella *cultura Rinascimentale*, non può fare a meno di partecipare alla *cultura del teatro* che della prima fa parte. Vale a dire, l'anatomia entra a far parte della *cultura Rinascimentale*, dopo essere passata, con Benedetti, attraverso la filosofia umanistica, e contemporaneamente il teatro anatomico partecipa alla *cultura del teatro* variegata e pluriforme che si sta evolvendo. Abbiamo già visto come il *theatrum* assuma aspetti differenti e sensi non univoci nel primo capitolo. Adesso, cercheremo di inserire il teatro anatomico tra le forme teatrali che si sviluppano a metà Cinquecento, vedendo quali aspetti condivide con le altre realtà e quali sono invece i suoi tratti distintivi. Contemporanei di Vesalio sono Giulio Camillo, Sebastiano Serlio, le differenti realtà teatrali

---

<sup>208</sup> A. Carlino, *La fabbrica del corpo: libri e dissezioni nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1994, p. 76.

veneziane, le Compagnie della Calza e la Commedia dell'Arte, Andrea Palladio e Daniele Barbaro. Vedremo come le loro idee si intrecciano, in un clima intellettuale fertile e sperimentale.

Ci sono differenti fonti che permettono di indagare il lavoro di Vesalio. Partiamo con una breve biografia, per capire quale sia la sua formazione e come egli si distacchi dai suoi maestri, soffermandoci soprattutto sul periodo di transizione in Italia, il più fecondo della sua carriera. Il primo documento di importanza fondamentale su cui mi soffermerò è il diario dello studente Baldasaar Heseler, stilato a Bologna durante le lezioni di anatomia di Matteo Curzio e di Vesalio. Questa testimonianza diretta ci permette di confrontare due sistemi di apprendimento: uno, legato al vecchio metodo, nel quale il maestro bolognese insegna agli studenti i precetti di Galeno, considerato fonte di indiscutibile verità; l'altro, nel quale Vesalio seziona dei cadaveri e mostra al pubblico i concetti e gli errori degli antichi. E' una sfida tra aula e teatro, tra vecchia tradizione e metodo sperimentale. Lo studente che scrive il diario, Baldasaar Heseler, annota particolari sulla sistemazione dello spazio e personali opinioni sulle lezioni dei due docenti, informazioni preziose da cui si può ricavare il reale clima di una lezione anatomica del 1540.

Tre anni dopo che Vesalio è passato a Bologna, egli pubblica, sulla base del lavoro svolto, il testo chiave della sua carriera, ossia il *De humani corporis fabrica*<sup>209</sup>. Esso è considerato il punto di svolta dell'anatomia rinascimentale, dopo il quale si ha una netta divisione con la forma si sezione medioevale. L'imponente opera comprende più di seicento pagine corredate da pregiatissime figure, nel quale si illustra il corpo umano intero e le singole parti che lo compongono. Il testo fornisce alcune indicazioni sulla pratica dell'anatomia, tuttavia sarà di nostro maggior interesse soffermarci sul frontespizio, che ritrae Vesalio in piena lezione, ambientata in un teatro temporaneo.

*Vita di Vesalio.*

---

<sup>209</sup> A. Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Oporino, Basilea 1543.

Andrea Vesalio<sup>210</sup> nasce a Bruxelles tra il 1513 e i primi del 1515<sup>211</sup>, originario della città di Wessel nella Renania Vestfalia. La sua famiglia è legata alla medicina da più generazioni, da quando l'antenato Johannes è stato fisico alla corte di Maria di Borgogna, mentre Jean de Wesele, bisavolo di Vesalio, è stato medico dell'imperatore Massimiliano, oltre che rettore e docente a Loviano<sup>212</sup>. Il padre è farmacista della principessa Margherita, zia di Carlo V, governatrice dei Paesi Bassi. Il giovane Andrea intraprende i primi studi al Pedagogium Castri in Loviano, e nel 1533 si trasferisce a Parigi, studiando sotto i galenisti Jacobus Sylvius (Dubois) e Johannes Guinterius di Andernach, dove probabilmente ha tenuto le prime dissezioni. Parigi è un'Università ancora arretrata rispetto alle italiane, lo studio dell'anatomia in questa città ha caratteri tradizionali. Nonostante le sedute autoptiche siano presenti, l'influenza dell'avanguardia Umanistica tarda ad arrivare e le letture sono spesso testi di stampo medioevale come la *Chirurgia Magna* di Guy de Chauliac. E' solo negli anni venti che l'influenza dell'Imperatore Francesco I introduce nello Studio Parigino le innovazioni italiane, e di conseguenza testi greci di Galeno e le sue traduzioni in latino. Qualcosa cambia proprio prima dell'arrivo di Vesalio, grazie a Simon de Colines, marito della vedova di Charles Estienne, innovatore anatomista e autore di trattati. Egli pubblica le traduzioni latine di Galeno, impresa che sarà poi continuata dallo stesso maestro di Vesalio, Guinter. L'improvvisa comparsa di Galeno, senza un adeguato approccio critico come si è in parte formato in Italia, trascina presto i medici verso un conservatorismo "dogmatista". Sylvius è ricordato da Vesalio come maestro, da lui ha imparato l'arte della dissezione, però applicata soltanto agli animali. Sarà solo nella sua tarda età, quando Sylvius criticherà aspramente la *Fabrica* perché distante dalle opinioni del medico greco, che Vesalio riserverà al professore parole non lusinghiere, sottolineando come l'anatomia umana sia spiegata dal maestro sperimentando esclusivamente sui cani. La posizione galenica di Sylvius non è comunque così tenace. Il maestro parigino è a conoscenza dei limiti della tradizione, nelle sue *Isagoge* infatti omette gli errori che sono riportati nel testo greco. Probabilmente però la chiara e sincera sottolineatura degli sbagli di Galeno operata dalla *Fabrica* risulta eccessiva a Sylvius, che pubblicando *Vaesanus* attacca l'antico discepolo e si dimostra più tradizionalista di quanto in realtà non sia<sup>213</sup>. L'altro professore di Vesalio, Guinter di Andernach, si occupa delle dissezioni del

<sup>210</sup> Vesalio stesso da notizie sulla sua vita nella *Lettera sulla radice della China*, e in varie parti della *Fabrica*. Sulla vita di Vesalio v. introduzione a B. Heseler, *Vesalius' first public anatomy in Bologna 1540: an eyewitness report*, a cura di R. Eriksson, Almquist & Wiksells, Uppsala 1959 (Eriksson pubblica in questo libro il diario dell'Heseler, correlato di traduzione inglese. Sulla vita di Vesalio egli si avvale principalmente di M. Roth, *Andreas Vesalius Bruxellensis*, Reimer, Berlin 1892, H. Chushing, *A Bio-bibliography of Andrea Vesalius*, New York 1943); C.D. O'Malley *Andreas Vesalius of Brussels*, University of California press, Berkeley 1964; Stefano Arieti, *Le notomie bolognesi di Andrea Vesalio*, «Il Carrobbio. Tradizioni problemi immagini dell'Emilia Romagna», Patron, Bologna anno 24 1998.

<sup>211</sup> La data di nascita di Vesalio non è certa. Per Eriksson essa è collocata tra gli ultimi giorni del 1514 e i primi del 1515, per Arieti è da stabilirsi tra il 30 aprile 1513 e il 31 dicembre 1514, per O'Malley il 31 dicembre del 1514, ricavata da un oroscopo fatto da Girolamo Cardano.

<sup>212</sup> Per una dettagliata ricerca sulle origini di Vesalio v. C.D. O'Malley, *Andreas Vesalius*, cit., pp. 21-27.

<sup>213</sup> Per il rapporto Vesalio-Sylvius e l'influenza che su quest'ultimo hanno avuto gli anatomisti italiani v. Ivi, pp. 50-54.



periodo invernale, il suo insegnamento è proprio quello che Vesalio criticherà sin dall'inizio della sua carriera, cioè la distinzione tra la lettura dalla cattedra e la pratica sul cadavere, affidata, invece che ai classici barbieri, agli studenti. Comunque, Vesalio e Guinter collaborano sia a livello pratico sia per la stesura della *Institutiones anatomicae*, un compendio basato su Galeno. La guerra tra Carlo V e Francesco I riporta il giovane studente a Loviano due o tre anni dopo, quindi un tempo non sufficiente per conseguire il baccalaureato; in questa città egli continua le dissezioni nella facoltà di medicina<sup>214</sup>. La sua abilità nell'incidere e la conoscenza profonda del corpo umano favoriscono le prime pubblicazioni. Nel 1537 Vesalio stampa a Loviano una parafrasi del nono libro di Rhazes, *Ad Regem al-Mansorem*, che tratta delle malattie, sulla base degli appunti lasciategli dal nonno Everardus, probabilmente con intenti commerciali<sup>215</sup>. Infatti il libro arabo è spesso usato nei curriculum universitari; una parafrasi in latino appare indicata per gli studenti e quindi facilmente vendibile, tanto che una seconda edizione dell'opera è stampata a Basilea. Vesalio desidera completare gli studi in Italia, è qui che vive il periodo di maggior produttività della sua esistenza. Alla fine del 1537 arriva a Venezia, dove segue il curriculum per la laurea. E' probabilmente nella città lagunare per praticare l'insegnamento sul letto del malato, e qui incontra anche Nicolò Massa e Joannes Stephanus von Calcar, allievo alla scuola di Tiziano. Si diploma all'Università di Padova in Dicembre, e subito viene assunto come Lettore di chirurgia *Ad primum et secundum locum* con l'obbligo di fare l'anatomia. Il suo metodo di insegnamento si può ricavare da un diario stilato da uno studente e amico di Vesalio, Vitus Tritonius, ancora inedito e conservato alla biblioteca di Vienna. Il *modus operandi* di Vesalio è diverso da quello tradizionale Patavino che si ricava dagli Statuti. La procedura vuole che il rettore e gli studenti scelgano un Lettore per spiegare il testo, un altro per illustrarlo sul cadavere e un chirurgo per svolgere la vera e propria dissezione. Vesalio invece opera in solitario, radunando in se tutte queste figure. E' invitato nel frattempo dalle altre Università della penisola a svolgere autopsie, come a Pisa e Bologna. Rimane a Padova fino al 1542, in questo anno si reca per molto tempo a Basilea a supervisionare la pubblicazione della *Fabrica*. Le sue maggiori opere sono editate durante il periodo italiano: *Tabulae Anatomicae*, illustrazioni sul corpo umano svolte a scopo mnemonico, la *Fabrica*, *Epitome*. Nel 1538 pubblica a Venezia una nuova edizione delle *Institutiones* di Guinter, più adatta alle sue nuove lezioni padovane, dove Vesalio aggiunge e rimuove sentenze del maestro ed *Epistola docens venam axillarem dextri cubiti in dolore laterali secandam*. Nel 1543 ritorna a Padova per riprendere il posto di Lettore, ma abbandona poco tempo dopo, recandosi prima a Bologna per soggiornare da

---

<sup>214</sup> Tutte queste informazioni si ricavano da A. Vesalio, *De humani corporis Fabrica*, [d'ora in avanti solo *Fabrica*] *Praefatio*, Oporino, Basilea 1543.

<sup>215</sup> O'Malley sostiene che l'argomento è anche la tesi del suo Baccalaureato.

Giovanni Bianchi, dove assiste ad un'anatomia di Boccaferro, e poi a Pisa, dove è invitato da Cosimo I a svolgere alcune lezioni all'Università. Il Signore di Firenze vorrebbe trattenerlo presso di sé, ma Vesalio all'epoca ha già accettato il posto di fisico alla corte di Carlo V<sup>216</sup>. La sua carriera di ricercatore è praticamente (e troppo presto) terminata. Forse ne è cosciente lo stesso medico, che, secondo la leggenda, prima di lasciare Padova brucia tutti i suoi appunti scientifici. Le sue ultime opere sono il volume sulla radice della china, edito nel 1546, mentre dal 1551 al 1555 lavora ad una seconda edizione della *Fabrica*, pubblicata in quest'ultimo anno, dove l'autore corregge molti errori, ma si nota la mancanza di progressi sostanziali nel campo della conoscenza anatomica. Infine, egli risponde ad una diatriba iniziata con Andrea Falloppia, uscita nel 1564 quando Vesalio si trova a Venezia diretto a Gerusalemme. In questo anno il medico decide di fare un pellegrinaggio, per una causa che resta tuttora oscura. Al ritorno, egli progetta di recarsi nella città di Padova, per ridare vigore ai suoi studi scientifici, ma, purtroppo, muore durante un naufragio, che lo porta sull'isola di Zante, dove verrà cremato.

#### *Le anatomie universitarie: Bologna.*

Vesalio giunge in Italia nel 1537 e poco dopo è assunto dall'Università di Padova per le sue doti di medico. Soprattutto, però, egli acquista gran fama come *sector*, grazie all'abilità nell'arte del sezionare, ed è proprio questa qualità che lo porta ad esibirsi nelle Università di Bologna e Pisa. Questo periodo viene ricordato dallo stesso come un'epoca di grande produttività, che non a caso porterà alla pubblicazione del *De humani corporis fabrica*. Dalle opere del maestro e dalle testimonianze dirette, abbiamo un quadro abbastanza dettagliato del modo di procedere di Vesalio; la possibilità di ricostruire l'evento anatomico nei suoi dettagli è importantissima perché permette di delineare il quadro entro cui si svolgono le pubbliche sezioni nei teatri mobili, strutture delle quali rimangono scarsissime testimonianze.

Attraverso Vesalio, dunque, possiamo ricostruire una forma teatrale che si allinea con le altre del tempo: infatti, a metà Cinquecento, le strutture rappresentative sono anch'esse smontabili e utilizzabili a seconda dell'occorrenza. Come abbiamo visto parlando di Benedetti, a Venezia la soluzione dei *teatri effimeri* è ben radicata già ad inizio Cinquecento nel tessuto cittadino. Poco prima della metà del secolo, quando Vesalio giunge in Italia, la situazione non è cambiata. Gli spazi di rappresentazione si mostrano differenti e tutti durano il tempo dell'evento per cui sono stati

---

<sup>216</sup> Sulla richiesta di Cosimo I a Carlo V per trattenerlo Vesalio v. Eriksson, *Introduzione* a Heseler, *Andreas Vesalius*, cit., p. 22.

creati. Tuttavia, il livello raggiunto da alcuni di essi è eccellente, giacché si adoperano alla loro costruzione alcuni dei maggiori artisti dell'epoca. Le corti sono il centro di maggior produttività delle strutture effimere, dove il mito del teatro antico, ormai radicato nella cultura grazie all'esegesi vitruviana, porta alla costruzione di nuovi spazi, su ideali classici ma con funzione e caratteristiche rinascimentali. Riporto alcuni esempi, per capire appieno come i teatri effimeri siano ormai patrimonio festivo comune e non esclusivamente riservati ai drammi.

Nel 1513 a Roma viene eretto il Teatro del Campidoglio, per conferire a Giuliano e Lorenzo de' Medici la cittadinanza Romana. La costruzione è affidata a Pietro Rosselli, il progetto comunque è attribuito al Sangallo. La costruzione è in legno, occupa tutto lo spazio della piazza ed è costituita da una serie di gradinate disposte lungo tre lati rettangolari e chiuse alle spalle da dipinti quasi a travestire l'esterno della piazza in un interno da sala. L'ingresso è al centro di uno dei lati corti, di fronte al palco. La celebrazione che si svolge prevede una serie di eventi differenti e spettacolari. Dopo l'ingresso del corteo presieduto da Giuliano e dalle autorità romane, si celebra una messa cantata da un altare posizionato al centro del palco, successivamente viene aggiunto un pulpito da cui inizia la cerimonia di conferimento. Terminata questa, sulla scena è apparecchiato un banchetto, con vivande elaborate, musiche e buffoni, mentre il pubblico assiste di fronte. Seguono rappresentazioni allegoriche che si protraggono fino al giorno seguente, quando il tutto si conclude con la messa in scena del *Poenulus* di Plauto sotto la guida di "Fedra" Inghirami. Il teatro, che ospita diversi generi di intrattenimento e solennità, è smontato quando la cerimonia ha termine<sup>217</sup>. Teatri lignei temporanei si erigono nelle maggiori corti d'Italia, tra Ferrara, Mantova, Urbino, Firenze, Napoli e Roma. Nell'area Veneta operano alcuni tra i più famosi architetti del tempo, ad esempio Sebastiano Serlio, l'anno prima della dissezione Bolognese di Vesalio, costruisce un teatro all'antica nel cortile dell'attuale Palazzo Porto-Colleoni. Anche Palladio, prima di concludere la sua esistenza con il Teatro Olimpico, costruisce dei teatri effimeri, a Vicenza nel 1561 e a Venezia nel 1565.

Nelle Università, l'anatomia annuale o biennale è ormai tradizione. Abbiamo visto che gli statuti degli Studi obbligano gli alunni a parteciparvi, o meglio obbligano le Università a svolgerle, visto che i decreti si preoccupano maggiormente di limitare il numero delle dissezioni alle quali ciascuno studente può assistere. Con Benedetti anche lo spazio dell'anatomia è finalmente denominato come *theatrum*, una parola di usanza ormai diffusa, per uno spazio ormai noto. Tuttavia, è l'anatomia pubblica che si svolge in un luogo teatrale, mentre quella di tipo privato è ambientata in casa di docenti o in aule, davanti a persone selezionate che guardano e sperimentano.

---

<sup>217</sup> *Il Teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, a cura di F. Cruciani, Il Polifilo, Milano 1969, cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma 1983, p. 406 e ss.

Entrambe le lezioni sussistono all'epoca di Vesalio e oltre, e anche il medico belga fa nota della distinzione nel libro V della *Fabrica*, capitolo XIX:

“Deinde ea Capita velim descripta, ut si simul nexa fingerentur, instar libri cuiusdam essent universum secandi artificium complectetis: quo quis probè in Anatome versatus, apud studiosos in publica sectione uti possit. Quanquam enim priuatam & inter paucos exhibitam sectionem, publicae praefendam nemo ambigat, quum tamen omnibus non suppetat corporum copia, multoque minus peritior aliquis, qui ad cuiusque vota sectionem aggredere, in proptu semper sit, publicam quoque sectionem à studiosis summopere expetendam duco, ut ipsi vel obiter in ea spectantium turba edocti, si quando in cadaver incidant, proprijs manibus administrationem accurate obeant, & studia invicem conferentes, hanc medicinae seu naturalis philosophiae partem debitè ampliarentur: idque potissimum in nostra huius seculi foelicitate, quando unà cum caeteris disciplinis, Anatome prorsus sopita, eousque promoverit, ut omnia quae hoc opere persequor, una eademque hyeme & Patavij & Bononiae in ea spectantium frequentia ad eum modum non semel aggressus sim, quo praesentes septem libros digessi.”<sup>218</sup>

La differenza tra le due anatomie influenza anche la scelta del cadavere. In quella pubblica, il soggetto deve essere il più perfetto possibile, di età media, “ut ad hoc tanquam ad Policleti statuem alia corpora possit conferre”. Il paragone con il canone policleteo non è casuale. Il corpo dell'uomo ha delle proporzioni ottimali, e questo deve essere visto anche nell'anatomia, dove l'osservazione dovrebbe, teoricamente, riguardare una figura perfetta, per rendere lo spettacolo più chiaro e sottolineare la bellezza delle simmetrie. Ovviamente qui si parla sempre di una seduta ideale, difficilmente possiamo immaginare che tra i disgraziati e criminali che si trovano sul tavolo settorio ve ne sia qualcuno che si avvicina ai disegni della *Fabrica*. Nell'anatomia privata invece è più utile usare differenti corpi, per osservare diverse tipologie di probabili pazienti. L'eccellenza riguarda quindi la seduta pubblica, dove il corpo deve essere studiato e nel contempo rappresentare al meglio l'essere umano. Le sedute private hanno un carattere più pratico, meno rappresentativo, come abbiamo sottolineato nella parte precedente. Quello che ci interessa adesso sono appunto le anatomie pubbliche, che assumono un carattere di performance/rappresentazione all'interno del teatro, mentre i caratteri delle funzioni private le avvicinano maggiormente (per pubblico, modalità, assenza del rituale) ad una comune lezione universitaria.

Vesalio continua:

---

<sup>218</sup> A. Vesalio, *Fabrica*, cit., p. 547.

“Theatrum porro ac mensam cui cadaver imponetur, ea ratione confici curabis, qua hanc tibi commodiorem, illud vero excipiendis spectatoribus aptius fore duxeris.”

Quindi, a Bologna e a Padova egli è occupato in anatomie private e pubbliche. Di quest'ultime, che sono quelle che ci interessano, è rimasta un'importantissima testimonianza di prima mano, un diario di uno studente che, a Bologna, segue le lezioni e annota tutto quello che accade<sup>219</sup>. Baldasaar Heseler, originario della Silesia, studia a Wittenberg sotto Martin Lutero, poi a Liepzig, ed infine a Bologna, dove riceve la laurea in medicina. Qui, nel 1540, ha la possibilità di seguire la *publica notomia*, che annota coscienziosamente nel suo diario.

Le informazioni sulla seduta sono fondamentali. Vediamo che gli insegnamenti si compongono di due parti, una prima tenuta dal vecchio professore interno allo studio Matteo Curzio (Matthaeus Curtius), una seconda che vede attivo il venticinquenne Vesalio, intento nella dimostrazione pratica. La contrapposizione fra le due modalità è netta, ed anche tra i due “avversari”.

Matteo Curzio rappresenta il vecchio modo di intendere l'anatomia. Al tempo della lezione egli ha 65 anni, e da più di quaranta legge nelle Università del nord Italia, tra cui Pavia, la sua città d'origine, Padova, Bologna e Pisa. La sua fama è altissima, come il suo stipendio. Per un breve periodo è anche medico di Papa Clemente VII (1523-1534) prima di una rottura fra i due. Lo stile delle lezioni di Curzio è ancora Medioevale: egli crede ciecamente nelle scoperte degli antichi, soprattutto di Galeno, maestro indiscutibile, e si affida ad un insegnamento unicamente di lettura e spiegazione. Durante le sue sedute, egli parte dal testo di Mondino e lo critica paragonandolo alle opinioni di Aristotele, Averroè, Razhes, Ippocrate e immancabilmente Galeno, dove esso discosta dai grandi maestri dell'antichità viene giudicato totalmente sbagliato. Ne abbiamo un esempio già dalla seconda lezione, dove egli commenta in questo modo la quarta ragione che Mondino adduce sulla struttura eretta dell'uomo:

“Quarta autem ratio Mundini falsa omnino est quia à seipso fuit posita extra auctoritatem Aristotelis et Galeni. Nam sicut antea dixi vobis, omnia quae posita sunt a Mundino citra auctoritatem Aristotelis et Galeni falsa sunt”<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> Questo diario è unico nel suo genere e riporta ciò che accade durante la seduta. Vi è comunque un secondo diario che racconta un'anatomia di Vesalio, a Vienna, di Vitus Tritonius Athesinus, tuttavia quest'ultimo differisce dal primo poiché trascrive la seduta rielaborata in base al testo di Galeno edito da Guinterius. Il diario originale di Heseler è conservato alla Royal Library di Stoccolma, MS X: 93.

<sup>220</sup> B. Heseler, *Vesalius'first public anatomy in Bologna 1540: an eyewitness report*, a cura di R. Eriksson, Almquist & Wiksells, Uppsala, 1959, p. 58.

Vesalio è chiamato a Bologna nel gennaio del 1540, per svolgere le dimostrazioni anatomiche complementari alle lezioni di Curzio. La sua fama come abile anatomico è dimostrata dalle parole con cui lo stesso vecchio dottore lo introduce, tuttavia appellandolo come *sector*, cioè di grado inferiore:

“Iste autem noster Sector D.Andreas Vuesalius Brixellensis Germanus est multum in hac artem excellens, sicut multa ab eo videbitis quae antea non vidistis.”<sup>221</sup>

Un soggiorno bolognese di Vesalio pare sia avvenuto già nel 1537 o 1538, a cui egli accenna nelle *Tabulae Anatomicae*, senza però che si verificassero anatomie. C'è poi un terzo passaggio, dopo la pubblicazione della *Fabrica*, nel 1544, dove egli è ospite di Giovanni Andrea Bianchi mentre da Padova si reca a Pisa su richiesta di Cosimo de' Medici. Assiste a Bologna ad una dissezione di Bartolomeo Maggi, dove interviene, per poi proseguire il cammino il giorno seguente senza prendere parte alla seconda parte della seduta.

L'idea di invitare il *sector* germanico per controparte alle lezioni di Matteo Curzio sembra appositamente pianificata. Infatti, attraverso i due personaggi sono messe a confronto due visioni accademiche opposte, quella di un vecchio galenista e quella del nuovo e giovane dissettore che presenta il suo metodo come rivoluzionario. Lo scontro tra i due ha attirato un gran numero di scolari e conferisce prestigio all'Università di Bologna, sempre alle prese con problemi di decadenza<sup>222</sup>. Non dimentichiamo però che Curzio è chiamato dallo Studio stesso, mentre sono gli studenti a richiedere la presenza di Vesalio, per cui l'opposizione tra i due sembra creata dalle tensioni interne all'Università, dove il corpo docente tende a mantenersi entro un tradizionalismo accentuato, mentre gli scolari premono per un rinnovamento delle idee e dei metodi di insegnamento.

Lo scontro tra i due docenti può avvenire soltanto all'interno del teatro, in cui essi si possono apertamente confrontare. Leggendo il manoscritto, si nota infatti che una caratteristica degli incontri di Vesalio è appunto il dibattito, la disputa e lo scambio di opinioni. Le lezioni di Curzio sono lunghi monologhi che Heseler può comodamente scrivere, in cui le opinioni del maestro vengono trasmesse agli studenti senza intermediazioni. Le domande finali non comportano mai uno scontro o divergenze di opinioni, anche se gli studenti talvolta non concordano con l'insegnante.

---

<sup>221</sup> Ivi, p. 46.

<sup>222</sup> Opinione sottolineata anche da L. Munster in *Le vedute di Andrea Vesalio sull'anatomia galenica e sul galenismo, espresse in occasione della sua prima 'notomia' pubblica a Bologna*, «Atti della IV biennale della Marca e dello Studio Firmano per gli storici dell'arte medica», Fermo 1961.

Heseler annota le sue obiezioni alle lezioni del docente, tuttavia esse rimangono sul suo diario e non vengono esternate. Ad esempio egli capisce come il maestro si sia contraddetto («Sed, o Curti, hic prodis ambitionem tuam, qui superius dicebas, numquam Mundinum agnovisse cordas, neque umquam ullam de eis facisse mentionem, cum hic de eis nunc loquatur»<sup>223</sup>), oppure quando omette informazioni («Hinc infelicias isti homines dicuntur qui praeternaturaliter habent meatum fellis ad fundum stomachi tendentes, quia illico cibum assumptum euomunt: hec Curtius non dixit»<sup>224</sup>), o addirittura sbeffeggia Curzio nelle note a margine. Quando il lettore parla dell'astinenza sessuale come atto contro natura Heseler annota «NB Curtij lasciviam. Turpis senilis amor». Tuttavia, egli non tralascia neanche le critiche a Vesalio, soprattutto quando mette in evidenza la sua ambizione («hic poteris animadvertere quomodo Vuesalius nihil aliud ferme egerit quam novas subinde opiniones invenire conatus sit, quam sit periculosum sit satis ubique Hippocrates et Galenus testantur»<sup>225</sup>).

Ma seguiamo anche noi il ciclo di lezioni descritto minuziosamente dall'Heseler, per renderci conto di quale importantissimo quadro egli ci abbia lasciato del momento storico affrontato, e capire come si svolge una lezione di anatomia tra aula e teatro.

L'introduzione al diario riassume l'intento di Heseler e le azioni dei due medici:

“ANATHOMAE Mundini à Mattheo Curtio Papiensi absolutissimi tunc temporis Philosophorum ac Medicorum in Alma Bononiensi Academia praelecta; in qua iuxta mentem C. Galeni quamplurimos errores redarguit. Huius autem Anatomicus fuit D. Andreas Vuesalius Brixellensis Germanus ingeniosissimus atque exercitatissimus Anatomicorum Patauinus in Chyrurgia ordinarius praelector, à scholaribus nobis uocatus, Bononiam huc in Germanorum praecipue gratiam venit, qui partim secundum Galenum, partim vero sua inventionem et industria permulta errata ac antea numquam audita neque visa, nobis subinde in tribus hominum, sex canum aliorumque animalium subiectis fidelissime Doctoribus nobisque scholaribus demonstrabat. A quibus ego Baldasar Heseler Medicine scholaris quantum potui calamo totum hunc tractatum Anatomicum sicut patet descripsi.”<sup>226</sup>

---

<sup>223</sup> Heseler, *Andreas Vesalius*, cit., p. 88.

<sup>224</sup> Ivi, p. 142.

<sup>225</sup> Ivi, p. 246.

<sup>226</sup> Ivi, p. 44.

Vesalio è stato chiamato a Bologna direttamente dagli studenti, in particolar modo quelli tedeschi. E' infatti usanza del tempo che l'anatomico venga scelto dal corpo studentesco, solo nella seconda metà del secolo, con l'ufficializzazione della cattedra d'anatomia, Aranzio pretenderà di essere libero dalle decisioni dei giovani e sancirà un'ulteriore perdita dell'ormai magro potere da parte degli studenti.

Curzio terrà la lettura di Mondino, e correggerà gli errori della sua *Anathomia* confrontandola con Galeno. Vesalio invece, oltre ad avvalersi di Galeno, esporrà errori ed innovazioni attraverso la propria opera, con *inventione et industria*. Il *modus operandi* di Vesalio è all'avanguardia e mira ad ampliare le nozioni sulla conformazione del corpo umano attraverso la ricerca e la sperimentazione. Egli presenterà cose mai viste o udite, come più volte viene specificato durante il testo<sup>227</sup>. E gli studenti, che lo hanno chiamato apposta, dimostrano grande interesse per le sue lezioni («Sequuntur nunc aegritudines, quas epar potest pati, de quibus à prandio. Scholares enim tunc nolebant expectare, currebant ex lectione, sicut tumultuarie solebant, ad anathomem.»<sup>228</sup>; «Nam Itali nolebant amplius expectare, currebant ut furiosi ad anathomiam.»<sup>229</sup>).

Le ore si dividono in mattutine e pomeridiane, Curzio inizia le sue letture il 13 gennaio e conclude il 27 gennaio per un totale di 25 lezioni, a cui devono seguire altre due letture che vengono però annullate<sup>230</sup>. Vesalio deve attendere che vi sia un soggetto praticabile, le sue dimostrazioni cominciano quindi il 15 gennaio e terminano il 28 gennaio, per un totale di 26 lezioni, svolte su tre cadaveri e sei cani.

Seguiamo dunque i passaggi effettuati dalla cavia prima di arrivare al tavolo, così come li annota il precisissimo Heseler. La mattina del 14 gennaio il soggetto viene impiccato, è un uomo forte, muscoloso e grasso, sui 34 anni servo di un certo Paraselli. Alla sera il cadavere viene preso dai *Frates Misericordiae* e portato all'ospedale degli studenti in processione:

“Post lectionem hanc vidi nostrum subiectum de patibulo Fratrum misericordiae accipere, et cum pompa in hospitale nostrum portari”<sup>231</sup>

---

<sup>227</sup> Ivi, p. 84.

<sup>228</sup> Ivi, p. 156.

<sup>229</sup> Ivi, p. 200.

<sup>230</sup> Ivi, p. 286: «LECTIO NULLA Hoc mane D. Curtius publice ad nostras scholas affixerat, se hodie propter certa quaedam negotia non praelecturum. Ideo hora 17<sup>o</sup> ibamus ad hanc subsequentem demonstrationem Vuesalij».

<sup>231</sup> Ivi, p. 76.



Come è stato spiegato da Alessandro Benedetti, alla cavia dell'anatomia devono essere offerti alcuni suffragi, per la salvaguardia della sua anima. Se ne occupano dunque i Frati della Misericordia, che portano in processione il cadavere dal luogo dell'esecuzione all'ospedale. Ciò avviene anche per gli altri due soggetti che saranno forniti per le lezioni: anche se Vesalio sottolinea più volte l'urgenza di avere nuovi corpi, il giorno in cui i rei vengono impiccati non possono essere usati. Solo il dì seguente sono disponibili per lo Studio. Innanzi tutto i cadaveri dei malviventi devono restare appesi un tempo sufficiente perché la punizione sia notata dalla città, come monito (all'incirca la mattina intera), dopodiché sono portati via dalla confraternita attraverso la processione. Possiamo immaginare che nel tempo restante vi siano ulteriori riti di purificazione per la loro anima, anche se di questo nel diario non c'è traccia, quindi non è un passaggio che riguarda direttamente gli studenti.

L'ospedale *Nostrum* è probabilmente Santa Maria della Morte, da sempre legato alle pratiche universitarie, dove i giovani possono venire a contatto con i pazienti e dove, in mancanza di criminali, i dottori possono prendere cadaveri di persone poco abbienti per le loro dimostrazioni.

La mattina del 15 gennaio inizia il lavoro di Vesalio. Mentre Curzio è nel mezzo della sua lezione, il bidello, su ordine dall'anatomico, annuncia che il soggetto è pronto, ed invita gli studenti in buon ordine a recarsi alla dimostrazione<sup>232</sup> dopo la lettura, invito rinnovato anche da Curtio. Heseler ci dà così una descrizione dello spazio:

“Instituita autem erat anathome huius nostri subiecti in illo loco ubi solent rectores Medicorum eligi, satis commode et bene mensa in qua subiectum iacebat, et quattuor gradibus sedilium circumquaque ad formam rotundam instructo, ita ut pene ducente persone videre anathome potuerunt.”<sup>233</sup>

Heseler usa la parola *theatro* soltanto alla fine, quando il bidello annuncia pubblicamente la fine delle lezioni («Bedellus noster Pelegrinus dictus publice in theatro anathomico proclamabat[...]»<sup>234</sup>) e la struttura che qui racconta è del tutto simile a quelle in uso all'epoca, come abbiamo visto anche nell'opera di Alessandro Benedetti. Va sottolineato che, a differenza delle illustrazioni che troviamo nei libri pressappoco coevi soprattutto di provenienza bolognese, come quelli di Berengario da Carpi, è assente la cattedra del Lettore. Il docente opera e spiega direttamente sul cadavere, senza la

---

<sup>232</sup> Ivi, p. 84.

<sup>233</sup> Ibid.

<sup>234</sup> Ivi, p. 292.

doppia polarità che abbiamo notato in Mondino, dove il Lettore si erge sulla cattedra e il *sector* e l'*ostensor* si occupano del cadavere. L'innovazione di Vesalio sta proprio nell'aver, in prima persona, cercato la verità dentro il corpo, contro il tabù che rendeva la pratica anatomica un'operazione antropologicamente sgradita e il lavoro manuale rifiutato in quanto di basso rango rispetto a quello intellettuale. Nella sua lezione, il libro e il corpo sono sullo stesso livello, indispensabili per la conoscenza e per l'apprendimento, la vista delle cose è complementare all'ascolto dei vecchi maestri, non più legge indiscutibile ma punto di partenza per verificare, comprendere e, in caso, correggere. Berengario tuttavia, nei suoi trattati, afferma di aver anatomizzato più di cento persone e questa informazione è apparentemente contrastante con le illustrazioni dei frontespizi delle sue opere. Probabilmente il medico opera di sua mano durante le anatomie private, ossia davanti a pochi studenti o per ricerche personali, nello spazio pubblico invece, davanti agli sguardi degli spettatori e dei nobili, si astiene dal compiere un'operazione tanto pericolosa e si mostra sopra la cattedra, nella classica posizione dell'insegnamento scolastico, mentre gli assistenti si occupano delle azioni sul corpo.

Il teatro è il luogo dove Vesalio mette al centro direttamente se stesso e i suoi strumenti (libro e cadavere) sotto gli occhi di duecento persone. Tra queste, ci informa Heseler, più di 150 sono studenti, a cui si aggiungono i dottori: Curzio primo fra tutti, Erigius, e *ceterisque multis alijs Curtianis Doctoribus*, riferimento ad altri dottori che sono seguaci del Curtius.

L'inizio della lezione d'anatomia sembra un rituale prestabilito. Il cadavere si trova già pronto nell'aula, lavato e preparato, come ha annunciato il bidello durante la lettura di Curzio e come Heseler specifica qualche paragrafo più avanti («Atque tunc iam antea sectum et praeparatum erat corpus, prius rasum, lavatum et mundatum»<sup>235</sup>). I primi ad entrare devono essere gli anatomisti («Nemo tamen intromittebatur, nisi primum dominmj anathomiste»<sup>236</sup>) e dopo di loro ha accesso chiunque abbia pagato 20 soldi. Heseler non annota precedenze di entrate tra gli scolari, cosa molto differente da quello che accadrà in futuro, dove gli studenti avranno un rigido ordine, basato sugli incarichi universitari ( Rettore, Priori, Consiglieri, Sindaci) e sull'appartenenza alle Nazioni, come vedremo nella sede dell'Archiginnasio. Per ultimo, arriva Vesalio stesso, che, dopo che sono state accese numerose candele per rischiarare l'ambiente, inizia la sua lezione.

Questo breve paragrafo termina con un *etc.* Forse è segno che ci sono altre cose da annotare, riguardo alla sala, ai presenti, al rituale, ma Heseler le lascia racchiuse in questa piccola sigla, etc.,

---

<sup>235</sup> Ivi, p. 86.

<sup>236</sup> Ivi, p. 84.

come se fossero cose note ai suoi contemporanei, ma allo stesso tempo le rende incomprensibili a noi futuri lettori.

Ha così inizio l'anatomia. Vesalio vorrebbe fare un'introduzione sulla divisione del corpo umano, però la tralascia perché ha ricevuto la richiesta di Curzio di illustrare quello che è stato detto nella lezione della mattinata («Curtius enim admonebat ut ostenderet quae praelegerat»<sup>237</sup>). Si vede quindi un rapporto di inferiorità dell'anatomico nei confronti del Lettore. Il Vecchio docente probabilmente è abituato ad un tipo di lezione diversa, nel quale, come illustrato nelle rappresentazioni dei trattati anatomici, *sector ed ostensor* sono al suo servizio, guidati dalla sua voce nell'eseguire l'anatomia sul cadavere. E' probabile che questa nuova conformazione sia dovuta alla presenza di due figure di *sector* e *Lector* di altissimo livello e, per quanto Vesalio debba talvolta accettare le richieste di Curtius, in realtà il suo lavoro è personale e serve a dare una differente interpretazione delle questioni  
affrontate.

Si potrebbe anche formulare una seconda ipotesi, ossia che le illustrazioni dei libri contengano in realtà una fusione delle due parti della lezione e non un'immagine reale. Vale a dire, che in tutte le passate lezioni avvenga prima la spiegazione in separata sede e poi la dimostrazione sul cadavere, e che nelle illustrazioni questi due momenti vengano raffigurati assieme per rendere l'idea globale dell'anatomia. Non abbiamo infatti nessun accenno alla cattedra del docente, ne in questo diario, ne nei progetti di Benedetti; in entrambi vengono riportati solo i gradi che circondano il tavolo. Tuttavia, dalla conformazione dei futuri teatri anatomici bolognesi, che uniscono assieme cattedra-pulpito e teatro, e dal fatto che i dissettori sono persone talvolta di rango inferiore ai lettori e impossibilitati a tenere lezioni di pari livello ai primi, questa ipotesi è di dubbia veridicità. E'probabile che, solitamente, il Dottore che tiene la lezione sia anche quello che svolge l'anatomia, guidando i suoi aiutanti (*sector* ed *ostensor*) nella pratica, senza tuttavia venire a contatto con il cadavere. Ossia, sussiste sempre una divisione tra voce e azione, però senza cattedra, o meglio, la cattedra è il momento precedente, nel teatro possiamo immaginare che il Lettore sia in piedi a guidare gli aiutanti, o seduto a lato sui gradi. Al tempo dell'Heseler però gli studenti hanno scelto Vesalio come dimostratore, figura nuova e di ugual importanza di Curtio, anche se ha il ruolo di *sector*. Teatro e aula, fino ad allora complementari ma con il primo subordinato alla seconda, vengono a separarsi perché appartenenti a due differenti modi di intendere l'anatomia, attraverso due docenti opposti. E lo scontro, la reale lotta, non può avvenire che in teatro. Lo Studio è probabilmente ben conscio dell'attrattiva che un simile duello può esercitare sugli studenti, per riprendere un po' di quel prestigio che l'Università sta perdendo.

---

<sup>237</sup> Ivi, p. 86.

Evidenziamo adesso i momenti più teatralmente significativi della lezione, che Heseler descrive abbastanza dettagliatamente. Sin dalla prima seduta, è evidente l'astio di Curzio nei confronti del collega belga. E' da sottolineare che durante le lezioni del maestro non avviene mai nessuna interruzione, la lezione è frontale e al limite ci sono alcune domande da parte degli studenti, ma mai un dibattito o uno scambio di opinioni; Vesalio mantiene un religioso silenzio ed aspetta il suo turno di insegnamento per avanzare le sue idee. Nessuno ha diritto a interrompere il vecchio docente, portatore quasi biblico della parola di Galeno. Alla prima dissezione invece Curzio non si astiene dall'interrompere e correggere le parole di Vesalio:

“Secundo longos nobis ostendebat duos secundum longitudinem ventris, inferius contigui mediantibus membranis albis, superius autem magis erant seiuncti: et monstrabat nobis quomodo desinerent in osse pectoris, sed ortum traherent ob osse iuguli quod nondum potuit videri, et non a clipeo oris stomachi sicut Mundinus dicit. Curtius hic dixit: hoc tamen non esse mentem Galeni. Respondit Vuesalius, non domine inquit, et si dicat hoc Galenus, tamen nos hic demonstrabimus ita se habere, tamen nolumus inquit nonc verbis multis contendere.”<sup>238</sup>

La discussione in corso è bloccata dal Rettore degli studenti, che invita *Domine Doctor Andrea* a continuare non temendo l'opinione dei nobili venerabili maestri presenti. Non deve stupire che il Rettore chiami l'anatomico per nome, infatti per accedere a questa carica bisogna aver compiuto 25 anni di età, chi parla è quindi coetaneo di Vesalio. L'interruzione però non è vista di buon occhio dal pubblico, o almeno dall'Heseler («Tunc Rector inquit indocte satis») che commenta l'intervento come *abbastanza da ignorante*. Forse il diarista ha capito il potenziale del teatro, predisposto per lo scontro e per lo scambio di opinioni, e giudica fuori luogo bloccare le divergenze sul nascere. Al secondo disaccordo, il giorno successivo, Curzio escogita un'altra strategia per mostrare la proprio disapprovazione, forse conscio del disappunto del Rettore in fatto di dibattiti:

“Postremo veniebat ad suam anathomen musculorum cubitj et manus; ostendens nobis sane pulcherrime quomodo secundum descriptionem Galeni in locis ab eo praeallegatis omnes orientur cum nerveo capite ab extremitatibus ossium et tenderent in tendines et iterum alligentur particulis osseis, quos movere, flectere, extendere, incurvare,, etc. debeant, secundum quod Galenus ibi descripsit; licet aliquando dicebat non omnia hec cognita fuisse Galeno. Curtius, Boccaferrius, Erigius et alij multi abibant.”<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup> Ivi, p. 88.

<sup>239</sup> Ivi, p. 108.

L'andarsene da teatro è uno dei "linguaggi" che da sempre gli spettatori adoperano per manifestare disapprovazione. Possiamo solo immaginare la pomposità del gesto di Curzio e dei suoi seguaci: in un teatro di duecento persone, i medici che stanno nei posti più avanzati e in vista si alzano e lasciano l'aula, alteri nel fruscio delle loro toghe. E' evidentemente un gesto di diffida, poiché la lezione è praticamente finita e alzarsi poco prima della conclusione sembra sottolineare esplicitamente un distaccarsi dalle opinioni espresse. Heseler commenta solo che questa lezione è più utile ai chirurghi che ai fisici, comunque è bene assistervi almeno una volta. La silenziosa battaglia continua anche nel pomeriggio, quando, finita la sua ottava lezione, Curzio non accompagna gli studenti alla dimostrazione seguente («nunc ad anathomen ire potestis. Curtius autem non sequebatur nos»). L'assenza non poteva non essere notata. D'ora in avanti il Lettore deserterà le dimostrazioni, la sua presenza è un evento eccezionale e viene annotata ogni volta che si verifica dallo scrupoloso Heseler. Troviamo una nota alla nona dimostrazione del 19 gennaio: «In hac vespertina anathomica demonstratione primum D. Andreas praesente Curzio ostendebat nobis ipsam anathomiam Epatis»<sup>240</sup>. Il docente chiede al settore di mostrare tutte le piccole arterie delle concavità del fegato, ma Vesalio si rifiuta poiché ognuno può vederle da solo. Il giovane anatomico è oramai sicuro di se, e Heseler accenna al sentimento di superbia che lo anima, continuando la sua lezione. Curzio preferisce spiegare le sue verità dalla cattedra, senza oppositori, per questo non partecipa alle rischiose performance teatrali. Questo finché Vesalio, come vedremo poco oltre, decide di portare direttamente l'avversario sul campo e di sfidarlo apertamente. La disputa è giocata per la maggior parte da lontano, una sorta di botta e risposta che si alterna dal tavolo settorio alla cattedra, in momenti differenti. Nell'Archiginnasio si cercherà di riunire questi due attimi e di creare un dibattito acceso e presente, attuale, in cui discutere e avere differenti opinioni è quasi *dovere* dei medici coinvolti.

Il 20 gennaio c'è disponibilità di un altro cadavere. Vesalio ne ha già sottolineato la necessità, essendo ormai il soggetto troppo secco e corrugato:

“Nam cras habebimus novum subiectum, credo suspendunt unum alium, in quo interiorum omnium simul venam, arteriarum et nervorum anathomiam vobis monstrabo: nam hoc subiectum est nimis axiccatum et corrugatum iam.”<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> Ivi, p. 164.

<sup>241</sup> Ivi, p. 176.

Il 22 gennaio, durante la lezione di Curzio, vengono impiccate due persone, ma fino al giorno dopo i corpi non possono essere usati. Vediamo infatti che nel pomeriggio Vesalio svolge l'anatomia della testa e del cervello, mentre il resto del corpo del primo cadavere è portato via. Il 23 gennaio qualcuno ha rubato uno dei due impiccati:

“Cum hoc mane venissemus ad anathomen (Curtius il giorno precedente ha annunciato che non avrebbe fatto lezione)conquerebatur ipse D. Vuesalius quod Jacobus Erigius alterum subiectum et quidem melius sustulisset, et vellet facere unam anathomiam: certe inquit hoc subiectum quod hic habemus nil valet: videbimus obiter saltem trium ventrum anathomes: Si illud habuissemus, ostendissem vobis anathomen arteriarum. venarum et nervorum quoque. Rector autem fuerat apud Gubernatorem et curaverant, ut illico servi ex hospitali all’orte illud subiectum in linteo nobis reddebant. Erigius autem cum suo sodalitie iam inceperat suam anathomen. Audi quaeso quantum istum miserum illi deridebant. Inprimis inquit Vuesalius videtis hic anathomen muscolorum rectitudinalium, quo semiabsidit et in abdomen reliquit: Secundo inquit voluit ille sector videre musculos transversos et nullum tendinem invenit. Tertio abdomen hic discidit quod intestina tenuia exeant. Quarto unum bonum nobis hic praestitit servitium, absidit hic sinistram arteriam tendentem ad vasa spermatica sinistra, item musculum carnosum non separat a cute duplici, sed sicut lanij excoriavera[ver]t eam etc. Et plura alia inconvenientia et errores indicabat istorum sectorum. Omnes autem plurimum hunc anathomicum deridebant”<sup>242</sup>

Sono palesi a questo punto le differenze dei due tipi di anatomia che anche Vesalio descrive nella *Fabrica*, e che abbiamo già riscontrato come pratica comune nelle città universitarie italiane. Il lavoro del belga davanti agli studenti è un'anatomia pubblica, svolta a teatro davanti ad un auditorio di 200 persone. Erigius non si lascia sfuggire l'occasione per appropriarsi di un cadavere che, si può dedurre, usa per un'anatomia privata, da svolgersi *cum suo sodalitie* all'ospedale della morte, da dove viene recuperata la cavia. Evidentemente è più difficile trovare un soggetto per questo secondo tipo di sezioni, altrimenti il docente non avrebbe azzardato un ratto così rischioso. E Vesalio, ancora adirato per l'espropriazione del soggetto, improvvisa nel suo teatro una sorta di pubblica gogna, deridendo gli errori dei colleghi e presentandoli come macellai, ignoranti. Una sorta di siparietto comico in cui il settore rilassa gli animi – e si prende una piccola vendetta – dopo l'affronto subito. Probabilmente Curzio non è presente all'accaduto, poiché ha annullato la lettura della giornata, non sappiamo perché, e se fosse stato tra il *sodalitie* di Erigius, Heseler l'avrebbe scritto.

Gli ultimi giorni delle lezioni si scatena la vera e propria disputa. Vesalio e Curzio hanno opinioni differenti sul modo di applicare i salassi, il medico bruxellese propone un nuovo metodo, che differisce con l'opinione di Galeno. Secondo la dottrina umorale infatti i salassi devono essere

---

<sup>242</sup> Ivi, pp. 223-225.

applicati in due casi, il primo, per gli umori che sono in eccesso, che quindi appesantiscono il corpo e provocano dolore. Nel secondo caso, se gli umori si trovano in misura non bilanciata. Il prelievo può essere fatto dal sangue derivato o revulsivo. Nella pratica mussulmana, il salasso avviene nella parte più lontana dal punto affetto. Nella nuova medicina basata sui classici, il problema ha assunto nuove sfumature. Pierre Brissot nel 1514 inventa un metodo che consiste nell'aprire una vena nel braccio del lato affetto, e se il prelievo si trova in una posizione drenata dalla vena cava, nega che sia necessario drenare dall'altra parte del corpo. Il dibattito si anima a livello europeo<sup>243</sup>. Curzio è vicino a questa posizione, che si rifà a Galeno, mentre Vesalio è piuttosto critico, fatto che il vecchio docente bolognese non può in nessun modo accettare.

La disputa si accende in una lezione di Curtio, espressamente intitolata «contro la nuova opinione dell'anatomista padovano d. Andreas Vesalio sulla venesezione in pleurite da essere svolta solo sul lato destro». E' l'unico brano del diario che riporta un titolo. Curzio confuta i primi due argomenti di Vesalio che testimoniano la necessità di applicare il salasso solo sulla destra, riservando di confutare il terzo la lezione successiva. La sua difesa di Galeno è profonda ed accesa, tanto che «Curtius hic ita se commoverat ut abstergeret sudorem in hieme»<sup>244</sup>. Tuttavia, egli non si reca alla dimostrazione successiva, dove il *sector* esordisce contro il collega sostenendo che egli non ha capito a fondo la sua teoria. Nel pomeriggio, Curzio procede con il terzo argomento, completando la sua smentita di Vesalio. Vediamo che durante la lezione, il medico presente non contraddice o discute mai con l'insegnante. La lezione frontale non prevede una discussione o uno scambio di opinioni, la vera lotta può avvenire solo nel teatro. Infatti, finita la lezione, il belga costringe il suo illustre collega a seguirlo alla dimostrazione, e qui avviene uno scambio di battute degno di un dialogo teatrale. Per rendere l'idea è meglio riportarlo per intero:

“Finita hac lectione Curtij aderat tunc Vesalius et audierat confutationem suorum argumentorum, rogabat Curtium ut secum iret ad anathomen, Vellet enim ei monstrare suam opinionem esse verissimam. Adduxit igitur Curtium ad nostra dua subiecta: Age inquit excellentissime domine, hic habemus nostra subiecta: videbimus nunc utrum erraverim: hec nunc volumus aspicere, et volumus interim Galenum delinquere, nam fateor me dixisse si liceat dicere, quod Galenus hic erraverit, quia non cognovit situm huius vene sine coniugatione in corpore humano, quod nos hodie equq habemus sicut ipse habuit. Respondit Curtius subridendo, nam Vesalius ut erat colericus erat multum commotus, Non inquit domine nobis relilquendus est Galenus, quia hic bene semper omnia intellexit, sequimur ergo et hunc. Scitisne melius Hippocratem interpretare quam Galenus novit? Vesalius respondit, hoc ego non dico sed

---

<sup>243</sup> Sulla discussione del salasso vedi C.D. O' Malley *Andreas Vesalius of Brussels*, University of California press, Berkeley 1964, pp. 67-68; G. Muratori, D. Bigli, *Andrea Vesalio, G.B. Canani e la scuola medica revisionistico-sperimentale ferrarese del Rinascimento*, Accademia delle scienze di Ferrara, Ferrara 1964.

<sup>244</sup> B. Heseler, *Vesalius'first public anatomy in Bologna 1540: an eyewitness report*, a cura di R. Eriksson, Almquist & Wiksells, Uppsala 1959, p. 262.

ostendo hic vobis in his subiectis istam venam sine pari quomodo nutriat omnes inferiores costas, exceptis superioribus duabus, in quibus non sit pleuresis. Nam semper hic, hic percutiebat manibus ad medium pectoris, fit inflammatio et pleuritis, non in superioribus duabus costis: Ergo cum etiam distet à corde hec vena sicut videtis per tres digitos transversos a corde, rectius erit semper in pleurite et in omni morbo laterali ex hac sola vena mittere sanguinem: aut nullam oportet esse differentiam ex qua parte mittatur sanguis: quia coste nutriuntur solum ex hac vena. Respondit Curtius: ego non sum anathomista, sed bene possunt alie adhuc esse vene nutrientes costas et musculos praeter has. Ubi quaeso inquit Vesalius, ostendatis mihi eas. Curtius inquit: vultis vos meatus naturae negare? O inquit Vesalius vos vultis de non apparentibus et occultis loqui, nos autem de manifestis loquimur. Respondit Curtius: immo ego semper de apertissimis ago: Domine, vos non bene intelligitis Hippocratem et Galenum de his. Respondit Vesalius: Bene verum est, quia ego non sum tam senex sicut vos etc. Ita multis rixis et cavillationibus se mutuo incessebant, et interim nil efficiebant. Vesalius dixit domine Doctor, excellentia tua non credat me esse adeo inertem ut hec non sciam et intelligam. Curtius subridendum inquit: domine ego hoc non dixi, semper enim te excellentem esse dixi, sed ego reprobavi falsam expositionem Hippocratis quod in his erraverit Galenus. Vesalius respondit: ego fateor me dixisse quod Galenus erraverit in his, atque hoc hic est manifestum in istis subiectis, sicut plures alij quoque sui errores. Ultimo ostendebat suam quoque veram esse opinionem de poplitis vene sectione, quod in sua epistola dixerit quosdam sic velle, non quod ipse totaliter probet eam: Oportet primum inquit bene intelligere meam sententiam etc. Curtius rogans Vesalius ne irascatur sibi: Vesalius nequaquam inquit Domine. Et sic Curtius exibat<sup>245</sup>.

Purtroppo Heseler non riporta per intero la conversazione, riassumendola in uno dei suoi sbrigativi “etc.”. D'altronde, possiamo immaginare quanto sia difficile trascrivere il dialogo intercorso tra i due, uno collerico e insistente sulla dimostrazione visiva, l'altro tranquillo e sorridente (una probabile strategia per aumentare l'ira di Vesalio) e barricato nella teoria di Galeno. E giustamente lo studente tedesco disapprova questa diatriba, perché non porta a nulla. Il dialogo e lo scontro, ambientati in un teatro, hanno in loro qualcosa di drammatico, che attira l'attenzione degli astanti, di un pubblico dove, possiamo immaginare, i docenti parteggiano per Curzio mentre gli studenti per Vesalio. E' uno scontro molto simbolico, tra il vecchio e il nuovo, tra un insegnamento pedissequo e che resta ancorato al passato, al sapere già tutto prestabilito che non può avanzare, poiché Galeno sapeva già tutto, ed una concezione sperimentale, innovativa, dove la conoscenza avanza grazie all'esperienza. Nessuno dei due, comunque, è disposto a cedere all'avversario, e quindi il corso resta privo di una sintesi adeguata che accomuni le due opinioni.

Abbiamo visto come le operazioni di Vesalio si siano sempre svolte con l'assenza di Curzio. Questo ha portato ad un generale andamento tranquillo delle dimostrazioni. Durante le lezioni, anche se è presente il *sector*, come nelle prime in cui è stato presentato agli studenti, non avviene nessuna disputa. Mettendo i due avversari all'interno del teatro, lo scontro è inevitabile, e si manifesta in

---

<sup>245</sup> Ivi, p. 272.



toni accesi, spesso senza il reale emergere di un vincitore. Succede anche nelle successive lezioni, alla XXIII Curzio assiste senza contraddire, ma alla successiva ancora si intromette.

Vesalio sta spiegando la laringe, dimostrandola su quella di un bue. Curzio interviene più volte criticando i nomi utilizzati dal settore, che diventa sempre più collerico, avanzando sempre l'autorità di Galeno per giustificare le sue osservazioni. Egli comunque abbandona l'aula prima della conclusione, nella quale Vesalio spiega che il suo interesse è sostanzialmente pratico e non legato alla sola nomenclatura:

“Tunc Vesalius dixit, quando operationem huius ligue fistule habuerimus, vocem hanc vel Petrum Paulum Ioannem quomodocunque velimus, de vocabulis enim ego non contendo, perstringebat Cutium nimium superstitiosum in vocabulis.”<sup>246</sup>

Come si vede, Curzio vuole dire la sua opinione anche se poco funzionale all'andamento della lezione. Questi due brani riportati sono i prototipi della disputa anatomica, che nel Seicento diventerà sempre più importante, fino ad essere, nel Settecento, l'evento di maggior importanza nel teatro anatomico bolognese. Già nel Cinquecento, Heseler fa notare come la lotta a parole dei due disputanti in realtà non abbia portato a niente, essendo entrambi troppo convinti delle loro teorie. Lo stesso accadrà per le discussioni future, il progresso della scienza avverrà attraverso esperimenti privati di scienziati aperti anche alle altre teorie, pronti a difendere le loro opinioni attraverso fatti empirici. Nel teatro anatomico, la disputa è sempre più un vano esercizio di retorica, come quest'ultimo di Curzio che si sofferma a puntualizzare sui nomi e sull'ordine in cui vanno elencate le cose. Sempre più il dibattito è solo una rappresentazione in cui i docenti devono difendersi con oratoria e retorica invece che con la scienza. Differente è il caso di Vesalio, innovatore, collerico, fedele alle cose pratiche e tangibili e poco interessato alla disputa sul superfluo, sulla nomenclatura. Forse Vesalio si trova meglio all'Università di Padova, più giovane di nascita e di modi, che gli ha subito assegnato una cattedra per diffondere non solo le sue conoscenze ma anche i suoi nuovi metodi. Il bidello annuncia pubblicamente la fine della lezione:

“Bedellus noster Pelegrinus dictus publice in theatro anathomico proclamabat: Ornatissimi Domini dico atque annuncio vobis totam anathomiam nunc esse finitam.”<sup>247</sup>

---

<sup>246</sup> Ivi, p. 284.

<sup>247</sup> Ivi, p. 292.

### *Il teatro della «Fabrica».*

Le lezioni e le scoperte di Vesalio sono elaborate dallo stesso in un ampio e pregiato progetto editoriale: il *De humani corporis fabrica*, trattato di anatomia che, assieme ad un fitto testo, colleziona numerose figure illustrative. Non mi soffermo sull'importanza che il volume ha per la storia medica; evidenzierò solo gli aspetti che si collegano al campo teatrale ed artistico, soprattutto considerandolo complementare alle lezioni universitarie che Vesalio ha compiuto in Italia. Dopo l'edizione delle *Tabulae sex*, Vesalio pensa alla composizione di un'opera più grandiosa, che possa essere d'aiuto all'insegnamento e alla divulgazione dell'anatomia. La scrittura della *Fabrica* probabilmente ha inizio all'incirca nel 1538, e si protrae per diverso tempo, fino al 1543. Assieme a questo libro esce anche l'*Epitome*, una sorta di introduzione ed aiuto alla consultazione dell'opera. Mentre l'anatomico elabora il testo, contemporaneamente sono incisi i disegni che ornano le parti. Il frontespizio è una fonte iconografica di primaria importanza (fig.7): in esso, si vede la rappresentazione di una seduta anatomica, tuttavia, dietro essa si cela una simbologia che lo scrittore usa per sintetizzare i punti chiave del programma di cambiamento che va elaborando.



Figura 7: A. Vesalio, Frontespizio *De Humani corporis fabrica*

Soffermiamoci su di essa. Vesalio è in piedi vicino al tavolo settorio. La sua persona è raffigurata anche nella pagina seguente, dove si vede il medico in primo piano intento nella sezione di un braccio. L'identità dei personaggi che partecipano alla scena non è ben chiara. Abbiamo in primo piano tre persone vestite all'antica, che rappresentano l'anatomia classica. Il primo sulla destra potrebbe essere Aristotele, ma alcuni hanno visto in esso Realdo Colombo, assistente dello stesso Vesalio e poi Lettore nello studio Padovano<sup>248</sup>. Le due figure ai piedi del tavolo possono essere barbieri, con in mano gli strumenti del mestiere, infatti Vesalio insiste sul fatto che anche queste persone devono apprendere le nozioni di anatomia per esercitare il loro lavoro. Saunders ed

<sup>248</sup> J.B de C.M. Saunders e C.D. O' Malley, *The illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brussels: with annotations and translations, a discussion of the plates and their background, authorship and influence, and a biographical sketch of Vesalius*, The world publishing company, Cleveland and New York, 1950.

O'Malley invece gli identificano come gli addetti che solitamente esercitano le funzioni dissezionarie mentre il Lettore spiega il testo dall'alto della cattedra. Il medico belga ha preso il loro posto, si è cimentato direttamente nell'anatomia pratica sul cadavere, mettendo da parte chi di solito aiuta il Docente. La scimmia, il cane e, nell'edizione del 1555, il caprone sono gli animali che di solito vengono usati a scopo dimostrativo nelle funzioni, come abbiamo visto nel diario bolognese in cui Vesalio, oltre a tre corpi umani, ha sezionato sei cani. Gli animali sono cavie per operazioni particolarmente truci, che si spingono alla vivisezione e che non potrebbero essere esercitate sull'uomo. Servono inoltre per capire gli errori in cui sono caduti i maestri passati, che su di essi si formavano.

Lo scheletro che domina la scena è correlato ad altre parti del testo. Nella trattazione delle ossa compaiono tre scheletri, messi in posizione drammatica all'interno di un paesaggio naturalistico. Queste figure sono tra le più famose della *Fabrica*, in esse si descrive l'importanza della conoscenza osteologica unendo al carattere informativo del volume anche un messaggio morale. Vesalio, per la perfetta comprensione dell'anatomia umana, utilizza spesso le ossa anche nel teatro, poiché sulla loro conoscenza si basa quella dell'intero corpo. Egli stesso ha fatto degli scheletri, uno che lo accompagna nella lezione Bolognese e un altro rubando le ossa di un giustiziato appeso fuori dalle mura a Loviano. Lo scheletro del frontespizio, in posizione quasi statuaria, si avvale di un appoggio che gli permette di rimanere dritto. Nell'immagine del 1543, vediamo che ha in mano un'asta, che potrebbe essere il manico di una falce, come diventa appunto nelle edizioni del 1555. La falce è il classico attributo della morte, nonostante questi scheletri siano funzionali alla scienza è tradizione che mantengano una suggestione moralistica. Fino al 1700 la falce compare in mano a scheletri didattici, riuscendo ad associare allo scopo conoscitivo un messaggio anche etico. Le istruzioni del testo forniscono la procedura per produrre acconciare le ossa, che verranno posizionate nel teatro anatomico con valore dimostrativo, ma anche con significato metaforico. Il *memento mori* è presente nello spirito del giovane belga, ed è perfettamente in assonanza con lo spirito della sua patria. Il suo meditabondo scheletro potrebbe collocarsi benissimo nel teatro anatomico di Leida, eretto anni dopo, dove numerosi scheletri trionfano sulle gradinate, bandendo motti che riportano al medesimo concetto dell'inevitabilità della fine e vanità delle cose terrestri. Gli scheletri cartacei del libro di Vesalio si animano e diventano concreti a Leida, portando gli stessi messaggi ideali e filosofici per cui sono stati creati nel trattato.

Attorno al tavolo girano quattro gradi che contengono gli spettatori. La scena è raffigurata di fronte, quindi per ragioni rappresentative possiamo ben immaginare che un lato è stato tolto per permettere di visionare tutto. La forma che ci suggerisce l'immagine è a semicerchio, ipotizziamo però che si

tratti di un anfiteatro al quale un lato corto è stato tagliato per necessità di raffigurazione. È possibile che lo spazio sia ripreso da un'ambientazione reale: solitamente queste sezioni, quando svolte in un'area aperta e non in stanze, sono attuate nei cortili dei palazzi. La costruzione alle spalle di Vesalio è stata spesso associata al Palazzo del Bo di Padova, dove ha sede l'Università; confrontando però il luogo patavino e quello raffigurato notiamo che le differenze sono molte. Probabilmente l'autore della figura ha lasciato l'ambientazione interna del cortile, senza però voler riprodurre perfettamente la sede dello Studio. Resta comunque insolito lo stondamento della parte in muratura. Infatti, i cortili, ed eventualmente quello di Padova, seguono il perimetro quadrato del palazzo, la curvatura del colonnato invece è eccessivamente accentuata e palesemente irrealistica. La costruzione dell'immagine quindi è dettata da esigenze di "inquadratura scenica". In altre parole, alla realtà dei fatti è preferita una perfetta incorniciatura, che permette all'occhio dello spettatore (lettore) di essere proiettato all'interno del teatro temporaneo, quasi di partecipare alla calca che affolla le gradinate. I due semicerchi, quello murario e quello ligneo del teatro, convergono centralmente, creando una prospettiva che porta lo sguardo, sorprendentemente, non sull'anatomico ma sullo scheletro. E' lui al centro della scena, è lui che simboleggia la scienza e la fede, le capacità dell'uomo e il suo essere nulla di fronte alla morte<sup>249</sup>.

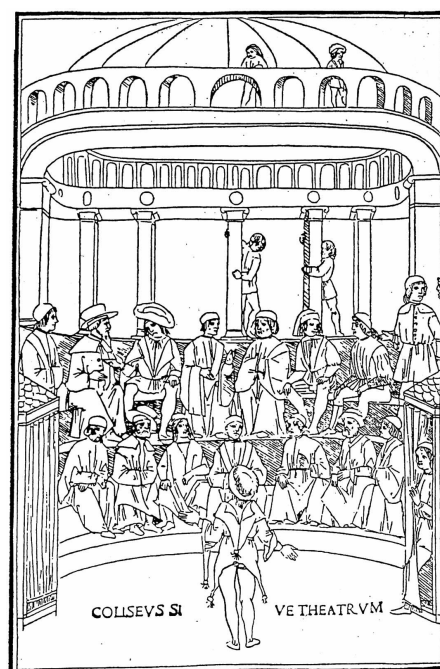
I tre gradi che circondano la scena concordano con la descrizione fatta dall'Heseler, per cui il disegno è comunque aderente al vero, rispecchia il tradizionale modo di svolgere sezioni nelle Università. Il pubblico è particolare. Oltre a studenti e anatomici, gli spettatori sono chiaramente persone esterne all'ambito medico. Vediamo personaggi ecclesiastici, nobili, artisti intenti nel disegno del corpo. Infatti, concludendo il processo innescato da Benedetti quaranta anni prima, con questo libro Vesalio sottolinea l'importanza che l'anatomia riveste nella formazione culturale di ogni persona di buona cultura. Il volume non è rivolto solo agli Universitari, anzi il pregio, e il costo, della sua produzione si rivolge ad un'élite colta e aristocratica che deve apprendere l'anatomia per intenti sia fisiologici che filosofici. Nel corpo dell'uomo, che gli artisti riproducono perfettamente nella loro opera fisiologicamente studiata, si rispecchia la bellezza e la divina proporzione di Dio e del Mondo. Conoscere i più interni segreti del corpo è dovere di chi vuole contemplare e comprendere il senso dell'essere umano nel mondo, la sua bellezza e la sua perfezione. I disegni che illustrano i capitoli rientrano in questa filosofia rinascimentale, dove corpi scorticati, aperti per mostrare gli organi, non perdono la loro idea di perfezione, sono agiatamente collocati in un paesaggio rurale e in pose da vivi. Non c'è orrore per la morte, soltanto contemplazione del microcosmo e del macrocosmo. Nonostante il *memento mori* dello scheletro

---

<sup>249</sup> Può sembrare strano che l'ambizioso anatomico ceda il posto in primo piano allo scheletro nel frontespizio della sua più importante opera. Tuttavia, poco dopo si concede un ritratto personale, in cui il medico viene raffigurato in primo piano mentre seziona un braccio.

pensieroso, questo non è un teatro della crudeltà, i disegni della *Fabrica* sembrano un'esaltazione dell'involucro umano, quasi anatomie di statue greche più che di persone. Per questo sono soggetti ad un duplice messaggio, uno che potremmo dire nozionistico, ossia la presentazione della conformazione anatomica, ed un messaggio subliminare, filosofico, che esalta e invita a contemplare la bellezza del corpo rinascimentale, nella molteplice significazione che il teatro e il libro riescono a comunicare allo spettatore.

Questo tipo di visualizzazione "scenica" è presente anche in altre rappresentazioni iconografiche coeve a Vesalio. Gli spazi teatrali in alcune immagini non assumono il punto di vista dello spettatore dalle gradinate, ma si preoccupano principalmente di raffigurare l'edificio, o almeno l'interno con l'attore alle spalle e il pubblico che assiste. Lo vediamo in questa famosa immagine, dove è rappresentato il *Coliseus sive theatrum*. Si tratta del frontespizio delle commedie di Terenzio, edito da Simon de Leure a Venezia nel 1497. Il punto di vista dell'incisore è lo stesso di quello della *Fabrica*, l'artista si trova di fronte allo spazio, che a sua volta è diviso tra i gradoni dove siedono gli spettatori e il colonnato alle spalle di questi. E' singolare inoltre la corrispondenza delle figure che abbracciano le colonne, sporgendosi per vedere la scena. Nel libro di Vesalio appare un uomo nudo sulla sinistra, figura ambigua di dubbia interpretazione che forse simboleggia l'importanza dell'anatomia superficiale, nella seconda edizione del 1555 egli viene vestito e ricorda maggiormente le due persone nello sfondo del *coliseum*. In realtà, il personaggio che sporge dalla colonna è un *topos* della rappresentazione scenica, che trova la prima ispirazione dagli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara, come ha evidenziato Zorzi nell'immagine del mese di Aprile:



**Figura 8:** Frontespizio commedie di Terenzio, Simon de Leure

“Un putto dissimulato tra due colonne imposta un topos del recinto teatrale umanistico, che verrà divulgato pochi anni più tardi dalle illustrazioni di un Terenzio veneziano.”<sup>250</sup>

<sup>250</sup> L. Zorzi, *Il teatro e la città*, Einaudi, Torino 1977, p. 11; interessante, a questo punto, la lettura del saggio conclusivo *Note sul motivo della scena a portico*, pp. 295-326, inerente alle questioni qui proposte, inoltre n. 34 p. 324.

Tornando all'inquadratura della scena, essa potrebbe derivare dal fatto che l'edificio teatrale, soprattutto in periodo di forte sperimentazione e di riscoperta dell'uso del *theatrum*, è importante come innovazione e spazio, al pari dello spettacolo che si svolge in esso. Vale a dire, anche i teatri effimeri di metà Cinquecento hanno un'importanza fondamentale come costruzioni in sé per sé, sia perché rappresentano un legame con la classicità, sia perché la pregiata architettura lo rende spesso un'opera d'arte, anche se non eterna. Pensiamo al teatro di Villa Madama di Raffaello, di cui ricordiamo più spesso la pianta e la forma piuttosto che lo spettacolo contenuto, o a quello sopra descritto del Campidoglio. Questa concezione del teatro come elemento indispensabile per la rappresentazione, ma al tempo stesso indipendente dal contenuto, verrà estremizzata a fine secolo, con la costruzione dei primi teatri a sede fissa. L'Olimpico di Vicenza o il teatro di Sabbioneta sopravvivono in quanto costruzioni, la loro edificazione fuoriesce da mere esigenze rappresentative e trova la sua giustificazione nel solo essere *monumento*. Infine, ricordiamo che il pubblico del teatro all'epoca non è intenzionato solo a *vedere*, ma anche ad *essere visto*. Per il teatro, soprattutto aristocratico, la presenza all'interno della costruzione è anche una manifestazione di sé, un modo per darsi visibilità. Un certo tipo di pubblico nel Cinquecento è interessato a manifestare la propria presenza all'interno dell'evento, autocelebrazione che accresce in base alla posizione privilegiata rispetto al palco e agli sguardi degli astanti. Tornando per un attimo al teatro del Campidoglio, abbiamo visto che una parte dello spettacolo consiste nel banchetto organizzato per Giuliano de' Medici, e gli ospiti privilegiati si accomodano a pranzare sul palco, ben esposti agli occhi della platea. L'inquadratura "alle spalle" degli attori quindi risponde a tutte queste esigenze, evidenziando non solo gli aspetti attorici e drammatici ma anche gli aspetti sociali e comunitari. Dunque, assodata l'importanza degli spazi teatrali, a fianco del loro contenuto e del loro pubblico, il frontespizio della *Fabrica* è affine, come visione, ad alcune rappresentazioni coeve. Abbiamo visto l'illustrazione di Terenzio, ma possiamo citare anche il teatro della memoria di Giulio Camillo, dove lo spettatore viene messo al centro della scena ed egli osserva le gradinate di fronte a lui. La stessa cosa avviene più tardi nel teatro di Tommaso Garzoni.

Il teatro rappresentato nel frontespizio della *Fabrica* è stato spesso avvicinato alle costruzioni dei grandi architetti teatrali dell'epoca. Da una parte, è stata sottolineata la sua forma *palladiana*<sup>251</sup>.

---

<sup>251</sup> «The scene represents a public anatomy conducted by the young Vesalius and is as crowded with symbols reflecting his ideas as there are figures in the surrounding throng. The demonstration is in the open air before some ornate building in the Palladian renaissance style, possibly imaginary, and not, as often erroneously believed, within a theater. The out-of-doors is empathized by the plant life seen clinging to the masonry of the arch on the left. In this scene, as was the costumes in public anatomies, a temporary wooden structure has been erected to accommodate the spectators. Wooden theaters of this kind, to be dismantled at the end of the course, were introduced at Padua by the anatomist Alessandro Benedetti and continued to be used until the academic year 1583-1584 when the theater was moved indoors

Dall'altra, alcuni hanno ipotizzato che la costruzione si riferisca ad un modello Serliano, per la presenza delle gradinate di legno. La mia ipotesi invece è che questa immagine non faccia riferimento ad un unico artista, ma che si avvalga in generale dell'*idea* del teatro dell'epoca, prendendo alcuni elementi dalla pratica in uso e dai principi dei libri di architettura. Proviamo quindi a separare gli elementi di questo teatro, vedendo come effettivamente si ritrovino anche nelle costruzioni drammatiche del tempo senza per questo costituire un modello univoco, sperimentando accostamenti e influenze.

Escludiamo subito la suggestione palladiana. Il colonnato è l'elemento che, in alcune interpretazioni, collega il frontespizio a questo artista, ma non è possibile che il Palladio abbia influenzato direttamente la composizione del disegno. Infatti, egli nasce nel 1508, trascorre gli anni della sua formazione a Padova come scalpellino, e solo nel 1540 avviene la nomina ufficiale di architetto. Il suo periodo di maggior attività, che lo renderà celebre, è successivo dunque alla composizione della *Fabrica*.

Maggiori influenze si possono ricavare da Serlio. L'architetto effettivamente opera nello stesso periodo dell'anatomico, trascorrendo molto tempo nell'area veneziana. Serlio nasce a Bologna nel 1475, dal 1514 al 1527 è a Roma, dove incontra e collabora con Baldassarre Peruzzi. Dopo il Sacco si trasferisce a Venezia, e proprio in questa città viene edita la prima parte del trattato, *Regole generali sopra le cinque maniere de li edifici*, che diventerà il libro IV della versione completa. Il volume ha molto successo e una diffusione straordinaria. Che Vesalio lo abbia letto o visto, questo non possiamo stabilirlo e forse è improbabile. Però Serlio collabora con Tiziano, presso cui si forma Von Calcaer, il probabile illustratore della *Fabrica*. Il III libro esce nel 1540 e viene così apprezzato che l'autore riceve l'invito di Francesco I a recarsi in Francia per il castello di Fontenbleau. In questa nazione avverrà la pubblicazione del I e II libro nel 1545, a Parigi, e due anni dopo del V. I due restanti volumi si aggiungono dopo la morte dell'artista, più un *Libro straordinario* del 1551 edito a Lione. Vesalio e il suo incisore, che pubblicano la *Fabrica* nel 1543, possono leggere unicamente il III e il IV libro, mentre si parla esplicitamente dei teatri nel libro II, uscito due anni dopo. Quindi, non è plausibile che i gradi in cui si accalca il pubblico del teatro anatomico ricevano influenza diretta dal *Trattato sopra le scene*. Al limite abbiamo una qualche somiglianza dello spazio scenico con la pianta del Belvedere, la scala posta in capo al giardino del Papa, «che ha forma di teatro».

Ritengo che, se somiglianza vi è tra l'architettura della *Fabrica* e l'opera di Serlio, è da ricercare nella condivisione di una cultura teatrale in evoluzione, che, a metà del Cinquecento, usa i teatri

---

to one of the classrooms. A permanent anatomical theater, which still stands, was constructed in 1594.»( in J.B de C.M. Saunders e C.D. O' Malley, *The illustrations*, cit, p. 42).



lignei ormai con dinamicità, come strumento tradizionale e conosciuto per eventi, siano essi drammatici o anatomici. Insomma, il teatro è entrato ormai nella cultura comune, e viene usato in modo versatile da chi si interessa di spettacolarità rappresentativa e chi invece pratica anatomie pubbliche. La vicinanza dunque può derivare dalle costruzioni coeve e forse può esserci nell'arte del bolognese, che nel 1539 progetta il teatro ligneo per il Palazzo Da Porto a Vicenza:

“Questa pendentia io l’ho trovata commoda con la esperienza, perché in Vicenza (Città molto ricca e pomposissima fra l’atre d’Italia) io feci uno Theatro, e una scena di legname, per aventura, anzi senza dubbio la maggiore che à nostri tempi si sia fatta.”<sup>252</sup>

Quindi, i teatri anatomici di legno e dei teatri scenici del Serlio condividono la stessa cultura, ma non ritengo che i primi abbiano subito un’ispirazione diretta dai secondi. Come ho già detto, la genesi lineare degli eventi dal libro alla realtà non è storicamente accettabile. Serlio non ha inventato un modo di fare teatro, ma, cogliendo gli elementi in uso a suo tempo, li ha descritti in un volume particolarmente pregiato che ha evidenziato i tratti artistici della pratica coeva.

La commistione tra idea e pratica è particolarmente interessante per capire il rapporto tra gli spazi drammatici e quelli scientifici.

I teatri effimeri, abbiamo detto, sono utilizzati già da fine Quattrocento nelle corti e nelle città Italiane, anche in terra veneta. Ebbene, oltre alle gradinate lignee che creano la platea, è importante evidenziare un altro elemento che contraddistingue queste costruzioni, ossia la scena. La collocazione degli spettacoli è spesso all’aperto, concentrata nei cortili dei palazzi, prima di passare alle sale interne. All’esterno, diventa importante l’elemento murario che circonda l’apparato effimero. La riscoperta del teatro classico comporta una riflessione indispensabile sull’estetica scenica dei romani e dei greci, parallelamente allo sviluppo di altri tipi di apparati tra cui la scena prospettica, che diventerà simbolo del teatro italiano<sup>253</sup>. Il *frons scaenae*, presente nei resti e nelle descrizioni latine, viene riproposto anche nel XVI secolo come interpretazione del mondo classico. Teoria e pratica si compensano, nell’uso dei cortili, che vedono una costruzione in muratura intorno al palco, e nell’ispirazione all’antico che questa architettura comporta. Un esempio di questa prassi, rimastoci dal Cinquecento, è la famosa loggia Cornaro.

---

<sup>252</sup> S. Serlio, *I sette libri dell’architettura*, Forni, Sala Bolognese 1978, p. 48.

<sup>253</sup> Sulla scena a portico e scena romanza, v. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., n. 46 pp. 170-174.



**Figura 9:** Loggia Cornaro, Padova

sulla costruzione stessa si legge la data 1524 e IO MARIA FALCONETVS ARCHITECTVS VERONENSIS. Il Falconetto, amico e collaboratore del Cornaro, si forma a Roma e con il mecenate fa un viaggio nella città poco prima del progetto della loggia. Alcuni elementi della decorazione sono ripresi da architetture romane, dalla residenza romana del Bembo o da palazzo Baldassini del 1522.

Attorno al 1530 viene costruito l'Odeo, decorato tra il 1533 e il 1538. La loggia si rifà all'antica *frons scaenae* romana, funge insomma da scena al palco che viene costruito davanti ad essa. Alvisio Cornaro racconta, nel proprio elogio funebre, di un altro teatro eretto nella sua villa di Este, oggi perduto, descrivendo una costruzione che associa una parte in muratura ed una in legname:

“[...] Et finita la chacia facea metere ad ordine [una comedia, la quale se recitava nel suo teatro, che havea fabricato ad imitatione deli antichi, che il luogo da la sena lo fece di pietra perpetuo, et l'altra parte dove stavano li auditori, lo facea di tavole da potersi poi levare, et tute tal comedie reusivano benissimo perché avea apresso di sé in casa huomeni molto ati al recitare come fu quel famoso Ruzante.”<sup>255</sup>

Verosimilmente lo stesso *modus operandi* di Este si segue anche nel Palazzo Cornaro, dove ad un'architettura di pietra viene anteposta una gradinata di legname per il pubblico. E' questo particolare modo di organizzare la rappresentazione che avvicina il genere drammatico al teatro anatomico. Strutture effimere vengono erette anche



<sup>254</sup> Su Alvisio Cornaro vedi *Alvisio Cornaro e il suo tempo*, catalogo del Ragione, Padova 7 settembre-9 novembre 1980), Padova 1980; G. Fiocco, *Alvisio Cornaro: il suo tempo e le sue opere*. Neri Pozza, Vicenza 1965; M.P. Petrobelli, *La loggia e l'Odeo Cornaro a*. **Figura 10:** cortile del Palazzo del Bo, Padova

<sup>255</sup> Citato in M.P. Petrobelli, *La loggia*, cit., p. 8.

nei cortili delle Università, dove, alle spalle degli spettatori, rimane il portico, con ornamenti e simboli dello Studio. E' questa complessità di influenze, a mio avviso, che porta alla composizione del frontespizio della *Fabrica*. La suggestione può essere il Palazzo del Bo (fig.10), ma osservando l'immagine non abbiamo una corrispondenza diretta. Riflettendo un attimo sulla figura di Von Calcaar, possiamo anche pensare che lo sfondo architettonico in fondo è del tutto inutile, anzi, quasi distrae l'attenzione dal tavolo settorio, vero punto nodale del libro. Esso però è fondamentale per raccogliere la pratica in uso, che si avvale di un teatro ligneo pratico, da smontare e rimontare, all'interno di un cortile dove l'architettura non serve solo da contenitore, ma è anche un oggetto estetico. Von Calcaar, allievo di Tiziano, ben conosce le influenze classicheggianti, e ne dà un saggio nell'incisione del trattato anatomico, unendo scienza ed arte nella cultura rinascimentale e teatrale.

Dunque, tornando a Serlio, le relazioni tra questo artista e il frontespizio della *Fabrica* si possono riscontrare non solo nell'utilizzo dei teatri effimeri, ma anche a livello decorativo. L'influenza dell'architetto bolognese può essere passata all'incisore attraverso il IV e III libro del trattato, editi qualche anno prima della *Fabrica* e diventati subito celebri a livello europeo. E' lecito pensare dunque, senza però averne certezza, che Von Calcaar, forse mediante Tiziano, abbia preso visione di questi due volumi prima di dedicarsi alla sua opera, e ne abbia usato alcuni elementi per la decorazione del teatro anatomico cartaceo. Per capire a fondo gli elementi che Serlio pensa di tramandare con i suoi libri, dobbiamo aprire una piccola parentesi sul suo stile trattatistico. Qual è il Metodo di composizione architettonica che l'autore usa? O, in modo più specifico: qual è il metodo pratico da applicare alla costruzione degli edifici e in particolare dei teatri?

Sebastiano Serlio, in tutti *I sette libri dell'architettura*, avverte che il suo intento didattico è rivolto anche a persone mediocri, che si avvicinino all'architettura come dilettanti. Le regole proposte sono sintesi e codificazioni di teorie operative, infatti, nel IV libro, egli riesce a dare una visione del problema degli ordini greci in modo semplice ed essenziale. Non è dunque il genio artistico o l'architetto rinomato l'ideale lettore dell'opera, bensì gli artefici che hanno come scopo l'apprendimento medio e professionale. Il metodo di insegnamento, dunque, si pone anche il problema di una pedagogia adeguata a tale pubblico. Il discorso sul *Methodo* è molto sviluppato nell'epoca Cinquecentesca, e Serlio ha modo di discuterne con un suo grande amico, a noi già noto, ossia Giulio Camillo. La conoscenza tra i due scrittori è molto forte, è ormai dato certo che

Delminio è stato nominato erede universale del Serlio in una prima versione del suo testamento <sup>256</sup>. Abbiamo visto come il teatro della memoria colloca il sapere in sette gradi, che partono dalle cose sensibili e arrivano alle Idee attraverso un processo di retrogradazione divisoria. In altre parole, esiste una scala di sapere che riguarda ciascun campo della conoscenza (l'eloquenza, l'architettura, l'arte militare ecc.), ed è rappresentata nell'idea del teatro che abbiamo già visto, ma affinché la conoscenza diventi una pratica è necessario conoscere anche la tecnica con cui applicare le nozioni descritte. Ad esempio il trattato di Camillo sull'architettura, in cui lo studioso percorre i gradini da quello riservato alla «linea» fino a quello dove stanziava un «repertorio esemplare di tutte le architetture esistenti», non è un mero atlante imitativo, dove vengono offerti esempi di pezzi architettonici. Bisogna sapere come adattare ogni cosa alla circostanza, e questo può avvenire solo quando si ha ben presente l'insieme della materia e la struttura del sapere. Insomma, l'idea scende negli eventi, e l'uomo può imparare l'arte imitando le cose, solo se conosce il principio teorico che le sovrasta. Nei gradini avviene una sorta di anatomia degli elementi, una divisione in parti sempre più piccole<sup>257</sup>. Lo stesso schema divisorio è mantenuto nel trattato Serliano, anch'esso composto da sette libri<sup>258</sup>. Senza addentrarci ulteriormente, basti sapere che:

“Appoggiandosi ad un telaio epistemologico d'impatto citazionista e combinatorio, Serlio costruirà un 'metodo' architettonico fatto di pezzi da montare – senza regole, senza esempi. Il metodo scolastico era una tecnica della dimostrazione. Il metodo degli umanisti era una pratica, ma non una tecnica dell'imitazione. Il *Metodo* cinquecentesco è una pratica, ed una tecnica della divisione.”<sup>259</sup>

Insomma, quello che propone Serlio è un compenetrarsi fra l'imitazione dei singoli elementi che compongono una costruzione, che sono proposti tramite un apparato grafico pregiato e abbondante, e una pratica che combina questi elementi attraverso la ragione. Il risultato non è un *collage*, ma un edificio coerente sia nella struttura totale sia nell'accostamento delle singole parti. Se vogliamo dare una visione *serliana* al frontespizio della *Fabrica*, dobbiamo quindi cercare negli elementi singoli del teatro. Soffermiamoci quindi su un dettaglio del colonnato retrostante, che sembra riassumere il discorso metodologico intrapreso finora.

<sup>256</sup> Vedi L.Olivato, *Per il Serlio a Venezia: documenti novi e documenti rivisitati*, «Arte veneta», XXV 1971, pp. 284-291. Comunque Serlio morirà circa dieci anni dopo il suo amico.

<sup>257</sup> Per i problemi relativi alla non totale congruenza della teoria Delminiana con la sua applicazione nell'*Idea dell'architettura*, vedi M. Carpo, *Ancora su Serlio e Delminio. La teoria architettonica, il metodo e la riforma dell'imitazione*, in *Sebastiano Serlio*, a cura di Christof Thoenes, Electa, Milano 1989.

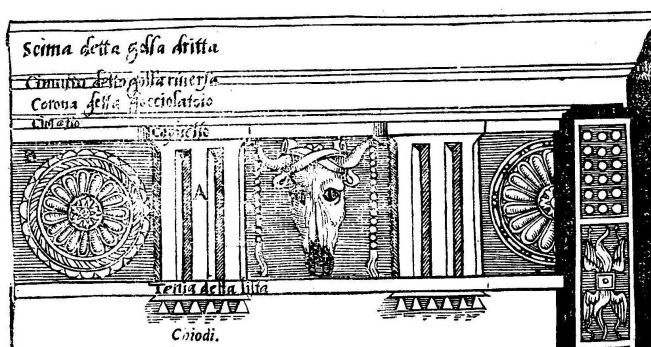
<sup>258</sup> La relazione tra Serlio e Camillo, e tra le loro due opere, è ampiamente trattata in M. Carpo, *Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo. Metodo ed ordini nella teoria architettonica dei primi moderni*, Librairie Doz, Geneve 1993, p. 65 e ss.

<sup>259</sup> M. Carpo, *Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo*, cit., p. 55.

Nel quarto libro l'autore descrive gli ordini, e a proposito dell'ordine dorico completa la dissezione descrivendo e rappresentando gli ornamenti sopra la colonna:

“Sopra il capitello è da collocar lo epistilio detto architrave, l'altezza del quale sarà una portione, e diviso in parti sette, una sarà la fascia, i chiodi con il regolo, sotto la fascia sian la sesta parte di una portione, la qual divisa in quattro parti, tre saranno per li chiodi, e una per il regolo, liqual chiodi sian di numero sei pendenti sotto li correnti, l'altezza de quali sarà una porzione e mezzo, e la sua larghezza una portione, la qual divisa in parti XII si lascerà una parte da ogni banda per li mezi canaletti, [...] e li detti spatii son nominati metope da Vitruvio, ne i quali spatii quando per più delicatezza si vorrà ornare se gli sculpirà simili cose, come è nel quadro segnato B e anco teste di bue, come si vede qui sotto dimostrato, le quali cose non son senza significato: imperoche avendo gli antichi sacrificato li tori, a quali sacrifici si adoperava un piatto; ponevano simili cose in tai luoghi per ornamento intorno ai tempii sacri”<sup>260</sup>

Questo particolare tipo di decorazione (fig.11) si chiama Bucranio, nell'antichità è usato soprattutto per ornare templi o luoghi di sacrifici animali. Nel Rinascimento viene ripreso in molti edifici, come tuttora si può vedere nelle architetture rimastaci. Tornando al trattato, nella pagina successiva Serlio pone un campionario di elementi rilevati dalle rovine, in cui sono applicati i concetti spiegati finora, tra cui il nostro fregio:



“La cornice, fregio, e architrave A, sono al foro Boario in Roma; le quali tute cose ho voluto dimostrare, accioché lo Architetto possa fare election di quel che più gli aggrada in questo ordine dorico [...]”<sup>261</sup>

Figura 11: S. Serlio, *Trattato di architettura*, IV

<sup>260</sup> S. Serlio, *I sette libri dell'architettura*, Forni, Sala Bolognese 1978, p. 140.

<sup>261</sup> Ivi, p. 141.

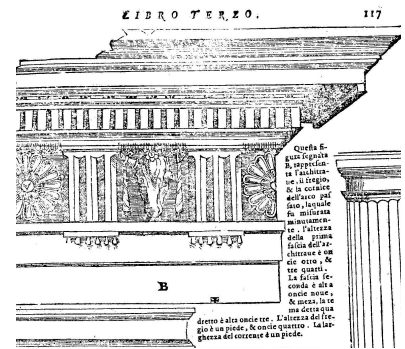


Figura 13: S. Serlio, *Trattato di Architettura*, III

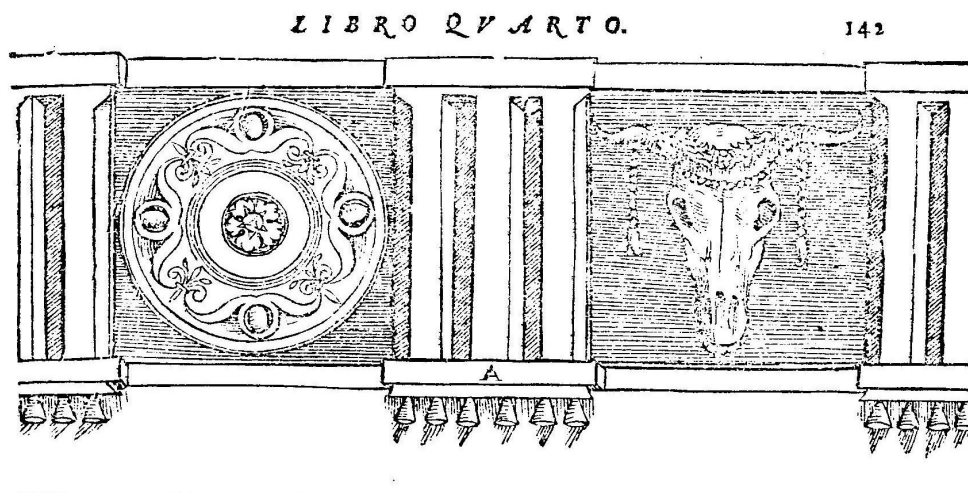


Figura 12: S. Serlio, *Trattato di Architettura*, IV

Non è finita. Nel terzo libro, che sappiamo essere stato composto successivamente al quarto, Serlio propone i rilevamenti svolti sulle architetture antiche. Dopo le immagini delle costruzioni disegnate per intero, vengono rappresentati alcuni dettagli, presi singolarmente nelle loro forme e dimensioni. Così giungiamo alla rappresentazione di un arco antico di porta de Leoni a Verona, a cui seguono dei particolari. Tra questi, ritroviamo per la terza volta il nostro architrave (fig. 13):

“Questa figura seganta B, rappresenta l’architrave, il fregio, e la cornice dell’arco passato, la quale fu misurata minutamente.”<sup>262</sup>

<sup>262</sup> Ivi, p. 117.

Questo è il Metodo del Serlio: un elemento viene descritto nelle sue caratteristiche e funzioni, spesso correlato di misure e dettagli tecnici. Esso deve essere inserito a seconda del volere dell'architetto nel contesto della costruzione, ma deve rientrare in un senso razionale dell'opera. Per renderlo più esplicito, Serlio propone una serie di occasioni in cui l'elemento è stato usato in modo ottimale, e attraverso la sovrapposizione dei "pezzi" singoli si arriva alla creazione totale dell'opera. L'architrave in questione è stato descritto nelle sue componenti geometriche e ulteriormente anatomizzata nei dettagli che lo compongono, dai chiodi alla gola dritta. La decorazione deve essere pensata a seconda della destinazione, in caso dei romani, che sacrificano tori, la testa di bue e il piatto sono ottimali per dare un senso all'ornamento, da usare nei templi dove tali sacrifici avvengono. Infatti, l'esempio che segue è ripreso dal foro boario a Roma, dove la testa di toro ha un senso preciso. Nel quarto libro poi vediamo come l'architrave sia un "pezzo" dell'arco di trionfo di Verona, che partecipa ad un'architettura complessa composta di singole parti scelte con razionalità e

coerenza d'insieme.



**Figura 14:** *De humani corporis fabrica*, particolare

Torniamo al teatro anatomico di Vesalio. Sopra il colonnato, ecco che compare un architrave assolutamente coerente con le istruzioni del Serlio. Sebbene non perfettamente identica (ad esempio i chiodi sono solo tre, contrariamente ai sei del Trattato), vi sono tutte le singole parti di cui fa menzione l'architetto, la somiglianza è visibile a occhio soprattutto per la testa di bove. Gli ornamenti «non son senza significato»: il bue è legato all'Università Patavina, mentre la testa di leone che si alterna con esso simboleggia

Venezia. Anche nel cortile reale dell'Ateneo figura un fregio simile, più elaborato che rappresenta, oltre alle bestie, le arti e le scienze. Gli elementi del frontespizio sono inseriti ed adattati al contesto con decoro e razionalità, l'immagine dunque è conforme ai dettami di un *Trattato* che non fissa regole ma si lascia interpretare da chiunque voglia avvicinarsi all'architettura, anche solo per illustrare un libro. La rinascita teatrale del Cinquecento sembra partecipare ad un clima di *renovatio*

*urbis* che non mira a fornire leggi ed esempi da seguire pedissequamente, ma costruisce i suoi modelli a partire dalla sovrapposizione di elementi singoli in coerenza con l'insieme.

## **TEATRO, ANATOMIA E SPETTACOLO NEL CINQUECENTO VENETO. PADOVA E VICENZA.**

Abbiamo visto come i teatri effimeri siano state strutture utilizzate sia per le anatomiche pubbliche sia per gli spettacoli in senso stretto. A fine Cinquecento, assistiamo ad un fenomeno di edificazione teatrale permanente, in cui le costruzioni erette durano per anni e addirittura secoli. Dal 1585, data dell'inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza, sorgono il Teatro di Sabbioneta, il Teatro degli Uffizi di Firenze, e poco dopo, i Teatri a pagamento che ospitano le stagioni veneziane. Anche i teatri anatomici seguono lo stesso percorso: del 1584 è il teatro anatomico padovano, ricostruito nel 1594, mentre un anno dopo viene aperto il teatro anatomico bolognese, poi sostituito a sua volta dalla sala del 1636.

A fianco degli apparati smontabili che continuano ad animare fiere e feste popolari, le élite sentono il bisogno di dare una sede fissa ai luoghi spettacolari. Avviene quindi un passaggio molto importante, il teatro non è più solo un luogo di rappresentazione destinato a durare il tempo di una celebrazione, ma diventa un *monumento*, che sopravvive e manifesta nel presente l'importanza e la



passata esistenza di chi si è adoperato alla costruzione. I promotori di simili strutture sono ben consci del potenziale di memoria che essi assumono, ed anche le elite accademiche o universitarie. Mi occuperò, in questa parte, solo di alcune di queste strutture, in cui la collaborazione di scienza e arte trova un connubio ideale.

Accanto alle forme di teatro elaborate dalle Corti, a fine Cinquecento anche altri luoghi teatrali trovano la propria emancipazione in strutture permanenti che inventano caratteristiche e prerogative al pari dei monumenti signorili. A Venezia faranno la loro comparsa i primi teatri a pagamento, in varie città d'Italia le stanze dei comici ospitano i professionisti, e non, della Commedia dell'Arte, a Bologna, nel Palazzo del Podestà, si sperimenta una delle prime strutture a palchetti. Di queste varie forme metterò in relazione i teatri anatomici con i *teatri accademici*, nella cui struttura possiamo riscontrare il rapporto tra la scienza e l'arte descritti nel primo capitolo. Il teatro è uno spazio che unisce assieme praticità e simbologia, esso deve tenere conto dei bisogni fisici (vista e udito) e delle esigenze sociali dell'epoca moderna. Vitruvio ha insegnato a calcolare perfettamente la costruzione del teatro in base alle leggi di propagazione della voce, ebbene, tra Quattrocento e Cinquecento le norme del maestro non vengono prese pedissequamente in considerazione, ma rimane l'attenzione sui sensi fisici che sono approfonditi scientificamente. Mentre lo scrittore latino sottolineava l'importanza dell'elemento uditivo, i moderni si concentrano in particolar modo sulla disciplina ottica, che si sviluppa ampiamente a fine Cinquecento, come vedremo meglio nel secondo teatro anatomico patavino. Inoltre, rimane forte la connotazione del teatro come luogo della conoscenza. Lo abbiamo evidenziato nella prima parte, attraverso le relazioni tra *La Casa del Vizio e della Virtù* del Filarete e del teatro di Giulio Camillo, nonché nell'utilizzo del teatro come metafora soprattutto in ambito enciclopedico. In questo capitolo, vedremo come l'Accademia Olimpica e il teatro anatomico di Padova cercano di tramandare l'insegnamento di un maestro comune, ossia Aristotele, che unisce la cultura letteraria e fisica. Infine, con le prime costruzioni fisse, il teatro diventa *memoria*, affida alle architetture il compito di ricordare le figure e le idee che soggiacciono alla costruzione. Questo è un insegnamento che deriva dall'esegesi vitruviana, e che ha contribuito a fondare l'*idea del teatro* di Delminiana derivazione.

Le Accademie e Studi iniziano ad acquistare valore e rinomanza cittadina nel XVI secolo. Le varie Scuole, di ormai lunga tradizione, si stabiliscono finalmente in palazzi e sedi che riuniscono le discipline e inseriscono le Università nel contesto sia "sociale" che "urbano". In altre parole, alle istituzioni accademiche che da secoli sono riconosciute a livello giuridico, è concessa finalmente una sede fissa; con questo gesto il Signore o il potere locale sottolinea l'importanza degli Studi all'interno della città, di cui occupano uno spazio concreto e visibile grazie alla materializzazione

della loro permanenza. Non a caso le Università maggiori del Cinquecento legano la loro storia ad un palazzo importante: il Palazzo del Bo a Padova, il Palazzo Paradiso a Ferrara, l'Archiginnasio a Bologna ecc. Lo Studio di Ferrara nasce nel XIV secolo<sup>263</sup> per volere di Alberto D'Este, nel 1564 trova la sede ufficiale nel Palazzo del Paradiso, affittato al cardinale Ippolito D'Este. L'Archiginnasio è inaugurato in un progetto di generale riabilitazione della città di Bologna, promosso dal vice legato Cesi, che nel 1563 raduna le facoltà sparse nel territorio urbano in un unico edificio, contenitore e simbolo dello Studio nella città. Il Palazzo del Bo di Padova diventa sede Universitaria nel 1539, riadattato alle esigenze delle facoltà nel 1552. Lo stesso avviene per le maggiori Accademie, di qualsiasi genere esse siano, che giunte ad un certo livello di prestigio reclamano una sede definitiva. E' il caso dell'Accademia Olimpica, collocata nelle Prigioni vecchie del Castello del Territorio 1579 o dell'Accademie dei Gelati a Bologna, stanziata in casa del suo fondatore Melchiorre Zoppio sin dal 1588, che dedica una stanza ad un teatro, o a quella del disegno dei Carracci.

L'architettura, oltre ad essere strumento e contenitore della rappresentazione, contiene dei segni e dei simboli che trasmettono messaggi ulteriori. In questo "sottotesto" delle forme e dei particolari decorativi possiamo capire il valore globale delle strutture, il loro inserirsi nel percorso storico e culturale delle città. Ad esempio, nell'Olimpico sono presenti segni che manifestano chiaramente la predilezione degli accademici verso gli Asburgo, in contrasto con la dominazione veneziana di Vicenza, mentre nel teatro anatomico di Bologna è forte il lato celebrativo rivolto alla classe senatoria, nonostante lo scarso potere da essa esercitato sotto la dominazione papale. Anche per questo spicca la sua particolare conformazione, differenziandosi dalle strutture in cui è maggiormente accentuata la funzionalità scientifica. Nell'Archiginnasio infatti l'evento sociale inserisce le proprie esigenze nella forma stessa della sala, esalta la figura del Lettore, mette in primo piano gli ospiti illustri, distogliendo l'attenzione dal tavolo settorio. Il pubblico può seguire la lezione incentrata sulla cattedra, vero e proprio monumento alla Docenza, tuttavia le gradinate sono troppo basse per permettere una perfetta visione della cavia e dell'interno del corpo. Del tutto opposto è il teatro anatomico dell'Acquapendente, chiaro simbolo del nuovo modo di fare anatomia, privo della cattedra del lettore e incentrato unicamente sull'atto visivo, che racchiude nella propria forma il manifesto di una nuova metodologia scientifica.

In questo capitolo ho deciso di concentrare l'attenzione su di un territorio in particolare, ossia sulla Repubblica di Venezia, nello spazio compreso tra Venezia, Padova e Vicenza, in cui si riscontra

---

<sup>263</sup> Sullo Studio di Ferrara v. G. Pardi, *Lo Studio di Ferrara nei secoli XV e XVI*, Forni, Bologna 1972.

un'attiva collaborazione tra l'Università di medicina e un'Accademia nobile e indipendente, entrambe all'avanguardia nel campo della cultura teatrale. Padova e Vicenza sono sotto il dominio di Venezia, che garantisce loro un periodo di relativa stabilità, libertà di ricerca scientifica ed artistica. Lo Studio di Padova, a fine Cinquecento, è particolarmente rinomato nel panorama Europeo per la libertà di pensiero che offre e per la presenza di un corpo docente preparato e innovatore. Venezia, all'atto della conquista, ha garantito indipendenza e sostegno all'Università patavina, arrivando anche a vietare ogni altra simile istituzione nella Repubblica. Abbiamo già visto come Vesalio svolga in questa sede le sue sperimentazioni; dopo di lui nell'insegnamento dell'anatomia si succederanno una serie di ottimi maestri tra cui Realdo Colombo, Gabriele Falloppia e Girolamo Fabrici Acquapendente, come studente passerà da Padova William Harvey, che scoprirà la circolazione sanguigna. Lo Studio ospiterà sia Copernico che Galilei, astronomi all'avanguardia, Francesco Bonafede si occuperà dei progressi dell'orto botanico e dell'esposizione dei semplici, mentre Giovanni Battista da Monte introduce nella preparazione dei medici l'insegnamento al capezzale del malato, nell'Ospedale di San Francesco Grande. La scienza diventa definitivamente sperimentale, si basa sulla verifica diretta dei fenomeni, sull'osservazione, sull'empirismo logico e sulla prassi clinica. Quest'aria d'innovazione e avanguardia è presente in Padova grazie ad una filosofia che da secoli caratterizza il mondo accademico patavino e che si unisce nel Rinascimento alle nuove spinte innovative, che collegano il percorso scientifico a quello umanistico. L'Umanesimo Veneziano è penetrato nel tessuto Universitario, lo Studio ha assorbito le influenze che a fine Quattrocento hanno portato alla riscoperta dei classici, avvenuta nella città lagunare grazie al felice connubio tra l'editoria e i collegamenti diretti con il mondo ellenico. L'insegnamento e la ricerca non possono prescindere da un confronto diretto con le fonti, considerate punto di partenza per nuove riflessioni e non più dogmatiche verità. La filosofia Aristotelica, che caratterizza l'insegnamento di Padova, comporta una maggiore apertura allo sperimentalismo ed all'osservazione diretta e personale dei fenomeni. Il Rinascimento scientifico promuove libertà di ricerca, osservazione, empirismo, e mira allo sviluppo della scienza attraverso un approccio critico alle fonti e soprattutto una visione diretta dei fenomeni. Ricordiamo però che anche a livello artistico la Serenissima offre una sviluppata e preziosa produzione. Il Rinascimento artistico, con l'importanza assegnata all'uomo, al corpo, alla prospettiva, raggiunge nel Veneto dei livelli altissimi, che trovano l'apice nella scuola di Tiziano. Mi soffermerò brevemente a sottolineare quali sono i punti principali di contatto che legano scienza ed arte nel Veneto, e uniscono le ricerche umanistiche a quelle scientifiche nell'utilizzo del teatro. Questo clima di scoperta e diffusione delle nuove conoscenze, unito alla promozione di arti e lettere, procede oltre le soglie dell'Università, e coinvolge elite intellettuali che formano Accademie dedite allo studio e alla

produzione letteraria e teatrale. A Vicenza, a metà Cinquecento, nasce l'Accademia Olimpica, fondata da un gruppo di nobili e intellettuali che hanno come obiettivo lo studio delle scienze e della virtù. Gli Olimpici s'interessano delle materie sia scientifiche che letterarie e sono sotto l'influenza dello Studio, infatti alcuni suoi membri sono professori, come Alessandro Massaria e Fabio Pace. All'interno di questa accademia essi leggono i testi di Aristotele, svolgono delle anatomie, si dedicano alla pratica teatrale e alla scrittura di drammi. Tematiche e personaggi di queste due istituzioni si incrociano e si influenzano in un contesto fertile, dove il termine *theatro* ha ancora un senso e un'applicazione ampie e può quindi fare da tramite, quasi da strumento per diversi ambiti del sapere e della cultura.

## ***L'ACCADEMIA OLIMPICA E LO STUDIO DI PADOVA.***

### ***Due teatri coevi.***

L'idea di concentrare l'attenzione tra Padova e Vicenza nasce innanzitutto da due eventi quasi contemporanei di fondamentale valore storico e culturale. Nel marzo del 1584, nel Palazzo del Bo sede dell'Università, Girolamo Fabrici D'Acquapendente utilizza per la prima volta un teatro anatomico permanente, dopo secoli di strutture effimere. Di esso rimangono pochissime testimonianze, che rendono difficile farne una ricostruzione veritiera. La struttura sarà sostituita dieci anni dopo da quella tuttora visitabile, voluta sempre dall'anatomico D'Acquapendente. Nel marzo 1585, nell'Accademia Olimpica di Vicenza, è inaugurato il celebre teatro, a cui si lavora da quasi cinque anni con l'ausilio di artisti di primordine, quali Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi. Anch'esso è ufficialmente riconosciuto come il primo teatro a sede fissa, dopo un secolo di teatri smontabili, utilizzati unicamente per il tempo di una rappresentazione. La vicinanza sia geografica che temporale di questi due eventi rende quantomeno plausibile un collegamento tra le due istituzioni. E' possibile, quindi, che la nascita delle strutture permanenti, una scientifica e l'altra drammatica, sia frutto di una cultura comune che vede nel teatro uno strumento versatile, di conoscenza e intrattenimento colto, ed un veicolo per l'autocelebrazione delle sedi che ne promuovono la costruzione. La necessità di stabilità nel tempo è anche simbolo della volontà di segnare una traccia forte all'interno del tessuto cittadino. Indagherò, dunque, sia la componente culturale sia quella sociale che conducono a questi due eventi, concentrandomi sulle zone di interrelazione tra bisogni artistici e spinte scientifiche delle due istituzioni.

Per quanto riguarda il lato sociale, il teatro in questo caso è veicolo di *presenza*, autoaffermazione di realtà minori che hanno una rilevanza nelle zone periferiche, o lontane dalle città in cui ha sede il governo centrale. Il teatro Olimpico di Vicenza, il teatro anatomico di Padova, e successivamente quello di Bologna, sono presenze architettoniche che trovano autonomia come rappresentazioni-monumenti- autoaffermazioni di istituzioni accademiche. Esse insomma usano la forma del teatro riuscendo però ad introdurre nella costruzione le loro particolarità e i loro simboli, creando, di fatto, dei modelli unici.

Accanto alla produzione “teatrale” di poteri centrali forti, soprattutto delle corti come Firenze, Mantova, Ferrara, vi sono quindi delle realtà che creano dei monumenti rappresentativi della loro funzione culturale e sociale. L’adunanza Olimpica trova nel teatro il modo per manifestare la sua presenza in una città dove la classe nobiliare vede minacciato il suo potere dalla dominante Venezia. Essi creano così una struttura che, al di là degli scopi rappresentativi, ha come prerogativa il perpetuare la loro memoria nel mondo e nel tempo. Più che uno spazio adatto alla rappresentazione, l’Olimpico crea un monumento a sé stesso, che assume significato e importanza per il solo fatto di esistere, non di essere usato. E lo scopo di perpetuare la memoria dell’istituzione viene pienamente raggiunto, come testimonia il libro *Storia delle Accademie d’Italia*:

“Senza voler menomare l’incontrastato debito delle lettere, delle scienze e dell’arti verso l’Accademia Olimpica-  
vanto di Vicenza ed onore d’Italia- si deve tuttavia riconoscere, che l’edacità del tempo e più ancora i mutati criteri e sistemi della diffusione del bello letterario e delle utili cognizioni non avrebbero risparmiato neppure «l’*Olimpico Concilio*», se a preservarlo dallo scioglimento non avesse contribuito la solidità, artistica e materiale, del rinomato suo teatro.”<sup>264</sup>

E ancora:

“I *Rozzi* di Siena, i *Concordi* di Rovigo, e qualche altra Accademia ancora devono, in gran parte, la continuazione ininterrotta de’ loro giorni al possesso di sedi di loro costruzione e proprietà. L’opera insigne e illimitata del Palladio ha dato fama mondiale all’Accademia e ne ha impedito la caduta; sicché sin dal 1580 la storia dell’adunanza si è collegata e sempre si collegherà con quella del suo teatro, ed ambedue le storie si compendieranno e si completeranno.”<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> M. Maylender, *Storia delle Accademie d’Italia*, Cappelli, Bologna 1929, vol. V, p. 109.

<sup>265</sup> Ibid.

Vedremo come e perché i membri dell'Olimpico Concilio desiderano celebrare la presenza della propria accademia, che rapporto essi intrattengono con gli altri organi di potere, e in che modo il teatro è strumento privilegiato dalla società aristocratica berica per celebrare la propria continuità nel tempo.

Passando invece al secondo teatro anatomico patavino, riscontriamo anche in esso i segni della cultura coeva. Nella sua struttura si manifesta l'idea della nuova anatomia, concentrata sull'atto visivo, e del primato della scienza sulle esigenze sociali. A differenza del teatro bolognese, quello di Padova trascura la mondanità a favore delle necessità scientifiche, dell'osservazione del corpo e della ricerca. Privo di ornamenti, la sua forma a gironi è plasmata sulla funzionalità della visione del corpo. Le minime norme sociali del teatro sono rispettate unicamente nella divisione per rango applicabile sui gradi, ma viene meno una funzione finora centrale, ossia, oltre al guardare, l'*essere guardati*. Il pubblico non può far mostra di se, perché nel teatro scientifico hanno centralità solo il corpo e l'anatomico. L'Anatomia è in scena come unica protagonista, che non intende contendere spazio a celebrazioni e fasti. Forse il teatro anatomico di Padova può essere considerato come il più alto esempio di teatro scientifico, che rivendica l'importanza del metodo osservativo e della verifica pratica nella sua stessa forma. Esso è un monumento alla filosofia che anima la fine del Rinascimento. Privo di tracce politiche, rivendica con la propria neutralità l'indipendenza della scienza e della ricerca. Diverso discorso dovremo fare per Bologna, dove le tensioni tra poteri centrali e periferici, tra i legati pontifici e i senatori bolognesi, troveranno collocazione anche nell'architettura. D'altronde, l'Università Bolognese è da tempo ormai in decadenza, ciò è dimostrato anche dalla forte intrusione del governo nelle attività gestionali. Si capisce allora come la neutralità dello spazio anatomico patavino rivendichi l'indipendenza della ricerca scientifica. Non che l'Università di Padova sfugga al controllo centrale, sia chiaro, come si vede nel Leone di Venezia impresso nell'entrata, però l'accesso al teatro anatomico segna una porta su un mondo *altro*, di studio, ricerca, pensiero, indipendenza intellettuale dai poteri politici e sociali. Il visitatore quindi passa sotto il segno della dominazione veneziana, percorre corridoi che riportano gli stemmi e le insegne di docenti e studenti che hanno lasciato il proprio marchio, simbolo della tradizione Universitaria lungo i secoli, ma tutto questo rimane fuori dall'ambiente anatomico, dove le ellissi del teatro avvolgono completamente lo spazio, senza compromessi con eventuali decorazioni.

Dunque, in Veneto abbiamo due teatri singolari e autonomi che nascono negli stessi anni. Analizziamo adesso quali reali relazioni intercorrono tra le due istituzioni, per capire le influenze reciproche, gli scambi culturali e sociali, l'osmosi di persone ed idee che ha portato all'edificazioni di due importanti monumenti, pionieri delle strutture a sede fissa. Iniziamo con una breve parentesi storica sull'Università di Padova e sulla nascita dell'Accademia Olimpica.

## ***Autonomia e Signoria negli Studi di Padova e Ferrara.***

Vicenza e Padova sono sotto il controllo Veneziano dal 1404. La loro situazione è quindi in bilico, da un lato mantengono una qualche autonomia ed un effimero potere autoctono, dall'altro sono sottoposte al controllo della Repubblica. In questo contesto, sorgono delle istituzioni che ribadiscono la loro autonomia intellettuale e scientifica, che non assoggettate da una Signoria assolutistica e dominante, come Ferrara o Firenze, a cui devono rendere conto. Lorenzo de' Medici sposta lo Studio da Firenze a Pisa, qui lo rende attivo e florido chiamando i migliori maestri della toscana. E' però una presa di posizione in persona diretta, mentre negli altri Studi è solito che siano gli studenti a chiamare i Lettori, nelle Università governate da una Signoria è il Principe che sceglie i docenti.

Per capire a fondo le peculiarità della Studio Patavino si può fare un confronto, ad esempio, con quello di Ferrara, avente un'Università di origini antiche. Il teatro anatomico in essa tuttora conservato è tardivo, del 1731, voluto dall'anatomico Giacinto Agnelli e dall'architetto Francesco Mazzarelli. Già nel Cinquecento i documenti testimoniano la presenza di un teatro anatomico, ma solo come spazio di studio, non come monumento destinato a durare nel tempo. Infatti lo Studio di Ferrara è legato a doppio filo con la Signoria D'Este, a cui deve la fondazione, lo sviluppo e purtroppo anche la decadenza. Come si legge in *Lo Studio di Ferrara nei secoli XV e XVI*:

“Certamente [...] l'opera sarebbe stata così più vasta e voluminosa, ma non più utile. Di fatto lo Studio di Ferrara dovette la massima parte della sua floridezza agli Estensi e, perduta che ebbe questa famiglia la signoria della città, decadde grandemente e per ragioni d'indole generale come lo spirito della Contro-riforma che serrava la scienza nelle strettoie del dogma, e sopra tutto perché venne a mancare a Ferrara quello splendido centro d'attrazione per letterati ed artisti, quella fonte copiosa d'uffici e di lucri che era la Corte estense, dove s'incontravano e vivevano e s'alimentavano della sua vita ricca e svariata gli ingegni diversi di molte parti d'Italia e talvolta anche di altre regioni d'Europa.”<sup>266</sup>

---

<sup>266</sup> G. Pardi, *Lo studio di Ferrara*, cit., p. 5. Questo volume offre una panoramica dettagliata sulla nascita e sull'evoluzione estense dello studio, avendo come fonti *Historia almi Ferrariæ Gymnasii in duas partes divisa, eminentiss., & reverendiss. principi d. Thomae Rufo S.R.E. cardinali Praenestino episcopo, ac archiepiscopo Ferrariensi a Ferrante Borsetti Ferranti Bolani*, Bernardini Pomatelli, Ferrara 1735; G. Buffaldi Guarini *Ad ferrariensis gymnasii historiam*; documenti tratti dall'Archivio estense di Modena, Archivio comunale di Ferrara, Archivio arcivescovile e notarile di Ferrara. La stessa situazione si trova a Napoli, v. E. Cannavale *Lo Studio di Napoli nel Rinascimento*; più in generale E. Coppi, *Le Università italiane nel Medioevo*, Loescher & Seeber, Firenze 1886.

La stessa nascita dello Studio è voluta da Alberto D'Este, che nel 1388 chiede al Papa l'autorizzazione per la fondazione. L'origine quindi si trova nella bolla del Papa Bonifacio IX del 4 marzo 1391<sup>267</sup>. L'apertura dell'Università è dettata da un volere Signorile, diversamente da quanto avviene a Bologna ed a Padova, dove sorgono spontaneamente delle associazioni date dalla volontà dei docenti di avere un'istituzione che radunasse e riconoscesse il loro operato. A Bologna le varie scuole nate precocemente si riuniscono nel 1088. Proprio dalla città emiliana, un secolo e mezzo dopo, un gruppo di docenti e alunni "migra" a Padova, alla ricerca di una maggior autonomia e libertà, e qui fonda uno Studio autonomo.

L'Università Ferrarese è condizionata da sempre dalle vicende della casa D'Este, chiusa in base ai bisogni e della disponibilità monetaria della Signoria. Lo Studio viene soppresso nel 1394, riaperto nel 1402 fino al 1404, nel 1418 il Giudice dei XII Savi propone al Consiglio del Comune di riaprirlo, attribuendo metà spese al Comune stesso e metà a Nicolò III D'Este. La spesa è troppo ingente e la divisione dell'onere non deve far supporre una qualche autonomia comunale: come evidenzia Pardi, il Giudice dei XII Savi è generalmente una "creatura" del Signore. L'attività didattica riapre a tutti gli effetti con i grandi signori del Rinascimento, quali Lionello, Borso, Ercole I (nonostante la chiusura del 1483-1484 a causa delle guerre), chiude di nuovo nel 1511-1513 sotto Alfonso I, impegnato ad affrontare la carestia, l'epidemia, la guerra tra Giulio II e Venezia, e fino agli anni venti conta un numero ridotto di Lettori. Dal 1529 e soprattutto con Ercole II ed Alfonso II l'insegnamento mantiene una certa floridità, fino alla decadenza della stessa casa signorile. Infatti, quando Alfonso II muore nel 1597, il Papa non vuole riconoscere suo figlio Cesare d'Este perché di stirpe illegittima, e questi abbandona Ferrara per conservare Modena e Reggio, feudi imperiali. Da qui, la città di Ferrara non torna più alle glorie dei tempi Rinascimentali. Senza la Corte artisti, medici e giuristi non sono attratti dalla città, mentre il Pontefice si disinteressa allo Studio perché nella propria egemonia c'è già Bologna, ben più florida e lucrosa. Durante i "secoli d'oro" l'influenza politica della Signoria condiziona l'andamento e la vita delle attività didattiche. Nelle altre città il corpo studentesco ha inizialmente avuto una certa autonomia. A Bologna i Lettori sono nominati dagli scolari, ed i Rettori, capi degli scolari, stabiliscono l'ordine dello Studio (lezioni, tempo, licenze, salari). Solo successivamente diventano rare le elezioni dei docenti fatte dai ragazzi, fino al 1420 dove di 21 professori di diritto solo 1 era eletto dall'università giuridica. Inoltre sempre meno scolari sono disposti alla carica di Rettore, così la Chiesa ne

---

<sup>267</sup> La leggenda fa risalire la nascita a Federico II, che istituisce degli Studi per rivaleggiare con la guelfa Università di Bologna. Una sede è distaccata a Napoli, dove trae origine la famosa Università, e un'altra a Ferrara nel 1225 o 1241. Lo sostiene Ferrante Borsetti, mentre dubitano Tiraboschi, Frizzi, Gennari, Bottoni, Secco-Suardo, Denifle, Martinelli, poiché anche Ferrara pare essere città Guelfa e quindi non avrebbe risolto il problema. E' probabile che esistano scuole prima della fondazione di Alberto, ma che solo con la Signoria D'Este diventano uno studio riconosciuto ed attivo.



approfitta e sopprime privilegi degli studenti e portare lo Studio nella sfera della sua autorità e direzione. A Ferrara gli studenti non hanno mai esercitato il diritto di elezione:

“Ciò derivò in parte dal modo come sorse lo Studio e si mantenne in vita, per le cure dello Stato e non per l’iniziativa degli studenti; e in parte dal trovarsi il medesimo in città non retta a governo democratico, bensì a principato, dove la volontà del Signore era legge e si estendeva a tutta la vita cittadina, dandole l’impulso e moderandola. S’aggiunga il fatto che l’Ateneo ferrarese non era frequentato, come quello di Bologna, da un sì gran numero di scolari stranieri, i quali imponevano le condizioni e strappavano privilegi con la minaccia della defezione, ma piuttosto da sudditi del Principe, che non potevano ribellarsi all’autorità di lui. Quando poi cominciò l’affluenza di scolari d’altri Stati italiani o stranieri, questi non sarebbero riusciti a mutare sistemi ormai inveterati.”<sup>268</sup>

A Ferrara lo Studio è totalmente governato dal principe, come lo Stato. Formalmente è il consiglio dei XII Savi a tutelare il Governo, ma essi vengono eletti dal Duca ed il loro capo è uno dei fidi consiglieri di questo. Anche la sede principale, dove nel 1567 vengono radunate tutte le scuole, è stata costruita dal marchese Alberto D’Este ed affittata al Cardinale Ippolito D’Este, chiamata il *Paradiso*. Molti dei docenti di medicina (Ugo Benci, Michele Savonarola, Soncino e Francesco Benci ecc.) sono medici di Corte, a cui viene affidato l’insegnamento e alcune donazioni. Anche i lettori di filosofia attivi sono personaggi di corte: Antonio Montecatini, Niccolino Bonaccioli, e tra gli umanisti Alessandro Guarini, Gio. Battista Cinzio, Francesco da Porto, Battista Guarini, Gio. Battista Pigna.

La situazione Ferrarese quindi differisce molto da quella di Padova e Bologna. La libertà di ricerca è limitata dalla dipendenza signorile, che decreta l’economia dello Studio e la scelta dei Lettori. Da questo possiamo dedurre per quale motivo nel settore artistico non si sia sviluppato un teatro anatomico importante come quelli coevi. L’anatomia è comunque presente nello Studio, e raggiunge livelli alquanto notevoli. E’ registrata la presenza del fratello di Vesalio, Francesco; Berengario da Carpi, Lettore bolognese di grande fama che abbiamo già citato, opera per alcuni anni in questa sede, ricavandone riconoscimenti ed esperienza. Un teatro anatomico è registrato fin dal 1551, forse non effimero e quindi quarant’anni in anticipo su quello Patavino. Tuttavia questo luogo rimane sconosciuto, le tracce che ci rimangono sulla sua creazione e utilizzo sono scarse e poco studiate. Anche tra i contemporanei non si registra entusiasmo circa la costruzione<sup>269</sup>. A mio parere, questo deriva dal fatto che il teatro anatomico Ferrarese non si è potuto sviluppare come monumento,

<sup>268</sup> G. Pardi, *Lo Studio di Ferrara*, cit., p. 43.

<sup>269</sup> O almeno, finora non ho rilevato testimonianze contemporanee su questo evento, anche se bisognerebbe dedicare al problema uno studio a parte.

portatore di istanze sociali o culturali, ma solo come luogo funzionale per le sedute. La corte estense grava troppo sullo Studio per permettergli di istituire forme di celebrazione autonome. Nel teatro destinato a durare nel tempo c'è sempre una traccia celebrativa o culturale di chi ha promosso la costruzione. E' così nel teatro anatomico di Bologna, come vedremo, ma ugualmente in quello di Padova, dove, nonostante l'assenza di simbologie politiche, viene evidenziata l'autonomia dello studio scientifico e il primato della ricerca sulle funzioni sociali. Ebbene, la classe medica ferrarese, che deve rispondere in tutto e per tutto al Signore, non istituisce un luogo che la rappresenti, ma in un certo senso usa uno spazio dipendente da un potere esterno. A sua volta questo potere esterno non può lasciare tracce nel luogo delle scienze, sia per la presunta indipendenza della ricerca, sia per la non conformità del luogo ad un encomio signorile<sup>270</sup>.

Abbiamo preso Ferrara come esempio di città colta e all'avanguardia, dove si riscontra una fortissima e importantissima attività spettacolare<sup>271</sup>, in cui, però, la presenza di un potere centrale egemonistico blocca lo sviluppo di forme teatrali autonome dalla corte. Possiamo così mettere in risalto le differenze con la situazione Padovana. Analizziamo dunque quali sono le condizioni favorevoli che permettono a quest'ultimo luogo di diventare una sede di studi internazionale e di fondare il primo teatro anatomico riconosciuto dalla Storia<sup>272</sup>.

Lo Studio nasce da un gruppo di Lettori e studenti bolognesi che, per cercare maggior libertà di ricerca, si trasferiscono a Padova<sup>273</sup>. Qui, radunando tutte le scuole già esistenti, fondano l'Università. Il modello patavino quindi deriva da quello bolognese prima della dominazione papale, attribuisce un gran potere direzionale agli studenti che eleggono in prima persona i propri maestri, in contrapposizione ad un esempio "parigino" nel quale sono i Lettori ad avere una

---

<sup>270</sup> A tuttora non c'è una monografia organica sul teatro anatomico ferrarese, solo pochi articoli. Quindi, le deduzioni che ricavo sono ancora da sottoporre ad una verifica approfondita, ho solo riportato alcune intuizioni che necessitano di verifiche e indagini.

<sup>271</sup> Per l'attività teatrale ferrarese L. Zorzi, *Il teatro e la città: saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977; F. Cruciani, D. Seragnoli, *Studi sul teatro del Rinascimento Italiano*, Università degli Studi di Bologna, Dip. di Musica e Spettacoli, Bologna 1983.

<sup>272</sup> In quasi tutti i libri di storia della medicina il teatro anatomico patavino è ricordato come primo e unico nel suo genere, anche se probabilmente alcune città già hanno una sede fissa per le sezioni, come Ferrara e Pisa. Questa fama deriva dal fatto di essere l'unico tutt'oggi esistente, nonché il più celebre data la fama del suo promotore, Girolamo Fabrici d'Acquapendente.

<sup>273</sup> Lo Studio di Padova durante la Signoria dei Carrara raggiunge la piena maturità, ma mostra sempre una filiazione da Bologna. Dal 1321 fino a metà Quattrocento il Comune di Padova si impegna con gli Studenti a concedere loro gli stessi Statuti della città felsinea, ed utilizzarli come base per ulteriori aggiunte e sviluppi. Su questo F. Dupuigrenet Desroussilles *L'Università di Padova dal 1405 al Concilio di Trento*, in *Storia della cultura Veneta, Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Neri Pozza, Vicenza 1980, vol. 3/II, p 608 e ss.

posizione dominante. Nel 1405<sup>274</sup> la città è assorbita nei domini della Repubblica di Venezia, e lo Studio mercanteggia la propria autonomia:

“Infatti la Repubblica di Venezia che, nei patti di resa, aveva accettato la clausola che lo Studio fosse mantenuto «secundum privilegia, statuta et consuetudines» e si era impegnata a fare «omnia quae debita et convenientia sunt pro amplificatione Studii», valutandone appieno l'importanza non soltanto dal punto di vista politico, ma anche da quelli di prestigio nei rapporti internazionali [...]»<sup>275</sup>

Garantendo autonomia ad un'istituzione che vanta un'attività secolare, Venezia accresce il proprio prestigio e la fama di città liberale e colta. Per questo il Maggior Consiglio favorisce ancor di più lo sviluppo dell'Università, cercando di richiamare i migliori maestri che, a causa della guerra, si sono allontanati negli altri Studi. La strategia lagunare è piuttosto chiara: invece di creare una sede veneziana competitiva alla patavina, una volta unificato il territorio genera un polo didattico che diventa quasi l'unico del territorio veneto, concentrando l'insegnamento superiore in luogo che raggiunge il massimo prestigio e illumina anche i suoi dominatori. In più, viene emanato un decreto che vieta agli studenti della Repubblica di recarsi a studiare altrove e vengono chiuse le scuole di Treviso e di Vicenza, per non creare inopportune dispersioni di insegnanti e alunni. Rimane solo, per volere di Federico III e di Paolo II, il Collegio dei Fisici di Venezia, con il diritto di esaminare e di nominare 8 dottori all'anno, ma senza uno svolgimento regolare di lezioni. In questo modo, Padova attira un gran numero di studenti stranieri, e concorre ad affermare il mito della Venezia liberale e innovativa. Lo Studio di Padova si affianca alla floridezza economica e culturale della Dominante, dove opera la scuola pittorica di Tiziano, dove l'arte tipografica iniziata da Manuzio è tra le più pregiate d'Europa, dove i commerci favoriscono scambi di merce e gente, non solo nel Mediterraneo ma anche nel resto d'Europa, ed accoglie i pellegrini che attendono di imbarcarsi per la Terra Santa<sup>276</sup>.

Già dal Quattrocento, sotto i nuovi dominatori, lo Studio sviluppa le caratteristiche che lo portano all'avanguardia nel contesto Europeo, ossia empirismo, la libertà di sperimentazione, l'osservazione e la pratica come strumenti più importanti della logica e della fedeltà alla tradizione.

---

<sup>274</sup> Per le fonti, oltre ai volumi citati in precedenza, rimando soprattutto a *Il teatro anatomico. Storia e restauri*, a cura di C. Semenzato, Offset invicta, Limena 1994; C. Semenzato, *L'Università di Padova: Il Palazzo del Bo: arte e storia*, ed. Erredici, Padova 1999; *Storia della cultura Veneta*, soprattutto volumi 3/II e 3/III; F. Barbieri, P. Preto, *Storia di Vicenza*, Neri Pozza, Vicenza 1990, vol. III/2.

<sup>275</sup> Il documento è riportato anche da C. Semenzato, *Il Palazzo del Bo*, cit., p. 8.

<sup>276</sup> Per un quadro generale del periodo v. *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento* catalogo della mostra di Palazzo Ducale, (Venezia luglio-ottobre 1980), Electa, Milano 1980.

“C’è tanta ricchezza nell’*underground* del pensiero scientifico padovano, c’è quella ricchezza, che costituirà lo zoccolo sul quale si fonderanno i solidi principi della scienza oggettiva Cinquecentesca.”<sup>277</sup>

Questa autonomia, in senso intellettuale e non politico, genera tensioni e orgogli che spingono lo Studio verso l’innovazione e la sperimentazione di metodi e pratiche. Ciò avviene dopo un periodo di crisi dovuto alle guerre tra Venezia e l’Impero, in cui l’Università si è mostrata parte della rivolta contro Venezia, ma dal 1517, puniti e impiccati i Lettori pericolosi<sup>278</sup>, non si riscontrano altri atti sovversivi. E’ attraverso la libertà di sapere che si possono attuare nuove politiche d’insegnamento, senza il timore della sperimentazione e la preoccupazione di tradire una tradizione medica ormai inadatta agli insegnamenti dell’epoca. Così i tre corsi di medicina in cui è divisa l’Università (teorica, pratica e chirurgia) gradualmente rinnovano i propri metodi passando da un tipo d’insegnamento “passivo” e tradizionale a nuove tipologie “attive” e sperimentali. Il classico insegnamento medioevale, come abbiamo visto, è incentrato sul commento ai testi dei maestri. L’attenzione ai libri è naturalmente ancora basilare, ma nel Rinascimento all’apprendimento su banco si affiancano le dimostrazioni e la sperimentazione delle nozioni “attraverso i sensi”. Le innovazioni riguardano differenti materie. Copernico è spinto a rivedere il pensiero astronomico, Girolamo Fracastoro, che intrattiene una stretta relazione con il polacco, avanza nuove ipotesi sulla teoria del contagio nelle malattie infettive. Giovanni Battista da Monte capisce l’importanza dell’apprendimento della medicina non solo dai testi ma direttamente al capezzale del malato, Francesco Bonafede fonda l’insegnamento dimostrativo della botanica nell’Orto dei Semplici, primo spazio del genere in Europa, che in Italia sarà imitato da Bologna, Firenze e Pisa<sup>279</sup>. Notiamo quindi che tutte queste innovazioni hanno come punto basilare lo studio diretto della natura (sia essa cosmica, umana o vegetale) e soprattutto l’osservazione dei fenomeni, lo *sguardo* come veicolo di conoscenza. La filosofia di Padova raggiunge il suo apice poco prima della metà del secolo, quando i suoi principi sono completamente sviluppati e assorbiti come nuova metodologia di lavoro:

---

<sup>277</sup> C. Semenzato, *Il teatro anatomico*, cit., p. 15.

<sup>278</sup> Si tratta del filosofo Pietro Trapolin e dei giuristi Antonio Francesco Dottori e Bertuccio Bagarotti, quest’ultimo impiccato nella piazza principale. Di loro racconta Marin Sanudo nei *Diarii* (VIII, coll. 502, 523, 17 luglio 1519; IX coll. 87, 295, 358 24 agosto, 7 novembre, 18 dicembre 1509; XII, coll. 266, 295; 30 giugno, 19 luglio 1511).

<sup>279</sup> Questo almeno quello che sostiene G. Gola, *L’orto botanico universitario*, «L’università di Padova nel VII Centenario della sua fondazione», Numero unico, Padova 1922.

“Tutti questi eventi, legati ai nomi di Vesalio, da Monte, Bonafede, [...], si attuano a Padova in quel triennio 1543-1546, che si identifica con il trionfo dell’oggettività, atteggiamento empirico di matura concretezza, concertato, come si è visto, nel corso di tre secoli ed esplosivo e concentrato appunto in quel ristretto periodo a significare il compimento e la sintesi realizzati dall’incontro e dall’amalgama dei vari indirizzi metodologici, filosofici e pratici. Fu sicuramente questa impostazione intellettuale nella sua lunga, travagliata, fase di preparazione e nel momento di apogeo il faro luminoso di richiamo per il mondo europeo.”<sup>280</sup>

A metà Cinquecento dunque lo Studio è nel suo momento più importante. All’avanguardia nelle scienze, rinomato a livello internazionale, è fiore all’occhiello della Repubblica veneta. Infatti tra il 1545 e il 1552 il Senato autorizza i Riformatori dello Studio ad adeguare completamente il Palazzo del Bo alle esigenze accademiche.

“[...]si fece di tutto per dare al Bo una posizione eminente nell’assetto urbano padovano, impedendo a certi abitanti di sopraelevare le loro case affinché si potesse vedere da ogni parte il palazzo dell’Università. Situato di fronte al nuovo palazzo del Podestà, con la sua facciata ornata dal leone di San Marco, il Bo era il segno immediatamente sensibile del dominio incontrastato della Signoria sullo Studio, e uno strumento di prestigio verso gli stranieri, un esempio presto imitato a Pavia e a Bologna. Ormai lo Studio non imponeva più «al mondo esterno l’immagine di Padova come libero comune aperto alle esigenze degli studi e della cultura», ma faceva parte del «mito di Venezia».”<sup>281</sup>

Nel Palazzo del Bo tutte le scuole hanno una collocazione urbana, che dimostra la presenza dell’Università in modo materiale e concreto. Venezia appone sulla facciata il proprio marchio, il Leone di San Marco, uguale a quello che troneggia in tutte le città soggette nelle piazze, sulle colonne, negli edifici di maggior risonanza pubblica. Questo stemma però è l’unico simbolo che unisce i domini della terraferma. Infatti ogni singola città instaura con la Dominante un rapporto differente, che tiene conto delle storie singole, delle singole necessità di ogni territorio:

---

<sup>280</sup> *Il teatro anatomico. Storia e restauri*, a cura di C. Semenzato, Offset Invicta, Limena 1994, p 19.

<sup>281</sup> F. Dupuigrenet Desroussilles *L’Università di Padova dal 1405 al Concilio di Trento*, in *Storia della cultura Veneta, Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Neri Pozza, Vicenza 1980, vol. 3/II., p. 647. L’autore si riferisce a Venezia come alla Signoria, termine che a me sembra improprio.

“Il Leone di San Marco posto sopra le colonne nelle piazze, o scolpito nella facciata degli edifici pubblici, simboleggiava una prassi di governo giocata fra autonomia e soggezione, fra indirizzi comuni e situazioni singole [...]”<sup>282</sup>

Venezia impone il proprio simbolo protettore sulla facciata del Palazzo del Bo, il Leone di San Marco, con l’idea di inglobare lo Studio nella costruzione del *mito* della Serenissima. Questo non simboleggia un atto di soggezione nei confronti dell’Università, bensì la comunicazione che la Dominante ne tutela e ne protegge lo sviluppo. Non si tratta di celebrare la grandezza di uno Stato con apparati effimeri, ma di saldare le basi concrete affinché si possa attuare la leggenda di uno Stato Veneto simbolo di apertura, libertà e cultura. Il *mito* vuole creare un’idea di una Repubblica colta e aperta alle innovazioni, che si avvale del cosmopolitismo della città marittima e dell’Università animata dalle differenti Nazioni studentesche. Il Potere centrale “usa” la città per accrescere il proprio mito, tuttavia questo comporta l’impegno della Dominante sullo sviluppo delle scienze e delle arti, impegno che è reale e finanzia i migliori Lettori della penisola:

“Rispetto a Bologna, lo Studio di Padova godette di una condizione ancor più favorevole grazie anche alla «tutela» assicurata dalla Repubblica di Venezia che favorì la sprovvincializzazione dell’ambiente patavino con un’apertura cosmopolita: tanto un insigne giurista come Andrea Alciato, quanto un celebre umanista come Erasmo da Rotterdam erano d’accordo nel considerare Padova la migliore delle università italiane [...]”<sup>283</sup>

Siamo in un periodo di svolta per lo Studio Patavino, e per gli Studi Italiani in generale. Infatti a metà Cinquecento la gestione degli stessi passa dalla pratica corporativa di studenti e insegnanti alla tutela dello Stato, che incide sempre di più nella gestione dell’organizzazione e della vita accademica. Questo passaggio è molto importante per lo studio dei teatri anatomici. L’impegno e la dipendenza diretta dallo Stato è necessario per lo sviluppo delle istituzioni universitarie, costrette ad affrontare nuove esigenze irrealizzabili con le sole forze economiche delle corporazioni. I governi possono garantire finanziamenti adatti al nuovo metodo scientifico, che implica la costruzione e il mantenimento di spazi necessari e costosi come teatri anatomici, orti botanici, librerie ecc. La costruzione dunque dei teatri anatomici è vincolata al passaggio di gestione accademica nelle mani del potere centrale. Questa situazione è più o meno comune in tutta Italia, ma assume caratteri

---

<sup>282</sup> C. Fumian e A. Ventura, *Storia del Veneto*, Laterza, Roma 2004, pp. 167-168.

<sup>283</sup> A. Mattone, T. Olivari, *Le istituzioni del sapere Universitario: teatri anatomici e orti botanici nell’età moderna*, in *Storia delle Università in Italia*, a cura di G. Brizzi, P. Del Negro e A. Romano, Sicania, Messina 2007, vol. II, p. 438.

differenti a seconda delle città e del tipo di governo. A Bologna notiamo una fortissima ingerenza del Senato e dei Legati vaticani sulle vicende della vita accademica, che approfittano dell'edificazione dei nuovi spazi per scopi celebrativi, come approfondiremo nel prossimo capitolo.

Quindi, più che un modello unico di organizzazione universitaria, si può parlare di più tipi che si assestano in base alla dialettica tra il Governo centrale, il potere cittadino e le corporazioni di docenti e studenti, il cui esito influisce sulla effettiva validità delle istituzioni e della ricerca. A Padova, Pisa e Pavia i docenti vengono selezionati principalmente dagli organi territoriali di Venezia, Firenze e Milano, ciò permette una scelta più ampia ed una selezione che vaglia le offerte di tutta la penisola. A Torino e Roma sono i Riformatori dello Studio che si occupano della selezione, ossia i senatori cittadini, che risentono dello stretto legame con la città e prediligono la scelta di professori "autoctoni". A Siena e Bologna i forestieri sono quasi esclusi, a parte eccezioni particolari<sup>284</sup>.

Così, a metà secolo Padova è il centro di ricerca scientifica più all'avanguardia nel panorama italiano. Si crea un equilibrio ideale tra il potere centrale della Serenissima, il senato cittadino e l'indipendenza accademica, i primi due impegnati a tutelare economicamente e legalmente lo Studio, elemento importante del *mito* veneziano e motore indispensabile per lo sviluppo e la vita economica cittadina, atta allo sfruttamento degli studenti stranieri, quest'ultimo invece impegnato nel progresso scientifico e nella tutela del primato padovano. Un esempio può chiarificare meglio le dinamiche interne a questo equilibrio:

“Nel 1555 le autorità accademiche decisero di dare rinnovato prestigio all'insegnamento dell'anatomia, disciplina reputata poco nobile rispetto alla medicina teorica e a quella pratica. L'incarico venne affidato a un giovane lettore, Andrea Appellato, il cui compito consisteva appunto nel «leggere» il vecchio teatro di Mondino, e a un professore, Vettor Trincavella (1490-1563), che doveva tenere le lezioni teoriche. Il ruolo di Falloppia venne limitato alla pura esecuzione manuale della dissezione. Era il ritorno a un metodo d'insegnamento prevasaliano: ma le lezioni di Trincavella furono bruscamente interrotte dagli studenti insoddisfatti, che richiedevano a gran voce il ripristino di quella forma di insegnamento per la quale lo Studio patavino era diventato celebre in Europa, e la riunificazione della cattedra sotto la responsabilità del solo Falloppia.”<sup>285</sup>

La minaccia al regresso dal metodo Vesaliano è subito interrotta, grazie agli studenti che ben conoscono l'importanza dell'innovazione e il bisogno di continuare il suo sviluppo. Forti dei

---

<sup>284</sup> A. Zannini, *I maestri*, in *Storia delle Università in Italia*, cit.

<sup>285</sup> Ivi, p. 451.

privilegi e dell'importanza concessa loro dalla vita accademica, hanno potuto indicare la giusta via per proseguire la strada iniziata da Vesalio<sup>286</sup>, e questo ci fa capire quanto gli equilibri di potere influiscano sulle edificazioni teatrali future. L'unificazione della cattedra di anatomia sotto un unico docente si concretizza, simbolicamente e funzionalmente, nel teatro anatomico del 1595, in cui il Lettore ed il cadavere convergono nello stesso punto, unico luogo d'attenzione per il pubblico. Possiamo immaginare, per ipotesi, che se la componente studentesca non avesse avuto modo di manifestare e fare accogliere le proprie rimostranze, la separazione delle componenti lettura/pratica sarebbe rimasta e forse si sarebbe radicata nel panorama patavino, si sarebbe quindi pervenuti ad una soluzione di separazione come quella bolognese, che distingue il tavolo settorio dalla cattedra.

Il connubio tra la tutela degli Studi e le importanti scoperte in differenti ambiti produce un momento floridissimo per le scienze, e soprattutto ci introduce in quello che viene definito *Il secolo d'oro dell'anatomia*. Lo sviluppo influenza anche la diffusione e accresce l'interesse verso il sapere scientifico della società e dei gentiluomini. La formazione del cittadino colto quindi include non solo le materie letterarie ed artistiche, ma anche nozioni di matematica, fisica e fisiologia. A metà Cinquecento sorgono numerose aggregazioni di intellettuali dove uomini all'avanguardia discutono dei problemi e delle scoperte del mondo contemporaneo. Siano i ridotti veneziani, o le accademie che sorgono un po' in tutta Italia, il particolare momento di fervore scientifico ed artistico del XVI secolo produce una società attenta e interessata agli sviluppi culturali. Rimaniamo ancora nell'anno 1555, particolarmente denso di eventi culturali.

## ***L'Accademia Olimpica.***

*I dottori nell'Accademia, motivazioni culturali e politiche.*

Quando lo Studio di Padova è ai massimi splendori, a Vicenza un gruppo di nobili intellettuali decide di costituire un'Accademia per sviluppare e apprendere la scienza e l'arte<sup>287</sup>. I rapporti fra le

---

<sup>286</sup>D'altronde, il 1555 è un anno molto importante per l'anatomia, ritornare ai metodi pre-vesaliani sarebbe stato un grosso ostacolo al progresso di questa materia. Del 1555 è la seconda edizione della *Fabrica*, e nello Studio insegna Realdo Colombo (1516-1559) allievo di Vesalio anche se piuttosto critico verso il maestro, che continua a sviluppare la scienza medica e progetta un volume da sostituire alla *Fabrica*, con Michelangelo Buonarroti, purtroppo non andato a buon fine. Egli compie importanti scoperte sulla circolazione polmonare, (il passaggio del sangue da un ventricolo all'altro attraverso i polmoni), in concomitanza con Michele Serveto, che invece viene censurato violentemente.

<sup>287</sup> Per una bibliografia iniziale sul Teatro Olimpico cfr. S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua perpetua memoria*, Le Lettere, Firenze 1998; L. Magagnato, *Il teatro Olimpico*, Electa, Milano 1992; L. Puppi, *Andrea Palladio: il testo, l'immagine, la città*, Electa, Milano 1980; L. Puppi, *Scrittori vicentini d'architettura: G.G. Trissino, O.Belli, V. Scamozzi, P. Gualdo*, Accademia Olimpica, Vicenza 1973; L. Magagnato, *I teatri italiani del Cinquecento*, Neri Pozza,



due città, soprattutto a livello medico, sono stretti già da tempo. Il primo medico di Vicenza è Giacomino da Angarano e presenta alcune caratteristiche che saranno proprie anche dei dottori a venire:

“la figura di Giacomino è emblematica di due costanti nelle carriere dei medici vicentini: gli studi compiuti «in terra aliena» e il desiderio di partecipare ai dibattiti delle grandi scuole e di non rimanere esclusi dai progressi della medicina.”<sup>288</sup>

Altri importanti intellettuali provengono dalla terra Berica, come Niccolò Leoniceno, che insegna a Bologna e a Ferrara. Accanito rivale di Alessandro Benedetti, egli per primo introduce il dibattito sul *Methodo*, partendo dall'analisi delle tre vie di conoscenza in Galeno. Dalle sue riflessioni si svilupperanno le teorie sul metodo del Cinquecento, non ultima quella di Giulio Camillo Delminio che abbiamo analizzato nel capitolo precedente. Tra i suoi allievi a Ferrara, dove si reca ad insegnare, troviamo Giangiorgio ed Alvise Trissino, quest'ultimo professore di filosofia naturale morto prematuramente.

Eravamo rimasti nel 1555. Ebbene, in questo anno ricco di eventi<sup>289</sup> viene fondata l'Accademia Olimpica di Vicenza. Il primo marzo vengono emanate una serie di leggi che stabiliscono la gestione interna, e un anno dopo viene ideata l'impresa da uno dei membri fondatori, Elio Belli. Tuttavia, gli Olimpici non hanno ancora una sede, prima si stabiliscono nella casa dei toedeschini a Portanova, nel 1556 approdano a San Francesco vecchio, per poi ritrovarsi in una casa che passa al vescovo per uso seminariale; nel 1558 sono ai giardini del Porto lungo le mura del Pallamaglio dove alzano la statua di Ercole. Nel 1579 ancora a casa Brasco sul corso, poi casa Tavola per 36 ducati l'anno<sup>290</sup>. Finalmente, nel 1579, gli Olimpici ottengono un luogo adatto dove realizzare uno spazio teatrale, ossia le “prigioni vecchie” nel Castello del Territorio, una fortezza di impianto Medioevale che diventa la sede fissa del Concilio fino ai giorni nostri. I più solerti promotori dell'Accademia sono Valerio Chiericato e Girolamo da Schio, mentre tra i fondatori troviamo alcune tra le personalità più importanti della città: il cav. Antonio Maria

---

Venezia 1954.

<sup>288</sup> T. Pesenti, *La cultura scientifica: medici, matematici, naturalisti*, in F. Barbieri, P. Preto, *Storia di Vicenza*, Neri Pozza, Vicenza 1990, vol. 3/II, p. 255.

<sup>289</sup> Ricordiamo, tra l'altro, la famosa *Pace di Augusta* dove Carlo V riconosce la frattura tra luterani e cattolici e l'elezione di Paolo IV a Papa, R. Ago, V. Vidotto, *Storia moderna*, Laterza, Roma 2007, p. 44.

<sup>290</sup> Questa è la cronologia degli spostamenti in M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Cappelli, Bologna 1929, vol. V.

Angiolelli, il Conte da Monte, Giacomo Pagello, Bernardino da Mosto, Pietro Loschi, Francesco Rapa, Orazio Almerico, Antonio Capra, Giuseppe Overato, Orzio Camozza, Elio Belli, Silvio Belli, Andrea Palladio, Bernardino Trinagio, G.B. Gazadore, Pre Agostino Rapa, Valerio Barbarano, Giulio Galasin, Francesco Ghellini Guido Campiglia, Andrea Fossato, Alessandro Massaria e Vincenzo Magrè.

I legami iniziali con lo Studio di Padova sono molto forti. Innanzi tutto, è esplicitamente dichiarato nell'atto di fondazione che gli scopi del raduno sono l'acquisizione di conoscenza scientifica:

“Gli Accademici Olimpici hanno tutti uno animo e uno volere onde non è meraviglia, se tutti i parametri tendono ad un fine solo, et questo è che ogn'uno di quelli desidera imparare tutte le scientie, et specialmente le Mathematiche, le quali sono il vero ornamento di tutti coloro che hanno l'animo nobile et virtuoso.”<sup>291</sup>

Gli intellettuali, su esempio dello Studio, si dedicano a lezioni che riguardano numerosi campi dello scibile, concentrandosi particolarmente sulle scienze naturali. L'impresa dell'Accademia è una corsa di carri, in mezzo ad uno stadio con al centro due obelischi, sormontata dal motto *Hoc opus, hic labor est*, che deriva dall'Eneide:

“Facilis discensu Averni,  
noctes atque dies patet atri ianua Ditis  
sed revocare gradum superasque evadere ad auras  
hoc opus, hic labor est”

La conoscenza è un percorso faticoso, che da i suoi frutti in seguito al lavoro:

“Alla visione statica del sapere si sostituisce la dinamica della ricerca e di una scienza del tutto mondana: sono questi ormai, i segni della celebrazione dell'Operosità dell'Uomo nella realtà della storia”<sup>292</sup>

---

<sup>291</sup> Biblioteca Civica Bertoliana, *Atti*, b8, fasc.88, c2R.

<sup>292</sup> *Storia di Vicenza* 3/II, cit., p. 95.

Gli interessi dell'Accademia quindi vertono sulle scienze naturali, sulla matematica e sulle discipline che mostrano anche un'applicazione pratica. Nella città di Vicenza l'Umanesimo veneziano e la scienza padovana si fondono nelle attività a cui si dedicano i gentiluomini olimpici. La matematica e le scienze sono parte della formazione dell'uomo moderno, affiancate da un'attenzione particolare all'architettura. L'Architettura gioca un ruolo di primordine nelle dinamiche cittadine. Gli splendidi palazzi delle famiglie, opera dei migliori architetti dell'epoca, segnano la presenza e l'influenza degli aristocratici nel tessuto urbano<sup>293</sup>. Il lato estetico ed artistico è solo una parte della loro ragione d'esistere, al centro di tali costruzioni militano dimostrazioni di forza, di presenza nella gestione del potere. L'interesse per l'architettura è diffuso tra la classe nobiliare che vede nel rinnovamento urbano un rispecchiarsi degli ideali umanistici, e che consentirà ad Andrea Palladio di trovare numerose commissioni e di realizzare opere dall'indiscusso valore artistico e storico. Inoltre, una lunga tradizione fornisce la base degli studi matematici, iniziata con l'opera (perduta) di Giorgio Corbetta, autore nel 1413 di un trattato di 12 libri di aritmetica e geometria. Anche la pratica militare e cavalleresca accresce l'interesse verso lo studio delle fortificazioni, una branca del sapere all'epoca molto sviluppata:

“Se vogliamo individuare un «genio vicentino», ossia uno «stile» di studi scientifici proprio di Vicenza, esso sembra dunque esprimersi nello stretto legame tra architettura e matematiche. «Vero ornamento di tutti coloro che hanno l'animo nobile e virtuoso», le matematiche furono – ricordiamo – il principale esercizio dell'Accademia Olimpica, che nel suo primo decennio ne divenne una vera e propria scuola: nel 1557 vi iniziò la carriera il siciliano Giuseppe Moletto (1531 – 1588), poi professore a Padova e amico di Galileo. Il Moletto vi teneva lezioni ogni giorno, Silvio Belli tre volte a settimana, e nel 1560 vi fu condotto il cosmografo Vincenzo Palatino da Curzola.”<sup>294</sup>

Il carattere dell'Accademia Olimpica è un esempio fondamentale per la nostra ricerca: in essa s'incrociano produzioni letterarie, pratiche teatrali e passioni scientifiche. Nella poliedrica società del Rinascimento i vicentini si applicano in differenti campi del sapere, creando una cultura multiforme, di scambi ed influenze, dove il teatro ha un ruolo dominante come strumento e luogo della presenza e della conoscenza.

Anche a Vicenza, però, le ragioni culturali del divenire storico si legano a motivazioni sociali e politiche. Per capire il motivo della base “allargata” del sodalizio Olimpico, che conduce alla presenza di architetti, medici e matematici accanto a nobili aristocratici orgogliosi della propria

---

<sup>293</sup> Allo stesso modo le Ville di campagna rappresentano il potere dei Signori sul contado. Vedi C. Fumian e A. Ventura, *Storia del Veneto. Dalle origini al Seicento*, Laterza, Roma 2004, p. 178.

<sup>294</sup> F. Barbieri, P. Preto, *Storia di Vicenza*, Neri Pozza, Vicenza 1990, vol. 3/II, pp. 262-263.

posizione di potere, dobbiamo fare una panoramica storica sulla particolare situazione in cui si trovano a vivere i fondatori del conclave.

Vicenza, come Padova, si trova da inizio Quattrocento sotto il dominio Veneziano<sup>295</sup>. Dopo gli sconvolgimenti degli anni di guerra, successivi alla Lega di Cambrai che coinvolge le tre città venete, la situazione territoriale si riappacifica intorno agli anni Venti del Cinquecento. Padova e Vicenza tornano sotto la Serenissima, ma fondamentali cambiamenti avvengono dopo la stipulazione della pace. Venezia opta per un cambiamento drastico: lo Stato di mare inizia a manifestare una tendenza verso la trasformazione in Stato di terra. Il mutamento è dettato da varie ragioni, sia per le scoperte e commerci dirottati geograficamente, sia per perdita domini in Puglia, con la conseguente diminuzione degli approvvigionamenti di grano nella città. Così, la Dominante cerca maggiori risorse nella terraferma, aumentando i dazi, investendo nelle coltivazioni ed iniziando una presenza statale non più unicamente nominale. Le nobiltà provinciali però non si dimostrano alleate valenti, troppo arroccate nella difesa dei loro privilegi e prerogative corporative. Allora Venezia, soprattutto a Brescia, Verona e Vicenza, si rivolge ai contadi, per assicurarsi sempre più necessarie risorse agrarie e di materie, intaccando i privilegi signorili che da sempre si rifanno sul suddetto contado. Viene formato un Corpo Territoriale, nel 1551, che entra nella scena politica e dà voce ad un territorio che finora è stato soltanto appendice della città, cercando di svincolarsi dalla tutela e dai privilegi nobiliari che si perdono nella notte dei tempi. Non che avvenga una rivoluzione nel sistema di gestione del potere, piuttosto si riscontrano cambiamenti a livello di gestioni finanziarie ed economiche, che però sono pesanti da accettare per una nobiltà vicentina da sempre orgogliosa dei propri privilegi nobiliari e poco adatta a cambiamenti che riguardano il livello sociale. In sostanza i privilegi rimangono inalterati a livello generale, gli aristocratici mantengono il potere urbano sul contado, però perdono il ruolo, o almeno vedono scalfito il ruolo, di interlocutori privilegiati della repubblica veneta.

Ma l'ingresso di nuove forze, se pur piccole, del contado, la sempre maggior influenza dello stato veneto, e sempre minori territori dove poter acquistare potere, aggrava le lotte tra faide nobiliari, in guerra tra loro per la sgretolazione di un governo prima compatto e privilegiato, ed ora minacciato. In altre parole, quando il potere è riservato solo ai nobili, essi possono spartirlo senza provare una minaccia di esclusione, perché il solo fatto di appartenere ai *cives* migliori garantisce loro delle prerogative autoritarie. Con l'ingresso di nuove forze, la minaccia di vedersi soppiantati diventa reale, ed iniziano le guerre interne per la supremazia nella gestione cittadina, che inaspriscono i dissapori già esistenti tra famiglie.

---

<sup>295</sup> Per questa parentesi storica, oltre i già citati *Storia della cultura veneta* e *Storia di Vicenza*, aggiungiamo C. Fumian e A. Ventura, *Storia del Veneto*, Laterza, Roma 2004; R. Ago e V. Vidotto, *Storia moderna*, Laterza, Bari 2007.

Le architetture vicentine riflettono questa lotta interna, ostentare la bellezza di un ideale classico è sinonimo del peso maggiore esercitato sulla vita urbana, come anche mantenere pericolosi eserciti di sgherri. Da questi cambiamenti si arriva al costituirsi di due fazioni, una più nobile e chiusa nelle prerogative classiste, in posizione maggioritaria, l'altra subordinata ma ricettiva alle classi escluse dal potere e pronta a far leva sul malcontento cittadino. Non siamo pienamente certi sulle alleanze, però in linea di massima i Da Porto, i Gualdo, i Muzzan, i Chiericati, i Piovene, costituiscono la fazione oligarchica maggioritaria; i Capra, i Trissino, i Trento, i Valmarana, i Bissani sono gli antioligarchici, minoritari.

Ed è proprio in questo clima ed in questo ambito politico che nasce l'Accademia Olimpica, ad opera della sezione antioligarchica. La sua fondazione è parallela alle lotte di classe, infatti negli stessi anni, dalla maggioranza, viene fondata l'Accademia dei Costanti. Dunque, la nascita del conclave Olimpico non è dettato solo da ragioni scientifiche e intellettuali, c'è alle spalle una forte tensione politica, di nobili che lottano per il prestigio e il governo, che manifestano nella città una presenza forte e viva. I segni dell'Architettura sono la concretizzazione dell'importanza delle famiglie nella Città. Il segno del Teatro sarà la concretizzazione dell'Accademia, che unisce i fondatori nell'autoaffermazione della propria importanza, del proprio esserci nella vita pubblica, e del fermo intento di restarci, attraverso la loro celebre "perpetua memoria". Non a caso, la storia delle Accademie segue l'esito delle concorrenze tra le due fazioni. I Costanti sono fondati da Girolamo Gualdo, ed hanno un forte orgoglio aristocratico e fede religiosa<sup>296</sup>. Anche Girolamo Ruscelli, che dedica il *Della Eloquenza* di Daniele Barbaro ai quaranta fondatori della nobile accademia, afferma il valore della nobiltà di sangue e dei costumi. Essi quindi si occupano di armi e lettere, poesia musica e di ogni cosa nobile. L'inaugurazione, almeno da quanto riportato nella *Historia* del Barbarano, avviene il 20 febbraio 1556. Il carattere dell'adunanza si presenta subito differente dagli intenti Olimpici. Mentre questi ultimi, almeno all'inizio, mirano ad un accrescimento delle scienze e delle arti, i Costanti manifestano la tendenza all'élite, ad ideali cavallereschi arroccati in privilegi di classe. Ma quest'ultima adunanza non dura a lungo: dopo la morte del fondatore Girolamo Gualdo si scioglie quasi subito, soprattutto per colpa delle invidie e delle rivalità interne. Nello stesso periodo, si annota l'ascesa della fazione minoritaria nei confronti degli Oligarchici, poiché i ceti meno nobili a cui è consentito l'accesso nel governo si schierano a favore degli antioligarchi<sup>297</sup>. Anche se successivamente, come vedremo, gli Olimpici perderanno poco a poco l'impronta

<sup>296</sup> Vedi E. Niccolini, *Le accademie*, in F. Barbieri, P. Preto, *Storia di Vicenza*, cit., pp. 89-108.

<sup>297</sup> La questione è ovviamente molto complessa e si protrae per lungo tempo. Ancora nel 1583 la fazione dei Da Porto (capitanata da Alfonso) denuncia l'introduzione nel Consiglio di alcune persone di basso stato e poca facoltà. Nel contempo, il Collegi notarile reclama che attraverso corruzione e abusi, è stato escluso dagli uffici. La storia ed i problemi dell'Accademia dei Costanti sono raccontati anche in G. Gualdo, *Rime*, presso Andrea Arrivabene, Venezia 1569.

scienziato ed “allargata” dell’adunanza, avvicinandosi sempre più ad interessi elitari e conservatori, l’iniziale apertura verso le classi mediche e verso gli interessi naturalistici comporta vivissimi scambi e relazioni tra i Vicentini e l’Università Patavina. Vedremo in dettaglio in che modo la scienza penetra nell’adunanza, e quindi nella cultura berica, facendo particolare riferimento alle discipline anatomiche.

*Gli interessi scientifici e gli scambi tra teatranti e medici.*

L’attenzione per la ricerca scientifica porta una grande influenza del vicino Studio sul programma Olimpico. Negli inventari dell’Accademia si trovano libri di cosmologia, matematica, sfere metalliche e di legno, astrolabi, mappamondi, carte geografiche; le letture vengono riprese, in scala minore, dai programmi Padovani. Troviamo quindi la *Geometria* di Euclide, *Almagesto* e la *Geometria* di Tolomeo, la *Cosmografia e Instrumentum simulatum* di Pietro Apiano, *Astrolabijs Declaratio e Horologeria* di Sebastiano Munster, *Teorica novae planetarum* di Giorgio Purback, *Fabrica usuque astrolabii* di Giovanni Stoffler, *Opus de Cosmografia de tabuli sinum* di Orazio Fine, la *Sfera* di Sacrobosco, e ovviamente le opere di Aristotele e Platone. Ho voluto, in queste righe, dare un’idea generale di quali scienze naturali sono principale preoccupazione per la prima fase dell’Accademia Olimpica, quando ancora la cavalleria non supera di importanza la scienza e la virtù. L’argomento sarebbe da approfondire ulteriormente, rintracciando le correlazioni degli Accademici con lo sviluppo dell’astrofisica<sup>298</sup>, della geografia<sup>299</sup> e della botanica<sup>300</sup>. Tuttavia, mi soffermerò unicamente nel campo d’indagine che pertiene alla mia ricerca, ossia sull’anatomia e sulla scienza medica, in relazione alla pratica teatrale. Se, come abbiamo visto, gli Olimpici sono influenzati dalla vicina Padova, è ovvio che si desti in loro anche l’attenzione verso le materie mediche ed anatomiche. Contemporaneamente ai primi anni di vita dell’accademia la facoltà Artista di Padova è in uno dei periodi di maggior sviluppo, che porterà, a fine secolo, alla compresenza nelle stesse aule di Galileo Galilei, Girolamo Fabrici D’Acquapendente e William Harvey. Vesalio ha lasciato lo Studio da una decina di anni, la sua

---

<sup>298</sup> Galileo intrattiene rapporti con Vicenza. Marcantonio Bissaro lo raccomanda ad Antonio Riccoboni per entrare all’Università. Soggiorna inoltre nella villa di Camillo Trento ed è amico di Paolo Gualdo (1555-1621) - incontrato in casa di Gian Vincenzo Pinelli - dottore di leggi e teologia, che collabora con lui e segue le sue ricerche, tanto da avere in dono un telescopio. I vicentini tuttavia si interessano maggiormente all’aspetto matematico dell’opera galileiana e alle nuove nozioni di ottica che questo comporta.

<sup>299</sup> L’interesse per la geografia è giustificato anche dalla presenza, a Vicenza, di Pigafetta, diventato celebre per essere uno dei sopravvissuti al viaggio intorno al mondo di Magellano.

<sup>300</sup> Anche la botanica si sviluppa con Onorio Belli, figlio del medico Elio ed accademico Olimpico, nel contesto del generale sviluppo Cinquecentesco di questa scienza.

influenza è tuttavia ancora grande, e i suoi successori sono studiosi all'avanguardia come Realdo Colombo e Gabriele Falloppia. Inoltre nella città berica vivono ed operano medici ed anatomisti che si formano e si aggirano tra Venezia, Padova e tutto il territorio settentrionale. L'interesse degli Olimpici verso l'anatomia è evidente anche dagli inventari, dove troviamo figure di cera e terracotta, gessi di arti e parti corporee, copie delle opere di Michelangelo quali «due gambe di Cristo e la coscia del Lacoonte»<sup>301</sup>. Le personalità che si adoperano alla fondazione dell'Accademia sono simboliche a questo riguardo, per capire come gli intellettuali vivano una cultura poliedrica, non concentrata soltanto in un unico interesse specifico. Scorrendo la lista dei promotori infatti notiamo soprattutto alcuni personaggi su cui dobbiamo soffermarci.

Notiamo subito la presenza di medici tra le fila Olimpiche. Conte da Monte, il Montano Vicentino (muore 1587) è un accanito galenista, sostenitore della teoria degli umori. Alessandro Massaria (1510-1598), allievo del primo, è medico rinomato nel contesto settentrionale, che si avvicina al galenismo ma è anche sostenitore di innovazioni probabilmente apprese nello Studio di Padova e influenzato dalla corrispondenza con Theodor Zwinger di Basilea. Il Montano e il Massaria fondano nel 1555 un Collegio dei medici, che controlla attività di dottori, speciali e chirurghi:

“Tra i compiti dei Collegi medici veneti era anche quello di organizzare annuali dissezioni anatomiche a vantaggio di medici pratici, chirurghi e barbieri; a Vicenza la disposizione fu molto trascurata: gli statuti del Collegio si limitano infatti a prescrivere una pubblica anatomia ogni tre anni. Se Vicenza non rimase del tutto esclusa dai progressi delle conoscenze anatomiche fu grazie all'iniziativa di Fabio Pace (1547 – 1614), fratello dal grande giurista Giulio”<sup>302</sup>

Massaria è legato alla sua patria e rifiuta persino l'invito del re di Polonia di diventare suo Archiatra. Esercita solo un anno a Venezia e poi si stabilisce definitivamente a Vicenza, dove lo vediamo attivo sostenitore della vita culturale. Infatti nello stesso fatidico anno del 1555, è promotore della fondazione dell'Accademia Olimpica e del Collegio dei medici, impegnandosi quindi sia nell'organizzazione e nella pratica dell'arte curativa, sia nell'istruzione e nella diffusione del sapere teorico. I progressi anatomici del vicino Studio arrivano anche a Vicenza, attraverso i

---

<sup>301</sup> F. Barbieri, P. Preto, *Storia di Vicenza*, Neri Pozza, Vicenza 1990, vol. 2/II, cit., p. 97.

<sup>302</sup> Ivi, p. 259. Vedi anche S. De renzi, *Storia della medicina in Italia*, Forni, Sala Bolognese, vol. III, p. 622. L. Puppi, *Scrittori vicentini d'architettura: G.G. Trissino, O.Belli, V. Scamozzi, P. Gualdo*, Accademia Olimpica, Vicenza 1973, attribuisce il suo insegnamento anatomico a Massaria ed avalla ancora l'idea di un vero teatro anatomico.

dottori che si formano e si laureano nella sede patavina, per poi fare ritorno in patria. E' interessante sottolineare come l'introduzione dell'anatomia pubblica fatichi a trovare una continuità nel vero e proprio Collegio medico, mentre è più agevole la sua pratica nel contesto culturale. L'anatomia è ormai caratterizzata da un forte sostrato filosofico, il corpo è un elemento centrale della corrispondenza tra le leggi del Cosmo e quelle del microcosmo umano. L'attenzione degli Olimpici per le faccende fisiologiche dunque è giustificato dal bisogno di una preparazione intellettuale completa, che non può prescindere dalla conoscenza delle funzioni e dell'interno organico. La presenza di Massaria è determinante per perpetuare le nuove scoperte all'interno del conclave Vicentino. Per attestare l'importanza di questo medico possiamo entrare in un altro teatro, costruito dal Ghillini, un teatro dei libri in cui l'autore raccoglie i maggiori scrittori, umanisti e scienziati, del Cinquecento. A proposito di Massaria leggiamo:

“E' degno questo honorato Medico di lode particolare; imperoche non lasciandosi dalla sua professione ingombrare, attese con grandissimo honore e non meno a fare ottimi componimenti coll'acutissimo ingegno suo, che a riporre ad onte del tempo, e della morte, nel Tempio dell'immortalità le sue nobilissime azioni. Fu egli intendentissimo Filosofo, medico superbissimo, speculativo meteorista, e diligentissimo notomista. In Vicenza sua partria esercitò con ogni integrità la medicina, e ivi nell'Accademia de gli Olimpici, fra tutte l'altra d'Italia nobilissima, pubblicamente lesse la meteora, e notomia con tanta soddisfazione de gl'uditori, che ancora adesso si conserva presso di loro con molte lodi la memoria di così eccelso letterato. Perciò da questa buona fama degnamente mosso il Senato di Vinezia, rimunerò i meriti suoi con colla prima cattedra di medicina nello Studio di Padova, nella quale pubblica lettura egregiamente portossi, non defraudando in parte alcuna l'ottima opinione con cui fu a quel carico ammesso. L'opere da lui all'eternità della stampa lasciate in latino sono le seguenti. Pratica medica De Peste. Aduersus Saxoniam de abusu medicamentorum vexicantium, & theriaca in febris pestilentibus: Disputatio apologetica aduersus libros Saxoniae de Phaenigmis: De pulsibus. De rerum, & veriferae affectibus: De Urinis; responsa, & consultationes medicinales: Consultationes duae in fabri Chaterrali cuiusdam. Morì assai vecchio in Padova l'anno M.D.XCVIII. e fu data sepoltura nella Chiesa di S. Antonio di quella città, non essendovi memoria alcuna sopra il suo sepolcro.”<sup>303</sup>

Alcuni autori dubitano della docenza di Massaria a Padova. In realtà troviamo conferma nel *De gymnasio patavino*, scritto da Antonio Riccoboni, anch'egli docente nello studio negli stessi anni di Massaria. Infatti egli lo descrive come successore a Girolamo Mercuriale, confermando la sua attività nell'Accademia Olimpica:

---

<sup>303</sup> Abate Ghillini, *Theatro d'huomini letterati*, Guerigli, Venetia 1647, lib. VI, p. 328.



“ Ac philosophiae, Medicinaeq., insigna consecutus unu de principibus locis inter Philosophos, & Medicos tenuit, tu Vicentiae annos quinque, & viginti, Medicinam exercens peregre, atq. in clarissima Olympicorum Academia modo Anatomico, modo Aristotelis Meteorum, modo aliquid aliud eiusmodi singulari sua cum laude, ac prope incredibili Academicorum omnium cum admiratione explanas [...]”<sup>304</sup>

Riccoboni racconta poi come la fama di Massaria si sia accresciuta con l’eccellentissimo lavoro svolto durante i tremendi anni di pestilenza, iniziati nel 1576, dove egli si dedica instancabilmente alla professione di medico. Venezia gli offre alti riconoscimenti per l’opera svolta, ed è proprio da questa esperienza che nascono i trattati da lui pubblicati sulla peste, fondamentali per l’epoca e ricordati anche da Riccoboni.

Non minori lodi vengono intessute nei suoi confronti da Paolo Calvi, che aggiunge importanti informazioni. Calvi conferma la laurea conseguita a Padova, come suo maestro di anatomia annota Falloppia, attivo effettivamente nello Studio in quegli anni. Di seguito aggiunge:

“Si addottorò, e rivenne in Patria, ove prima di arrivare a 30 anni [...] incominciò ad esercitar con valore la professione del medico, e divenne tra poco, non che ad aprir nelle sale dell’Accademia Olimpica un teatro anatomico, ed insieme a legger ivi pubblicamente le Meteore di Aristotele con applauso infinito, ma nel 1563.”<sup>305</sup>

Quindi, secondo quanto scritto da Calvi, che purtroppo non rivela le sue fonti precise, le relazioni a livello anatomico tra Padova e Vicenza sono strettissime, tanto che all’interno della stessa Accademia Olimpica viene edificato un teatro per svolgere le dissezioni. Potrebbe trattarsi di una svista dell’autore, che interpreta la notizia della lettura di *notomia* come di una vera e propria funzione. Tuttavia, nel 1555 il Massaria, abbiamo detto, è coinvolto nell’apertura del Collegio di Medicina, con obbligo di svolgere una dissezione almeno ogni tre anni. E’ possibile che egli abbia unito le sue due attività, coinvolgendo gli Olimpici nella realizzazione di una pubblica funzione? La notizia non compare nel *De Gymnasium Patavino* del Riccoboni, però l’autore in questo caso è concentrato nella descrizione del collega come docente di medicina pratica. Le anatomie nello Studio Patavino sono all’epoca, lo vedremo, assoluto monopolio di Girolamo Fabrici D’Acquapendente, nessun altro Lettore può dimostrare la propria abilità in questo campo. Massaria, abbiamo detto, è allievo di Falloppia, uno dei maggiori anatomisti del tempo che viene sostituito

---

<sup>304</sup> A. Riccoboni, *De Gymnasium Patavino*, [rist.anats.], Forni, Sala Bolognese 1980, p. 70.

<sup>305</sup> P. Calvi, *Biblioteca, e storia di quei scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fin’ad ora a notizia del p.f. Angiolgabriello di Santa Maria Carmelitano scalzo vicentino*, per Gio. Battista Vendramini Mosca, Vicenza 1772-1782, p. 83.

proprio da Fabrici, possiamo ben pensare che da lui abbia acquisito la tecnica non solo per svolgere l'autopsia ma anche per la costruzione di teatri temporanei. Se diamo per buona la data riportata da Calvi, il 1563, dobbiamo ricordare che l'adunanza degli Olimpici avviene ai giardini del Porto lungo le mura del Pallamaglio. E' probabile che qui fosse possibile costruire un teatro temporaneo con molta facilità. Inoltre, solo sei anni prima, nel 1557, gli Olimpici hanno messo in scena una commedia in un teatro provvisorio, ossia l'*Andria* tradotta proprio da Alessandro Massaria, e solo nel 1561 è stata eseguita la *Sofonisba* nel Palazzo Pubblico, in una struttura temporanea costruita da Palladio, come è in uso all'epoca<sup>306</sup>. E' possibile supporre dunque, senza ancora nessuna certezza, che nei primi anni della vita Accademica il teatro è usato come uno strumento versatile, utile sia per gli scopi della scienza, sia per gli intrattenimenti dell'arte.

Questo dimostra altresì come l'anatomia, a metà del Cinquecento, sia considerata una materia che non pertiene unicamente al campo medico, ma è parte integrante della cultura, che concorre a completare la formazione ideale dell'Uomo Rinascimentale. Gli Olimpici sono solo un esempio, forse il più lampante anche se di breve durata, di come si sia arrivati alla concezione di un'*anatomia filosofica*, che attraverso la conoscenza del corpo umano dimostra la nostra centralità nel mondo, attraverso le corrispondenze con il macrocosmo. Il percorso verso un allargamento degli interessi anatomici era iniziato con il prezioso libro di Andrea Vesalio, ideato più per nobili e gentiluomini che per gli studenti. Ebbene, questo percorso sembra continuare e concretizzarsi con lo studio e la pratica della dissezione all'interno di un'adunanza cittadina, che percepisce l'anatomia in quanto parte indispensabile della cultura. Il *teatro anatomico*, come prospettato da Alessandro Benedetti, è uno spettacolo scientifico degno degli imperatori, così entra a far parte della *cultura del teatro* che caratterizza i decenni centrali del Cinquecento. Ovviamente, data la particolarità della materia trattata, il suo sviluppo sarà sempre inferiore e limitato rispetto alle altre forme teatrali. La difficoltà di reperire cadaveri, la paura atavica verso la violazione del corpo, il già ricordato *tabù del sangue*, limitano la pratica a dei contesti circoscritti. Da una parte abbiamo le pubbliche funzioni, nei teatri anatomici universitari di cui abbiamo già evidenziato il processo di legiferazione che permette lo svolgimento dell'autopsia, e che arriveranno a fine Cinquecento a produrre degli spazi pubblici di singolare perfezione. Dall'altra, abbiamo le anatomie private, esercitate in piccoli teatri smontabili in contesti ristretti, da studenti e docenti intenti ad approfondire la materia o da gentiluomini attenti alla propria formazione globale. Sarebbe così plausibile immaginare gli Olimpici come promotori di una fervida e plurima cultura del teatro, che accanto al teatro rappresentativo, affiancano lezioni nel teatro anatomico.

---

<sup>306</sup> Vedi L. Magagnato, *Il teatro Olimpico*, Electa, Milano 1992, p. 13.

Purtroppo delle numerose attività promosse dal Massaria non rimangono testimonianze. Sappiamo però che, già avanti con gli anni, il medico concorse alla scrittura di un dramma per l'inaugurazione del nuovo teatro Olimpico, l'*Alessandro*, oggi perduto. Molto utopisticamente possiamo pensare che, se gli interessi e le prerogative dell'Accademia fossero rimasti quelli dell'inizio, il teatro Olimpico sarebbe potuto essere affiancato da un teatro anatomico permanente, del modello che si andava costruendo Padova, oppure che le anatomie potessero essere svolte proprio davanti al bellissimo frons scaenae del Palladio. Ma la storia ha preso un altro corso.

Per gli Accademici il felice connubio tra arte e scienza è destinato a venire meno, con la netta prevalenza della prima sulla seconda. L'Accademia dei Costanti, con il suo carattere nobiliare e oligarchico, ha una vita piuttosto breve. Gli Olimpici rimangono così gli unici nobili organizzati in un'associazione che rispecchia gli ideali politici della loro fazione. Lo studio delle scienze naturali, che si contrappone fortemente al mero esercizio della cavalleria, segnala una classe governativa nuova, disposta ai contatti con le classi sociali di sangue non nobile. Il *labor* è un privilegio, è l'intento dell'Uomo Rinascimentale attivo, capace, che non teme la fatica per conseguire i risultati. Paradossalmente, una volta scomparsa l'Accademia rivale, tra gli stessi Olimpici si riscontra un cambiamento forte verso un'idea più aristocratica ed elitaria del proprio conclave. Come ben sottolinea Stefano Mazzoni<sup>307</sup>, alla fine degli anni Sessanta il programma dei nobili si concentra maggiormente sulla creazione di una cultura conservatrice, opposta all'impostazione scientifica ed "aperta" del decennio precedente. Anche il motto dell'Accademia viene dimezzato, assumendo di fatto la forma contratta Hoc Opus<sup>308</sup>. Questo simboleggia un nuovo modo di intendersi e di proporsi al mondo degli Olimpici. Il *labor*, la fatica, mal si addice agli aristocratici, che preferiscono celarla e non menzionarla nella propria insegna. I Vicentini non sono più interessati al genere di *uomo faber* che si stava sviluppando a metà secolo, all'uomo che, attraverso la ricerca e l'esperienza arriva alle scoperte ed al perfezionamento di sé stesso. Un tale esempio di comportamento non può prescindere dalla fatica e dal *labor*, che la nuova corrente degli Olimpici non considera più come un privilegio. La svolta è segnata anche dall'atteggiamento con cui i committenti si relazionano agli artisti. Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, che contribuiscono massimamente a rendere celebre il sodalizio, sono considerati meri esecutori, tanto che l'architetto a cui si deve il teatro non è degno di avere una statua fino al Settecento. Il nuovo indirizzo delle attività Olimpiche, definito più *letterario e metafisico*, esclude quindi tutta una serie di discipline che negli anni precedenti sono state fondamentali, forse influenzato anche dalla partenza del matematico Silvio Belli, membro del

---

<sup>307</sup> S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua perpetua memoria*, Le Lettere, Firenze 1998, pp. 87-93. La precisione e la ricchezza delle note di questo autore rendono superflui altri riferimenti bibliografici.

<sup>308</sup> Ivi, pp. 89-90.

sodalizio a cui si devono gran parte delle lezioni. Sta di fatto, però, che un cambiamento sostanziale è avvenuto, sia a livello politico che sociale. La nascita dell'Accademia da un gruppo eterogeneo di persone, di differente estrazione sociale, ha condizionato l'attenzione dell'adunanza verso le discipline scientifiche e naturali. Anche se queste poi vengono meno nel corso delle Storie, di fatto la componente dei medici e dei professori persiste anche dopo l'involuzione conservatrice. Se architetti ed artisti non hanno la nobiltà necessaria per far ufficialmente parte degli Olimpici, i Dottori hanno acquistato abbastanza rinomanza per restare fianco a fianco con la nobiltà di sangue, sia fisicamente che in pietra, come dimostrano le statue di Onorio Belli e Fabio Pace nel Teatro.

Proprio grazie a quest'ultimo personaggio possiamo illustrare il nuovo corso dell'attività Accademica. Il Pace è discepolo del Massaria ed a lui legato anche attraverso il matrimonio con una sua nipote. Si addottora a Padova seguendo alcuni maestri come Zabarella, Francesco Piccolomini, Mercuriale e Paderno. Nel teatro di Ghillini vengono espresse parole non meno lodevoli di quelle usate per l'altro medico vicentino, tuttavia è Calvi che ci fornisce altri interessanti dettagli sulla sua vita. Dopo aver conseguito la laurea:

“Allora si ridonò alla Patria, a cui ond'essere utile tosto e benefico, aprì scuola in casa propria delle Scienze acquistate, e istituito un teatro di anatomia, attraeva ogni studioso, e quella porzion di città che a forza non volea rimaner nelle tenebre, o morire nell'ozio, ed erudirli insieme, e profittar con diletto dei lumi che dispendeva”<sup>309</sup>

Come al solito il Calvi non cita le fonti da cui trae queste notizie. Però, notiamo la differenza con il suo predecessore. Mentre si racconta che il Massaria ha istituito un teatro anatomico all'interno dell'Accademia, e ciò è dunque almeno *plausibile*, è certo che il suo discepolo deve insegnare la scienza acquisita fuori dall'adunanza, in casa propria. Il nobile conclave ha decisamente cambiato la finalità dei propri interessi: la scienza, che ancora richiama, secondo l'opinione di Calvi, tutti coloro che non vogliono vivere nell'ozio e nelle tenebre, è una pratica indirizzata ai gentiluomini vicentini ma non agli aristocratici conservatori. Il medico nasce nel 1548, possiamo immaginare quindi che il suo ritorno in patria sia avvenuto più o meno negli anni '70, dopo essersi addottorato. In questo decennio sono le lettere e le armi i soli interessi che possono occupare la nobiltà di sangue, anche se l'anatomia è materia fondamentale nel Cinquecento, all'interno degli Olimpici non può essere pratica, perché richiede quel *labor* che è stato bandito persino dal loro motto. Fabio Pace può così

---

<sup>309</sup> P. Calvi, *Biblioteca, e storia di quei scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fin'ad ora a notizia del p.f. Angiolgabriello di Santa Maria Carmelitano scalzo vicentino*, per Gio. Battista Vendramini Mosca, Vicenza 1772-1782, p. 74.

partecipare alla vita Accademica fornendo dei servizi unicamente letterari. Calvi racconta il suo alto impegno umanista nella traduzione, prima di Orsatto Giustiniani, dell'*Edipo* di Sofocle, oltre che dell'*Iliade* di Omero, inoltre legge orazioni ed opere di fronte ad una ghermita platea. Sicuramente egli produce una pastorale, l'*Eugenio*, che concorre per l'inaugurazione del Teatro<sup>310</sup>. Quindi, l'unico contributo teatrale che i dottori possono apportare al sodalizio Olimpico negli ultimi decenni del Cinquecento può essere solo di carattere letterario.

Ed è appunto sull'aspetto letterario che si presentano ancora delle relazioni molto forti tra lo Studio di Padova e l'Accademia Olimpica di Vicenza, e che si può rintracciare una cultura comune tra scienza ed arte, tramite la filosofia aristotelica. Prima di addentrarci in questo discorso, vorrei proporre una nota di chiusura, evidenziando come, accanto a dottori che fanno parte del sodalizio accademico, o che sono drammaturghi, ve ne sono alcuni che aspirano a prodezze di attori.

Vi sono tracce infatti della presenza di tre docenti dello Studio alle prime prove dell'*Edipo*. La questione è ancora dibattuta, ed ha suscitato numerose questioni. Infatti, la testimonianza di questa eventualità nasce da pochi documenti che riportano l'*esclusione* dei professori dalle scene: il podestà di Venezia, per motivi probabilmente politici, decide di non entrare alla recita, nonostante fosse soddisfatto dell'allontanamento dal palco di Mercuriale, Guilandrino e Zabarella. Non sappiamo quale sia la reale ragione dell'ostilità del podestà Zorzi verso il teatro o verso i tre dottori, possiamo ipotizzare che derivi da scontri di potere o dall'accentuato filoimperialismo olimpico. Però può essere proposta un'ulteriore interpretazione.

Neanche dieci anni prima della recita olimpica, in Veneto si registra una delle più violente epidemie di peste del secolo<sup>311</sup>. A Venezia l'apice di mortalità si ha nel 1576, come nei territori circostanti di Padova e Vicenza, dove la popolazione è decimata del 25%. Prima che il morbo raggiunga livelli di diffusione altissimi, la Repubblica convoca i famosi medici Mercuriale e Girolamo Capodivacca nella sala del Maggior Consiglio, per un consulto. I due incorrono in un gravissimo errore: non riconoscendo il morbo, diagnosticano febbri epidemiche, appoggiati dal Senato ma contrariati dai colleghi lagunari e dai Provveditori alla Sanità. Per dimostrare la loro convinzione, i docenti si concedono a gesti dimostrativi, come visitare direttamente gli ammalati. Ben presto le loro teorie si

---

<sup>310</sup> Vedi Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza*, cit., p. 61 e p. 95.

<sup>311</sup> Vedi *Venezia e la peste 1348-1797*, catalogo della mostra omonima (Venezia 1979-1980), per iniziativa del Comune di Venezia, Assessorato alla cultura e belle arti, Venezia, Marsilio 1980; P. Preto, *Peste e società nella Venezia del 1576*, Vicenza, Neri Pozza 1978. Su Mercuriale: *Girolamo Mercuriale: medicina e cultura nell'Europa del Cinquecento*, Atti del convegno Girolamo Mercuriale e lo spazio scientifico e culturale del Cinquecento (Forlì 8-11 novembre 2006), a cura di A. Arcangeli e Vivian Nutton, L. Olsckhi, Firenze 2008.

dimostrarono del tutto erronee e la peste dilaga senza tregua, tanto che i due devono ammettere lo sbaglio. Mercuriale è licenziato e torna a Padova, dopo un adeguato periodo di quarantena. La sua fama è in rapida discesa, per l'aumento vertiginoso dei morti anche a causa delle mancate precauzioni prese per tempo.

Ma il docente inizia subito un tentativo di “riscatto”. Propone delle nuove procedure da attuare in casi di contagio, come la separazione dell'aristocrazia dalla povertà nel confinamento degli infetti, per l'avversione a far convivere nobili e plebei nei lazzaretti. Scrive *De pestilentia*, (apud Paulum Meletum, Venezia 1577), e *Tractatus de maculis pestiferis* (apud Paulum Meletum, Padova 1580). Le date di pubblicazione sono indicative: subito dopo lo smacco veneziano, a distanza di neanche un anno, Mercuriale scrive le proprie riflessioni sulla peste, per riscattare la propria figura professionale, forse per correggere gli errori pratici, affidando la propria fama ai libri.

Anche a Vicenza la peste è dilagata, decimando nel 1578 il 10% della popolazione, e causando, come negli altri territori, la successiva fame. Sono passati solo 7 anni quando va in scena l'*Edipo*, e i protagonisti della scena paiono risentire ancora della calamità:

“ E così l'ospitalità in villa offerta da Pompeo Trissino e Leonardo Valmarana al futuro pontefice Urbano VII e a Don Gusman da Silva che nel 1575 cercavano riparo dal morbo, o la realistica “dura fame”, causata dalla «crudelissima peste [...] secondo il costume di così fatto male», ricordata nel 1584 da Ingegneri che si collegava senza soluzione di continuità alla “peste crudel” che serpeggiava nel volgarizzamento del veneziano Giustiniani”<sup>312</sup>

Il fallimento di Mercuriale comunque non pregiudica il prestigio dello Studio Pataviano. Il dibattito sulla malattia è vivace per tutta la fine del secolo, e nel 1591 il duca di Urbino convoca cinque luminari dell'Università in occasione della pestilenza di Pesaro, ossia Campolongo, Fabrici d'Acquapendente, Bottoni, Massaria e Sassonia. Il resoconto della disputa tra i docenti è riportato da un collega, lo stesso Antonio Riccoboni nel suo *De Gymnasio pataviano*.

Mazzoni, nell'analisi dei documenti riguardanti la questione, avanza la possibilità che il medico sia stato escluso dallo spettacolo anche per questo episodio. *L'Edipo tiranno* si apre con Tebe sconvolta da un tremendo flagello. Il collegamento con ciò che è successo neanche una decade addietro

---

<sup>312</sup> Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua perpetua memoria*, Firenze, Le lettere 1998.

sarebbe stato inevitabile, e quindi di cattivo gusto far esibire in una storia ambientata in piena pestilenza il medico causa della diffusione passata.

Alla luce di queste poche informazioni è difficile giudicare se Girolamo Mercuriale avrebbe potuto partecipare allo spettacolo, se fosse stata messa in scena un'altra opera. La questione si presenta controversa e discordante in alcuni punti, e per ora solleva più domande che risposte.

I dati certi fanno ipotizzare l'impossibilità, o almeno la scarsa delicatezza, di far recitare il medico davanti alla peste di Tebe. Il suo fallimento è più che provato e distante di pochi anni dalla messa in scena. Il podestà di Venezia non entra in teatro, per motivi probabilmente politici, ma pare abbia apprezzato l'esclusione del dottore. Infatti egli «ripugna la rappresentation se ben mutato Mercuriale, Guilandrini et cassato Zabarella», come riportato nel *Libro segnato* delle memorie accademiche<sup>313</sup>.

Questa annotazione non è bastevole per provare l'intenzione di eliminare il novello attore davanti agli occhi del podestà veneziano Benedetto Zorzi, ancora oltraggiato dall'episodio della peste, poichè non sarebbe immediata l'espulsione anche di Guilandrini e Zabarella, colleghi di Mercuriale ma afferenti a differenti discipline.

Jacopo Zabarella<sup>314</sup> nel 1584 si trova in disputa con Francesco Piccolomini e Giason de Nores, affiancato da Guarini. E' ipotizzabile che la sua chiamata alle scene simboleggi lo schierarsi dell'Accademia dalla sua parte, contro i due platonizzanti, con caldeggiamento del Riccoboni. Però a mio parere questo renderebbe più difficile giustificare l'allontanamento successivo.

Un dato certo è il rancore degli esclusi dalla recita. Prima dello spettacolo, Mercuriale e Riccoboni criticarono aspramente le prove, e a tal punto che lo stesso Pace, la cui opera è stata scartata, si rallegra di non essere l'autore della messa in scena, ed essere esonerato dalle pesanti diatribe<sup>315</sup>.

Mercuriale inoltre giudica lo spettacolo non dimenticando la sua professione:

---

<sup>313</sup> Su questo v. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza*, cit., pp. 140-144, 155-156, n. 463, n. 486 e n. 529.

<sup>314</sup> Zabarella nasce a Padova nel 1533. Studioso di filosofia, a differenza dei contemporanei non consegue il titolo accademico in medicina, interessandosi unicamente alla logica e alla filosofia naturale. Importantissimo per gli studi di logica, in armonia con gli interessi pataviani egli scrive una serie di commenti ad opere di Aristotele quali gli *Analitici secondi*, la *Fisica* e il *De anima*.

<sup>315</sup> Per la conoscenza di Pace, Mercuriale e Zabarella: CALVI (Angiolgabriello di S. Maria) *Biblioteca, e storia di quegli scrittori così della città come territorio di Vicenza*, Vicenza, Gio: Battista Vendramini mosca, 1779, vol V, CXXIII-CXXIV

“esser quasi impossibile e senza dubbio poco verisimile che uno s’abbia cavati gli occhi e non sia in angoscia tale che non possa camminare e parlare sì lungamente, essendo grandissima e meravigliosa la doglia di quelli ai quali sono cavati gli occhi.”

L’originale dello scritto di Mercuriale, indirizzato al Pace, è perduto, ma sussistono dei frammenti riportati in A. Riccoboni, *Lettera di Antonio Riccoboni al podestà di Vicenza Benedetto Zorzi*, Padova, post tre marzo 1585<sup>316</sup>, un dato non privo di considerazioni. La lettera infatti è indirizzata proprio al podestà che ha apprezzato l’esclusione del medico, a cui vengono trascritte citazioni e pareri dallo scritto del dottore. Evidentemente il potente veneziano non è eccessivamente intollerante al dottore, se gli è riferita la sua opinione come prova della cattiva riuscita dell’inaugurazione.

È difficile stabilire la cusa dell’allontanamento dalla scene. L’esclusione di tutti e tre i docenti e la lettera del Riccoboni fanno supporre che il fallimento medico non è la causa *principale* dell’abbandono di Mercuriale dalle scene. Ma la sua presenza, davanti a molti veneziani, tra cui autorità e nobili, in mezzo ai lamenti della peste di Tebe, avrebbe generato un sottotesto all’opera difficilmente ignorabile. La peste è infuriata neanche dieci anni prima. Per un evento tanto terribile i ricordi sono ancora vivi, e tremendi, come dimostrano le testimonianze dell’Ingegneri e del Giustiniani: mentre si mette in scena la peste, si pensa al vissuto recente. Non è da escludere che il richiamo al morbo sia uno dei rimandi impliciti alla sovrapposizione tra Tebe e Vicenza, uno dei temi usati per lanciare messaggi imperialistici e creare continuità tra il passato e il presente. Ebbene, la sfida intellettuale a Venezia, del tutto incruenta e giocata su pensiero e politica, è già un azzardo pericoloso per gli Accademici, che si sono attratti il disprezzo del Podestà, palesato nell’atto di assenza dalla platea. E’ probabile che, se oltre alle acclamazioni di indipendenza, si fosse recata l’ulteriore offesa di riproporre davanti agli occhi dei veneziani il ricordo del torto subito, si sarebbe esagerato. La professione del Mercuriale, insomma, non è il motivo *scatenante* dell’allontanamento, ma un ulteriore aggravante che gioca a livelli di sottotesto, che si intreccia agli anni della storia vicentina e lagunare e viene captato solo dai contemporanei, legando assieme Testo, Spettacolo, Sottotesti e Tempo contemporaneo degli spettatori.

---

<sup>316</sup> In *Tragoedia vicentina intitolata l’Edipo di Sofocle*, biblioteca Ambrosiana di Milano, codice R 123 sup., 310r-315v (in Gallo 1973, documento VI, 39-51).



### *Aristotele tra Padova e Vicenza.*

Il ruolo di Aristotele a Padova è ormai riconosciuto<sup>317</sup>. L'aristotelismo è filosofia seguita dai maggiori docenti dello Studio, per tutto il Cinquecento ed anche nel Seicento. Infatti, la scoperta della circolazione sanguigna da parte di Harvey, che segna uno spartiacque tra la medicina antica e quella moderna, avviene a partire dalle basi aristoteliche che apprende proprio all'Università di Padova, grazie al suo maestro Girolamo Fabrici Acquapendente<sup>318</sup> ed ad altri docenti dello studio come Cremonini e Zabarella. In sintesi, quello che viene riconosciuto dell'aristotelismo patavino è la presenza di diverse correnti, un avvalersi degli strumenti e delle idee dell'Umanesimo, con un ritorno ai testi originali e nuove traduzioni, e soprattutto un prevalere, anche nel campo della medicina, dell'indagine logica, fisica e psicologica nei confronti dell'indagine metafisica e teologica. Lo studio della natura rende la preparazione del futuro medico eterogenea, perché, seguendo Aristotele, la biologia e la fisica sono entrambe necessarie al buon apprendimento delle discipline che s'interessano dell'Uomo e della sua salute. La logica inoltre integra il curriculum degli studenti, come disciplina preparatoria agli studi più complessi. E' grazie ai precetti Aristotelici che le scoperte, nello Studio, si susseguono.

Insistiamo sui punti chiave della filosofia e del metodo Aristotelico. Innanzi tutto, l'importanza fondamentale della *vista* come organo sensoriale a cui affidare la conoscenza. Il motto coniato da Harvey è indicativo dell'assoluto privilegio dell'esperienza: *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*. L'osservazione diretta dei fenomeni, in anatomia, è iniziata da Vesalio, e continua con Realdo Colombo, che scopre la circolazione minore, Gabriele Falloppia, Girolamo Fabrici D'Acquapendente, che per primo osserva le valvole delle vene.

Un altro punto fondamentale del metodo patavino è considerare la verifica pubblica necessaria: la conferma delle ipotesi può avvenire solo sotto gli occhi di spettatori attenti. E' la comunità, l'incrocio di più sguardi che vedono la medesima cosa, che legittima le scoperte. Il suggello delle basi fondamentali dell'Aristotelismo non può essere che il teatro anatomico. Esso non è solo funzionale allo sguardo, ma è modellato proprio sui raggi visivi, che vengono condotti sul cadavere, sull'uomo e dentro l'uomo. Il teatro anatomico è opposto e complementare al telescopio di Galileo.

---

<sup>317</sup> Molto è stato scritto sull'Aristotelismo a Padova, per cui non è il caso di soffermarsi in questa sede. Cfr. E. Berti, *Il ruolo storico dell'aristotelismo nello Studio di Padova*, in *I secoli d'oro della medicina* a cura di L. Premuda, Panini, Modena 1986, che fa un esauriente panoramica delle differenti opinioni degli storici sul genere di aristotelismo seguito in questa città, corredata di bibliografia; A. Poppi, *Introduzione all'aristotelismo padovano*, Antenore, Padova 1970; D. Facca, *Filosofia, filologia, biologia: itinerari dell'aristotelismo cinquecentesco*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1992; *Aristotelismo padovano e filosofia aristotelica*, Sansoni, Firenze, 1960; v. anche *Harvey e Padova*, Atti del convegno celebrativo del quarto centenario della laurea di William Harvey, a cura di G. Ongaro, M. Rippa Bonatti e G. Thiene, Edizioni Antilia, Treviso 2006.

<sup>318</sup> In particolare vedi il saggio di E. Berti *Harvey e Aristotele*, in *Harvey e Padova*, cit., pp. 3-24.

Galileo costruisce uno strumento dove un singolo uomo allarga il proprio sguardo nel cosmo, il suo occhio viene posato su un piccolo foro e da qui, attraverso una serie di cerchi-lenti che si allargano man mano, viene condotto verso l'alto, ad aprirsi al cielo. Nel teatro anatomico, molteplici sguardi vengono convogliati verso il basso, attraverso una serie di cerchi che si restringono, e le diverse viste vengono guidate concentrarsi in un unico punto, dentro il corpo, nel microcosmo che è specchio del macrocosmo. L'occhio si allarga nel cielo per scoprire i segreti del cosmo, gli occhi si precipitano nel corpo per scoprire i segreti dell'uomo, entrambi attraverso un percorso di circonferenze concentriche che amplificano o restringono, a seconda della direzione di percorrenza. Possiamo metaforizzare il teatro anatomico di Padova come un cannocchiale Galileiano rovesciato, che restringe le immagini fino a condurci addirittura dentro di esse, dentro l'essere umano. Fuori dall'uomo c'è il macrocosmo, dentro l'uomo c'è il microcosmo. C'è una corrispondenza anche tra le scoperte che rivoluzionano il secolo a Padova. Passando da Keplero a Galileo, è ormai chiaro che è la terra che gira intorno al Sole, e quest'ultimo è il centro dell'Universo. Nella scoperta della circolazione sanguigna, attraverso Colombo, Acquapendente, Harvey, è il cuore al centro dell'uomo, e da esso il sangue circola intorno<sup>319</sup>. Ciclo-circolo e conservazione sono insegnamenti che derivano da Aristotele<sup>320</sup>.

Aristotele, Padova, medici-umanisti si incrociano alla prima rappresentazione del Teatro Olimpico di  
Venezia.

Il teatro è il luogo dello sguardo e della parola. Come abbiamo visto nel primo capitolo, la forma della sala, secondo l'ideale Vitruviano, viene generata e plasmata su queste due esigenze, calcolate matematicamente. Lo spazio del teatro anatomico sviluppa questo ideale antico, trovando il perfezionamento, come vedremo, nel progetto di Acquapendente e di Paolo Sarpi. L'invito all'osservazione ed alla critica dei fenomeni viene da Aristotele, che si contrappone al serrato galenismo interpretato soprattutto per via dogmatica. La formazione di Acquapendente è del tutto aristotelica, l'esperienza diretta e l'osservazione sono le matrici su cui basa il suo insegnamento<sup>321</sup>. Questi due punti formano anche una base per il teatro rappresentativo, che da metà Quattrocento si sostituisce alla lettura delle opere e delle composizioni per concentrarsi sulla messa in scena. Se per la costruzione degli edifici teatrali la fonte indiscutibile ed ormai assimilata dalla cultura è Vitruvio, per quanto riguarda la composizione drammaturgica il maestro su cui si accende un accanito dibattito è proprio Aristotele. La sua *Poetica* è oggetto di feroci discussioni, per l'interpretazione

---

<sup>319</sup> Mentre precedentemente si pensava che il sangue venisse consumato nei vari arti e riprodotto nel fegato.

<sup>320</sup> L. Conti, *William Harvey: dal "circolo" alla circolazione*, in Harvey e Padova, cit., pp. 25-67.

<sup>321</sup> Vedi A. Cunningham, *Fabrici e Harvey*, in Harvey e Padova, cit., pp. 129-149.

che ad essa bisogna attribuire. Da un lato può essere presa come un rigido compendio normativo, e sarà l'utilizzo che ne propone Castelvetro, dall'altro le sue regole possono essere prese meno rigidamente. La discussione, così importante a livello culturale, influenza anche l'inaugurazione del teatro Olimpico.

Verso gli anni '80 del Cinquecento gli Olimpici sono concordi nel sostenere la necessità di una rappresentazione drammatica. Tra le tante cose, si dibatte sul testo da rappresentare. La prima scelta cade sulla pastorale, che già conosciamo, scritta da Fabio Pace e nota all'epoca, l'*Eugenio*, purtroppo oggi perduta. La decisione dimostra una tendenza all'innovazione testuale: la pastorale è un nuovo genere che troverà il suo apice a fine Cinquecento, ed aiuterà l'affermazione del melodramma nei confronti della tragedia. Ma la discussione sul testo è interrotta per concentrarsi sull'edificazione del teatro, e ripresa nel 1583<sup>322</sup>. La pastorale del Pace viene letta pubblicamente e si scatena una discussione tra la scelta di quest'opera o di una tragedia. L'incertezza è talmente grande che il sodalizio valuta anche una soluzione transitoria, proponendo la messa in scena prima di una tragedia e dopo di una pastorale, e a fianco a quella del Pace vengono proposti differenti testi, tra cui l'*Alessandro* del Massaria.

Due eccellenti intellettuali intervengono a dare opinioni per una soluzione della vicenda: Angelo Ingegneri e Guarini, entrambi già soci all'Accademia parmense degli Innominati. Ingegneri e Guarini sono coinvolti attivamente nella preparazione teatrale, il primo noto Corago, il secondo impegnato in suggerimenti e consigli per attori e illuminotecnica, tanto da soggiornare per un periodo in Vicenza proprio per seguire le prove. Inoltre vengono ascoltati Marc Antoine Muret, umanista, e Antonio Riccoboni, il nostro autore delle memorie patavine. Quest'ultimo, docente nello Studio, è personaggio di spicco per la diffusione dell'Aristotelismo patavino. Infatti, l'impronta Aristotelica dell'Università non si riduce solo all'aspetto scientifico, ma si manifesta anche nelle discipline letterarie e in questo caso teatrali. Riccoboni pubblica e commenta le opere greche, le diffonde in traduzioni latine, e non a caso nel 1585 a Vicenza esce l'edizione latina con commento della *Poetica*. La poetica di Aristotele è un'opera che nell'Università circola da parecchio tempo. Il primo commento del libro è di Francesco Robortello da Udine, predecessore e maestro di Riccoboni, in città prima dal 1552 al 1554 e poi dal 1561 al 1567. Le sue *Explicationes in librorum Aristotelis de arte poetica*, stampate a Firenze nel 1548 presso Lorenzo Torrentino per la prima volta affiancano alla traduzione il commento.

Quindi Riccoboni, Guarini e l'amico Jacopo Zabarella, professore di logica anch'egli nello Studio Padovano, discutono su questioni aristoteliche nel medesimo periodo al di fuori del contesto

---

<sup>322</sup> Per una dettagliata descrizione sulla discussione v. S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua perpetua memoria*, Le Lettere, Firenze 1998, in particolare pp. 94-105.

Olimpico. Zabarella è in disputa con Giason de Nores, la controversia riguarda la connessione tra Poetica, Retorica e Logica, sostenuta dal professore patavino e condivisa anche da Guarini<sup>323</sup>. Ciò che il Lettore sostiene è la *dignità conoscitiva* della poesia, non puro intrattenimento ma attività formativa ed intellettuale<sup>324</sup>. In sostanza la riflessione di Zabarella:

“Conseguiva due risultati essenziali: quello di enunciare lo statuto specifico di retorica e poetica e quello di affermare energicamente la natura conoscitiva, intellettuale, non edonistica ed evasiva, delle operazioni che da essa discendono”<sup>325</sup>

Il teatro si rivela dunque un ulteriore veicolo per la conoscenza, attraverso lo strumento della poesia. La preferenza per il testo sofocleo, portato come esempio di perfezione da Aristotele stesso nella sua Poetica, è riscontrabile in alcuni scritti del Guarini, che sostiene e sviluppa ulteriormente la disputa dell'amico docente. Anche se Guarini compone un'opera che inaugura un novo genere teatrale, la pastorale appunto, nei suoi scritti emerge l'assoluta dedizione verso i precetti ed i suggerimenti del maestro greco.

Gli Accademici invece sono sempre più risoluti nella scelta di una tragedia, che rispetti gli insegnamenti aristotelici. Il genere tragico è in particolare assonanza con il classicismo del teatro palladiano, e con le funzioni celebrative imperiali che, vedremo, giocheranno un ruolo fondamentale nelle decisioni artistiche del sodalizio:

“ La forma tragica viene percepita dai consiglieri e dai committenti come consona al loro progetto culturale: una tipologia drammaturgica illustre del mondo antico, in linea con il dibattito teorico contemporaneo (fondato sull'interpretazione cavillosa ed erroneamente normativa della *Poetica* di Aristotele) e in grado di illustrare con efficacia la grandezza dell'accademia e del suo teatro.”<sup>326</sup>

---

<sup>323</sup> La scelta del testo inaugurale procede contemporaneamente alla stesura del Pastor Fido, l'opera più famosa del Guarini. Non mi soffermerò su quest'ultima opera, su cui invece insiste molto Mazzoni, *Il teatro Olimpico*, cit., pp. 98-102.

<sup>324</sup> Vedi G. Zanlonghi, *Teatri di formazione: actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Vita e Pensiero Università, Milano 2002, XXVI pp. 78-80.

<sup>325</sup> C. Scarpati, *Poetica e retorica in Battista Guarini*, in *Studi sul Cinquecento italiano*, Vita e Pensiero, Milano, p 210-238.

<sup>326</sup> S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua perpetua memoria*, Le Lettere, Firenze 1998, p. 102.

La decisione, ormai, è inevitabile. Si opta per *Edipo tiranno*, che lo stesso Aristotele riconosce come superiore esempio di testo tragico nella *Poetica*, soprattutto per quanto riguarda le funzioni della peripezia e dell'agnizione<sup>327</sup>. La versione messa in scena è tradotta da Orsatto Giustiniani in endecasillabi sciolti.

Il prodotto finale delle fatiche Olimpiche è dunque un teatro classico in senso vitruviano ed aristotelico, e le stesse basi filosofiche e pratiche influenzano anche l'edificazione dei teatri anatomici. Un maestro comune che accomuna, con il suo insegnamento, arte e scienza:

“Aristotelismo e Umanesimo non erano più considerati contrapposti inconciliabili (come all'epoca di Petrarca). Mentre Petrarca, Coluccio Salutati e Leonardo Bruni avevano sollevato dei dubbi contro l'interesse verso la medicina e le scienze naturali, dal XV secolo la formazione medica e umanistica si fusero.”<sup>328</sup>

Così, ad una *forma* vitruviana, teatrale ed anfiteatrale, adeguatamente calcolata, corrispondono due *contenuti* aristotelici: da una parte, l'Aristotele scienziato, biologo e fisico; dall'altra, l'Aristotele umanista, teorico delle lettere e della *Poetica*. In entrambi i luoghi una struttura apposita ha come prerogativa la vista, l'atto del guardare come conoscenza e messaggio, correlato dall'udito; essa funziona per continuare, dimostrare e celebrare gli insegnamenti del maestro stagirita, che a fine Cinquecento ha ancora una così fondamentale importanza sullo sviluppo delle lettere e della scienza.

### ***I tre teatri di Girolamo Fabrici D'Acquapendente.***

Ci soffermeremo a questo punto sulle edificazioni dei teatri patavino e berico, avvenute grossomodo nello stesso periodo di tempo. Eviterò un racconto dettagliato sul Teatro Olimpico di Vicenza, già oggetto di monografie specifiche ed accurate; di esso evidenzierò solamente gli aspetti che lo legano alla cultura scientifica, e che creano delle relazioni con i teatri anatomici<sup>329</sup>. Questo capitolo

<sup>327</sup> Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Bur Rizzoli, Milano 2009, pp. 69-70 e 151-155.

<sup>328</sup> C. Fumian e A. Ventura, *Storia del Veneto. Dalle origini al Seicento*, Laterza, Roma 2004, p. 39.

<sup>329</sup> Oltre alla bibliografia già citata, sottolineo in particolare modo il libro di S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza*, cit., che svolge un'indagine dettagliatissima sulla rappresentazione inaugurale; L. Magagnato, *Il Teatro Olimpico*, cit., che analizza i vari elementi della costruzione.

è incentrato maggiormente sugli aspetti storici, sociali e culturali che determinano le costruzioni anatomiche, le prime in ordine cronologico di cui rimangono testimonianze certe, e sugli scambi di idee e personaggi protagonisti degli eventi, tra medici, aristocratici, teorici e architetti.

Il teatro anatomico dell'Acquapendente è considerato il primo teatro anatomico a sede permanente eretto nella Storia. Come tutte le strutture di una certa importanza, attorno ad esso si intersecano verità e leggenda, storie reali e storie tramandate per vere che entrano a far parte della tradizione, senza più necessitare di una reale verifica su fonti e fatti accaduti<sup>330</sup>.

In realtà tentativi di costruire un teatro anatomico stabile avvengono tra il 1550 e il 1588 a Pisa, Pavia e Ferrara. Diciamo che l'opera dell'Acquapendente non è, allora, il primo teatro anatomico in assoluto, ma è il primo tra quelli di cui si conserva ancora la struttura, nonché il più importante del suo periodo, che raggiunge un livello di bellezza e funzionalità come prima non si è mai visto nella Storia. Da esso infatti prendono esempio strutture anatomiche di gran parte dell'Europa, attraverso gli studenti che sono giunti a Padova proprio per apprendere ed avvalersi dell'insegnamento del maestro Acquapendente.

Girolamo Fabrici D'Acquapendente è quindi la figura chiave intorno a cui ruota la famosa costruzione del 1594, ma il contributo dell'anatomico alla cultura teatrale è assai più ampio, e ci fa capire come l'*Idea del teatro*, analizzata nel primo capitolo, sia parte integrante della cultura veneta di fine Cinquecento. Concentriamo quindi l'attenzione su di lui.

### *Il primo teatro anatomico Patavino.*

Girolamo Fabrici nasce ad Acquapendente nel 1533, da Fabricio Fabrici. Si laurea all'università di Padova *in artibus*, sotto la guida del maestro Gabriele Falloppia, insigne professore ed eccellentissimo anatomico, che abbiamo già citato. Alla morte del docente il giovane allievo, tra il 1563 e il 1565, svolge anatomie private in favore degli studenti, finché, nel 1566, viene nominato Lettore alla cattedra di Chirurgia, con obbligo di dissezione. Nello Studio ottiene sei successive conferme, arrivando a percepire uno stipendio che passa dai 100 fiorini ai 1000 ducati. La sua attività didattica si svolge per quasi cinquanta anni, infatti, si ritira dall'insegnamento solo nel 1613,

---

<sup>330</sup> Su questo aspetto si concentra in particolar modo M. Ripa Bonati, *Le tradizioni relative al teatro anatomico dell'Università di Padova con particolare riguardo al progetto attribuito a Fra' Paolo Sarpi*, in «Acta medicae historiae patavina», Università degli Studi di Padova, Istituto di storia della medicina, XXV-XXVI 1988-1990, pp. 145-168.

quando è ormai ottantenne e la salute non gli permette più di affrontare le fatiche delle lezioni. Continua comunque a dedicarsi alla composizione e stampa di opere anatomiche, fino alla morte avvenuta nel 1619.<sup>331</sup>

Anche se la sua opera più famosa rimane il teatro anatomico del 1595, abbiamo notizie di uno spazio permanente costruito già nel 1584. Prima di questa data la funzione viene svolta in teatri effimeri, smontabili e rimontabili a seconda delle necessità:

“L’abitudine di montare ogni anno un teatro provvisorio per le lezioni di anatomia doveva ormai da tempo essere considerata del tutto normale. Nel 1538 ne venne fabbricato uno, l’ultimo prima di quello stabile, che sappiamo anche quanto era costato, cioè lire 133 e 16 denari per il legname. La cifra venne rimborsata dalla cassa universitaria al bidello Antonio Rosato. Come ricaviamo dal Tommasini ogni anno lo si smontava e lo si riponeva in magazzino, e poi, a tempo debito, lo si rimontava in una delle aule del piano superiore del Bo.”<sup>332</sup>

La figura precedentemente analizzata che orna il frontespizio dell’opera di Vesalio è un esempio di queste costruzioni. Uno spazio di legno a gradinate circonda il tavolo settorio, su quest’ultimo è posizionato il cadavere e il dissectore, in piedi accanto ad esso, opera su di lui. Tuttavia, visionando altri volumi, si vede come la lezione possa essere svolta sia all’aperto che in stanze. L’ambientazione è sempre appartata e protetta, anche nel caso di funzioni all’aperto il teatro viene eretto in un cortile o in una corte interna, al riparo dagli sguardi e, non meno importante, dal freddo invernale. In altri frontespizi, come quello ad esempio di Realdo Colombo, l’anatomia si svolge all’interno di un’aula, priva però delle gradinate.

La costruzione di uno spazio permanente già in uso nel 1584 è testimoniata dagli *Atti della Nazione germanica artista*, pubblicati da Favaro nel 1922. In essi gli studenti della Nazione germanica appuntano ogni fatto significativo dell’anno accademico, e forniscono una delle più importanti testimonianze dirette della vita dello Studio tra Cinquecento e Seicento. Così, nel mese di novembre del 1583 leggiamo:

“Mense Novembri circa praelectionum publicarum initia de mandato Illustrissimi Senatus Veneti ad Academiam hanc ablegatus est Venetiis Excellentissimus vir Dominus Laurentius Massa, Illustrissimi Domini Secretarius, ad

<sup>331</sup> Sulla vita di Girolamo Fabrici D’Acquapendente G. Favaro *L’insegnamento anatomico di Girolamo Fabrici D’Acquapendente*, in *Memorie e documenti per la storia dell’Università di Padova*, I, La Garangola, Padova 1922; C. Semenzato, *L’Università di Padova. Il Palazzo del Bo: arte e storia*, Edizioni Erredici, Padova 1999, p. 158.

<sup>332</sup> C. Semenzato, *L’Università di Padova: Il Palazzo del Bo: arte e storia*, ed. Erredici, Padova 1999, p. 156.

novam scholae reformationem instituendam.  
 Hic igitur postulavit:  
 I Ut singulis hebdomadis disputationes publicae in scholis iuridicis et medicis ab ipsis professoribus haberentur.  
 II Ut item deinceps sectiones publicae tam humanorum corporum quam brutorum quotannis ab Anatomico ordinario studiosis exhiberentur, quibus sane commodius et sine aliquo impedimento exercendis publicum et perpetuum theatrum in lectorio supremo sumptibus Domini Veneti extrui secretarius curavit.  
 III Ut denique ante administrationes anatomicas publice prius in ea ipsa doctrina iuventuti dilucidioris intelligentiae gratia aliquid praelegerentur, quo paratior ad anatomicas contemplationes accedere possent.  
 Qua in parte ne Rectoris nostri laudes plane reticeat, movet me egregia eius quam in his rebus omnibus promovendis navavit opera. Eius enim solius instinctu res omnis ad fine optatum perducta fuit. Quinimo ut operam et studium suum Academiae nostrae testatum redderet, ipse quoque, diebus extraordinariis et feriatis doctrinam metereologicam auditoribus explicando, professionem publicam suscepit. [...]"<sup>333</sup>

Il teatro viene inaugurato da Girolamo Fabrici D'Acquapendente, ed è già attivo nel gennaio del 1584:

“Die XXIII Ianuarii, initium anatomiae publicae coepit h 16 matutina, praesentibus aliquot doctoribus medicis, philosopho item Mercenario et metaphysico, ubi in novo illo theatro magnificis Venetis, una cum Rectore et professoribus primae sessiones, Consiliariis vero proxime fuerunt assignatae”<sup>334</sup>

Siamo di fronte quindi ad un teatro descritto come nuovo e perpetuo, destinato alla funzione pubblica e finanziato dai protettori Veneziani. Di questo luogo non ci rimane traccia né testimonianza, possiamo, circa la sua conformazione, formulare soltanto delle ipotesi. Sappiamo infatti che a fine Cinquecento arrivano all'Università di Padova, famosa ormai in tutta Europa, molti studenti stranieri desiderosi di apprendere le discipline mediche. Tra questi, l'olandese Pieter Paaw, allievo dello stesso Fabrici che una volta rientrato in patria si dedica alla costruzione di un teatro anatomico a Leida, prendendo esempio da ciò che ha imparato nel Veneto. Pare che già nel 1594 Paaw svolga all'interno del nuovo spazio una dissezione<sup>335</sup>. Quindi, le influenze patavine possono essere arrivate all'olandese solo attraverso la struttura del 1584, poiché il teatro tutt'ora esistente

<sup>333</sup> A. Favaro, *Atti della nazione germanica artista dello Studio di Padova*, Deputazione veneta di storia patria, Venezia 1911, vol. I, p. 156 (corsivo mio).

<sup>334</sup> Ivi, p. 193.

<sup>335</sup> *Il teatro anatomico. Storia e restauri*, a cura di C. Semenzato, Offset invicta, Limena 1994 p. 21. L'ipotesi della derivazione patavina del teatro di Leida è avanzata anche da Ripa Bonatti, *Di alcune tradizioni*, cit.



ancora non è stato costruito. Del teatro anatomico di Leida possediamo una famosissima immagine del 1597. Sembra plausibile quindi che il primo teatro anatomico di Padova assomigli a questa costruzione. Notiamo innanzitutto che la struttura permette di stazionare unicamente in piedi, una caratteristica che ritroviamo anche nell'opera del 1595 e che si riscontra soprattutto a Padova. A Bologna ad esempio lo spazio anatomico è composto da gradinate in cui è possibile sedersi. Inoltre altro segno distintivo è la forma ellittica, che si concretizza in un anfiteatro posizionato al centro di una stanza rettangolare. Questa particolare conformazione permette una visione nitida in qualsiasi punto della gradinata, mentre una forma quadrata crea angoli morti e posizioni scomode per la visione del tavolo settorio, soprattutto in prossimità degli angoli. A ben vedere, il teatro anatomico di Leida assomiglia molto al secondo teatro anatomico patavino, schiacciato su un piano unico e non sprofondato su un doppio livello. Abbiamo paragonato lo spazio del 1595 ad un cannocchiale galileiano, che punta dentro il corpo umano. Ebbene, il teatro di Leida può essere paragonato ad un cannocchiale richiuso, che ancora deve essere allungato per puntare il suo occhio più precisamente verso l'obbiettivo. Per questo, sembra plausibile che sia ripreso dal primo teatro anatomico di Acquapendente, e che il secondo, costruito dieci anni dopo, sviluppi la sua forma allungandola e migliorando la possibilità di visione. Anche la data di costruzione deve incuriosirci. Infatti, il cantiere Olimpico è aperto dal 1580 al 1585, e, da quanto riportato dagli Atti degli studenti germanici, il teatro anatomico viene costruito tra il 1583 e il 1584. Le due opere sono in costruzione nei medesimi anni, è probabile anche che i personaggi che si muovono tra Vicenza e Padova facciano da ponte per il passaggio di notizie da una all'altra città. Riccoboni e Zabarella ad esempio sono attivi in quegli anni nella facoltà artista dello Studio, e, ancora più probabilmente, fanno parte di quei *doctoribus medicis, philosopho item Mercenario et metaphysico* che assistono alla prima lezione di Acquapendente dalla *sessio*<sup>336</sup> d'onore. Il particolare evidente che accomuna le due strutture è l'idea di fondare qualcosa di perpetuo, con un netto stacco dalla tradizione precedente che faceva durare il teatro il tempo di una rappresentazione. L'impegno che richiede la costruzione e l'ingombro fisico che essa comporta segnano l'importanza sempre maggiore che il teatro sta assumendo in quegli anni, sia esso scientifico o rappresentativo. La ricerca di un luogo adatto al Teatro Olimpico comporta il trasferimento dell'Accademia al Castello del Territorio, che viene concesso dalla municipalità per trasformare le *prigioni vecchie* in un luogo scenico. La creazione di uno spazio permanente per l'anatomia prevede la sottrazione di un'aula alle altre lezioni, un'aula che verrà usata soltanto due settimane l'anno. C'è tuttavia un significato differente nella volontà di stabilità delle due

---

<sup>336</sup> Il termine *sessio*, con cui si indica letteralmente *lo stare seduti* o *i posti a sedere*, non mi sembra un riferimento sufficiente per ipotizzare una struttura a gradi. Infatti, è possibile che i posti d'onore per i docenti fossero effettivamente più comodi, come sarà anche nella seconda struttura, consistenti in sedie o panche posizionate in prossimità del tavolo.

costruzioni. Il Teatro Olimpico, nelle esplicite dichiarazioni dei membri dell'Accademia, si avvale del suo impianto fisso per perpetuare la memoria dei fondatori. Non a caso, negli atti che precedono l'inaugurazione, il riferimento alla memoria è plurimo e costante<sup>337</sup> e si concretizza nella decorazione della sala. Le statue di tutti i membri del sodalizio animano la cavea ed il *forn scaenae*, salvando, idealmente, i personaggi che promuovono la costruzione dall'oblio della morte. Il teatro di Palladio, marmoreo ed eterno, è un monumento al classicismo e all'Accademia, che attraverso la sua edificazione sottolinea anche la propria presenza nel tessuto urbano e la propria volontà di continuazione. Ma come tutti i monumenti, esso esaurisce la sua funzione nell'atto di presentarsi al pubblico ed alla Storia. L'inaugurazione del teatro è un evento che richiama nobiluomini delle città circostanti ed interessa molte discussioni del tempo: le testimonianze che ci sono rimaste sottolineano il bisogno di scambiare opinioni e commentare l'evento<sup>338</sup>. Ma dopo, la prima rappresentazione, l'attività degli Olimpici viene praticamente meno. La leggenda che ancora si racconta a Vicenza, che vuole il Teatro usato soltanto per la rappresentazione dell'*Edipo* e poi chiuso ad ogni attività scenica, è in realtà eccessiva<sup>339</sup>; altri spettacoli vengono organizzati anche nel Seicento, inoltre lo spazio può essere organizzato per ospitare altre attività cavalleresche che interessano maggiormente gli aristocratici<sup>340</sup>. Nella prima metà del Seicento si tengono *naumachie* di Ludovico Aleardi, opere di Cortese Cortesi, tragicommedie di Pietro Antonio Toniani e Francesco Cerati, inserendo un ulteriore palco al posto dell'orchestra ed una barriera si possono organizzare giostre e tornei, come nel 1612<sup>341</sup>. Tuttavia, il Teatro Olimpico non può e non vuole adeguarsi ai mutamenti di gusto del pubblico. Il bisogno Accademico di generare eventi e memoria da lasciare alla storia si esaurisce nell'impegno architettonico, non in quello drammatico. A livello spettacolare la sala viene usata saltuariamente e all'occorrenza, secondo le necessità degli Olimpici sempre più impigriti. Quello che rimane alla Storia non è uno spazio funzionale alla rappresentazione, ma un monumento ad un particolare momento della storia del teatro, un monumento al classicismo palladiano, alle scene dello Scamozzi, al teatro antico per la società moderna e soprattutto un'autocelebrazione di un sodalizio che vuol lasciare un segno nella contemporaneità e nella Storia. L'Olimpico di Vicenza esaurisce la sua funzione di *perpetua memoria* al momento stesso della sua inaugurazione. Diventando un *monumento*, non può più essere modificato, non può adeguarsi alle nuove necessità rappresentative che interessano la società

---

<sup>337</sup> S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua perpetua memoria*, Le Lettere, Firenze 1998, pp. 13-32.

<sup>338</sup> Vedi soprattutto A. Gallo, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico: con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Il Polifilo, Milano 1973.

<sup>339</sup> Sono stata testimone diretta della *memoria orale* che tramanda questa leggenda.

<sup>340</sup> L. Puppi, *Gli spettacoli dell'Olimpico di Vicenza dal 1585 al '600*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M. Muraro, L. S. Olschki, Firenze 1971.

<sup>341</sup> B. Brizi, *Le feste e gli spettacoli*, in F. Barbieri, P. Preto, *Storia di Vicenza*, Neri Pozza, Vicenza 1990, vol. II/2.

barocca. Già nel Seicento esso si dimostra inadatto, nei confronti di un teatro pratico che si sente attratto più da meraviglia e macchinaria che dal richiamo al mondo antico. La sua appartenenza ad un passato è lampante soprattutto

“[...]alla vigilia dell’apertura del Teatro di Piazza, quando cioè lo spettacolo lirico sta per prendere avvio e, dati i caratteri di circuito e di impresa, abbandona l’accademia, si rivolge al pubblico pagante rispecchiando nella ripartizione dei palchi i divari del censo e realizzando più liberamente nella zona vacua del palcoscenico l’ambientazione scenotecnica, quella che per un bel po’ di tempo rappresenterà l’attività maggiore dello spettacolo barocco. Fino a questo punto, il teatro degli Accademici aveva ospitato le più svariate forme d’intrattenimento (dal torneo alle naumachie, alle tragedie con cori musicali; dall’intermezzo del dramma pastorale alla favola eroicomica, boschereccia, piscatoria, marittima ecc.; dal banchetto, con danze e luminarie e congedi, alle commedie e all’accademica recitazione poetica). Esse dovevano però far sempre i conti con l’installazione fissa del *frons scaenae* [...]”<sup>342</sup>

Questo è il prezzo da pagare per *perpetuare la propria memoria*. La memoria appartiene al passato, sopravvive ai secoli perché è sempre uguale a se stessa. Perciò, non può mutare, se non di poco e senza tradirsi, non può adeguarsi alle novità. L’Olimpico è *il* teatro del Cinquecento. Per sopravvivere, funzionante, al Seicento avrebbe dovuto mutare, distruggere la scena, abbattere il *frons scaenae* del Palladio. Ma a quel punto la memoria si sarebbe persa, e con essa il senso ultimo del Teatro Olimpico. Ha perfettamente ragione Stefano Mazzoni, in un bellissimo commento alla perpetua memoria Olimpica:

“Per chi scorra le filze dell’archivio antico dell’accademia o si soffermi a osservare il teatro Olimpico, il messaggio celebrativo è palese: al punto che un filo di inquietudine si insinua nel visitatore che sente crescere dentro di sé una velata malinconia indotta dalla contemplazione di una grandiosa “macchina” semantica che, proprio per questa enfatica e forse struggente allegoria autocelebrativa, rivela la fragilità di un altissimo progetto culturale. Svanito il sogno la sala s’è tramutata in un luogo che, nel muto colloquio tra la statue veglianti e le lapidi della *frons* del vestibolo e dell’odeo, appare ormai avvolto da un’aura sepolcrale: al maestoso gran teatro del mondo è subentrato per sempre il gran teatro della morte.”<sup>343</sup>

---

<sup>342</sup> Ivi, p. 204.

<sup>343</sup> S. Mazzoni, *L’Olimpico di Vicenza*, cit., p. 87.

Mi sono soffermata sulle vicissitudini Olimpiche perché permettono di evidenziare, per contrasto, le proprietà del primo teatro anatomico Patavino. Infatti, a quest'ultimo manca proprio la caratteristica principale dello spazio vicentino, ossia lo status di *monumento*. La sua costruzione è un'occasione particolare per lo Studio, dato che, anche se non è il primo teatro permanente della Storia, lo è almeno della storia di Padova. Eppure non abbiamo testimonianze sulla sua apertura; manca del tutto la parte, diremo oggi, *pubblicitaria*, che lascia in ombra la sua costruzione e la sua importanza storica e sociale. Questo perché il primo teatro anatomico patavino è essenzialmente uno spazio *funzionale*. Non si preoccupa della propria memoria perché si interessa unicamente al presente ed al suo utilizzo costante. E' un impegno che lo Studio, e con esso la Repubblica di Venezia, si prendono con un corpo studentesco sempre nuovo ed attivo. La seduta anatomica è uno dei maggiori richiami che portano i giovani a Padova ed in Italia, tanto che, quando in una città l'anatomia salta o il docente è restio ad eseguirla, gli studenti minacciano di spostarsi in massa in un'altra città. La costruzione di uno spazio permanente, a discapito della perdita di un'aula per lungo periodo, simboleggia la volontà di procedere costantemente alle sedute e sottolinea l'immagine di uno Studio all'avanguardia nella ricerca anatomica. Il teatro è lo spazio dove gli studenti possono apprendere attraverso la vista, ma, ricordiamo, le scoperte scientifiche trovano la loro legittimazione solo quando vengono enunciate e dimostrate pubblicamente. La costruzione perpetua non deve portare *memoria*, deve invece essere funzionale e funzionante. A Venezia, che finanzia l'evento, come si legge dagli atti riportati qualche pagina sopra, non interessa tramandare la propria memoria attraverso un *monumento*, interessa bensì fondare il proprio *mito*. Il mito della Repubblica protettrice delle scienze ha bisogno di un'attività costante nella ricerca, non di un mero apparato architettonico. Il Leone di San Marco, abbiamo visto, troneggia da sopra il portale d'ingresso allo Studio, ma non trova spazio nel teatro anatomico, pena l'intromissione in un luogo che è solo della scienza. Il rafforzamento del proprio mito, attraverso l'accrescimento dell'attività patavina, sembra essere riuscito, se la fama dello Studio supera i confini italiani ed arriva persino in Inghilterra. Ce ne dà testimonianza addirittura William Shakespeare, ne *La bisbetica domata*:

“Tranio, dacché per il gran desio che avevo di visitare la bella Padova, culla delle arti, son giunto nella fertile Lombardia, ridente giardino della grande Italia, e con licenza e affetto del padre mio, son munito del suo consenso e della tua buona compagnia, o mio servo fedele e a tutta prova, qui sostiamo per iniziare felicemente un corso di discipline e d'ingegnosi studi. [...] Dimmi che ne pensi tu, poiché io ho lasciato Pisa e son venuto a Padova come colui che lascia una bassa palude per tuffarsi in acque profonde e vuol spegnere a sazieta' la sua sete.”<sup>344</sup>

<sup>344</sup> W. Shakespeare, *La bisbetica domata*, a cura di S. Perosa, Garzanti, Milano 1992, atto I scena I.

Così, mentre gli Olimpici dormono nella pietra del loro *teatro della morte*, paradossalmente il teatro anatomico si contraddistingue per la sua propensione ad essere un *teatro della vita*. Vivo, perché progettato per essere costantemente in uso<sup>345</sup>, costantemente animato da giovani spiriti che si susseguono nell'impegno di imparare i segreti dell'uomo. Ma vivo anche perché in esso si cercano i segreti di questa esistenza, si dimostra la correlazione del microcosmo con il macrocosmo e quindi con l'eterno al di là della mera essenza materiale, ed infine vivo nella sempre costante, sia nel passato che nel presente, ricerca di eternità fisiologica che caratterizza la ricerca medica.

### *Il secondo teatro anatomico patavino.*

Abbiamo una testimonianza inoppugnabile dell'esistenza del secondo teatro anatomico patavino: la struttura è sopravvissuta attraverso i secoli ed ancora oggi è possibile ammirare la sua bellezza lignea nella sala del Palazzo del Bo. La sua erezione risale al 1595, anno in cui è inaugurata con una lezione di Girolamo Fabrici D'Acquapendente. Nonostante egli sia il più famoso anatomico del momento, Fabrici non sempre si dimostra entusiasta di svolgere la pubblica funzione, anzi, gli studenti ben conoscono la sua furbizia e abilità nel rimandare le lezioni all'anno successivo, con gran rammarico degli uditori. Inoltre, a questo procrastinare le fatiche, il Lettore associa una spiccata propensione all'egocentrismo, infatti non accetta di essere sostituito e, appena se ne presenta la minaccia, torna repentino al suo dovere. Iniziamo così l'analisi del secondo teatro anatomico patavino partendo dalle vicende che raccontano la sua nascita, come al solito diligentemente annotate dalla Nazione degli Studenti Artisti.

Ansiosi di assistere alla *notomia*, che si svolge, come è più volte ribadito, nel nuovo teatro, essi devono fare i conti con la pigrizia del docente, e ciò genera ben quattro pagine di intenso racconto sui fatti<sup>346</sup>.

Arrivato il tempo dell'anatomia Fabrici, immemore delle promesse fatte ma «memor vero pristinae et iam per annos aliquot obduratae calliditatis»<sup>347</sup>, trama un nuovo inganno per rimandare la sua mansione. Nasce così una diatriba con i Massari, gli studenti addetti all'organizzazione della

---

<sup>345</sup>Almeno idealmente, salvo poi piegarsi alle esigenze dei Lettori e alla disponibilità di cadaveri.

<sup>346</sup> A. Favaro, *Atti della nazione germanica artista dello Studio di Padova*, Deputazione veneta di storia patria, Venezia 1911, vol II p 56-61.

<sup>347</sup> Ivi, p. 56.

*publica*

*notomia.*

Qui abbiamo il primo accenno al nuovo spazio, dove gli studenti sperano di poter assistere ad uno splendido spettacolo:

“theatrum enim iam splendide satis exstructum esse, multos quoque sui nominis celebritate longinquis etiam peregrinationibus huc advolasse, omnium oculos in ipsum solum esse coniectos, perfectam atque absolutam avidè desiderantes eius anatomiam; ostenderet itaque iam se praeceptorem fidelissimum, iam Nationi nostrae summum amicum, cuius vel laudes omni aeviternitate post nos posterì celebrarent.”<sup>348</sup>

Neanche la novità della costruzione convince lo svogliato docente all'azione. Anzi, torna alla carica adducendo questa volta problemi di economia. Si raduna così il collegio universitario che arriva a stabilire, in presenza del Notaio dello Studio, alcuni regolamenti per la gestione delle spese:

“Che gli Anatomisti ovvero Massari siano fatti dalla Università secondo al solito.

Che l'anatomia sia libera et ognun entri a vederla senza pagare niente.

Che per le spese che occorrono l'Anatomico debba dar alli Anatomisti ogni settimana quatro fiorini insino la durata dell'anatomia, quali denari essi Anatomico debbe squoder delli denari pubblici dello Studio, purché non passi in tutto la somma di fiorni vinti.”<sup>349</sup>

Finalmente il 17 febbraio si apre la funzione. Purtroppo, si dimostra troppo pubblica per essere apprezzata dagli studenti:

“Confluxerat eo tota quasi civitas, et extremae etiam farinae homines tanquam ad forum cupendinis; subsellia occuparunt hebraei, sedentarii magistri, sartores, caleolarii, solearii, carnarii, salsamentarii et his inferiores baiuti et corbulli illi, adeo ut in dubium relinqueres plus ne collegii scholares anatomici sectioni ac dexteritati attenderent, an hiantia huiusmodi homuncionum ora aspicerent. Nec tamen in hac odiosa confusione nisi sperantur Triumvirum Studii literae, quae administrationibus sumtus publicos subministrarent”<sup>350</sup>

---

<sup>348</sup> Ivi, p. 57.

<sup>349</sup> Ibid.

<sup>350</sup> Ivi, p. 58.

La dimensione attrattiva e sociale del nuovo spazio si dimostra nel forte richiamo che l'evento esercita sul pubblico cittadino. Gli studenti non possono seguire la lezione per colpa della troppa confusione creata da ebrei, sarti, macellai e omuncoli in generale. Così, gli alunni cercano una nuova soluzione per poter finalmente apprendere in pace: mettono un biglietto molto alto per l'entrata a teatro, per tutti gli esterni allo Studio.

Dopo aver assistito alla sua difficile inaugurazione, analizziamo più a fondo le caratteristiche di questo spazio, dal punto di vista storico, sociale e materiale. Rippa Bonatti, nel suo interessantissimo saggio<sup>351</sup>, sfata alcuni miti che si sono creati intorno a questo affascinante luogo. Innanzitutto, nega la leggenda per cui si vuole il teatro costruito a spese dell'Acquapendente. A testimonianza di questa affermazione riporta una pagina proveniente dagli Atti della Nazione Germanica, da me citata nel capitolo precedente, che si riferisce però alla costruzione del 1584. Le modalità di finanziamento Universitario tendono a non cambiare ed è quindi ipotizzabile che, avendo fornito i fondi per la prima costruzione, lo Studio si sia occupato anche della seconda. Inoltre, da quello che si evince sul carattere e sul personaggio del docente, ritengo del tutto impossibile un suo impegno economico spontaneo, soprattutto senza che la Nazione Tedesca ne faccia nota e che egli stesso lo renda pubblico e risaputo.

La sua struttura presenta delle sostanziali differenze rispetto a quelle finora analizzate. Innanzitutto, occupa due aule intere del Palazzo del Bo, essendo dislocata su due livelli. La sua forma è composta da un cono a base ellittica innestato su una costruzione cilindrica. Dal tavolo settorio, posto nel punto più basso, si aprono sei ordini di gradi che si allargano salendo, raggiungibili attraverso le scale che compongono la struttura esterna. Il pubblico ha una collocazione circolare intorno al tavolo, gli spettatori devono stare in piedi per tutto il tempo della funzione, appoggiandosi alle balaustre che permettono di sporgersi verso lo spettacolo interno. L'impianto originale è rimasto più o meno integro, anche se durante il tempo ci sono state alcune modifiche<sup>352</sup>. Il teatro anatomico patavino continua a svolgere la sua attività ininterrottamente dal 1594 all'incirca fino al 1872, quando la facoltà viene trasferita nell'ex convento di San Mattia.

Nel 1844 il piano più basso è rialzato per permettere una maggiore visibilità. Quindi, il visitatore

---

<sup>351</sup> M. Rippa Bonatti, *Le tradizioni relative al teatro anatomico dell'Università di Padova con particolare riguardo al progetto attribuito a Fra' Paolo Sarpi*, in «Acta medicae historiae patavina», Università degli Studi di Padova, Istituto di storia della medicina, XXV-XXVI 1988-1990.

<sup>352</sup> Per un'analisi tecnica della struttura ed una storia delle sue evoluzioni nel tempo v. Vittorio Dal Paz, *Architettura, trasformazioni, restauri: dal laboratorio scientifico a monumento alla scienza*, in *Il teatro anatomico. Storia e restauri*, a cura di C. Semenzato, Offset invicta, Limena 1994, pp. 83-113.

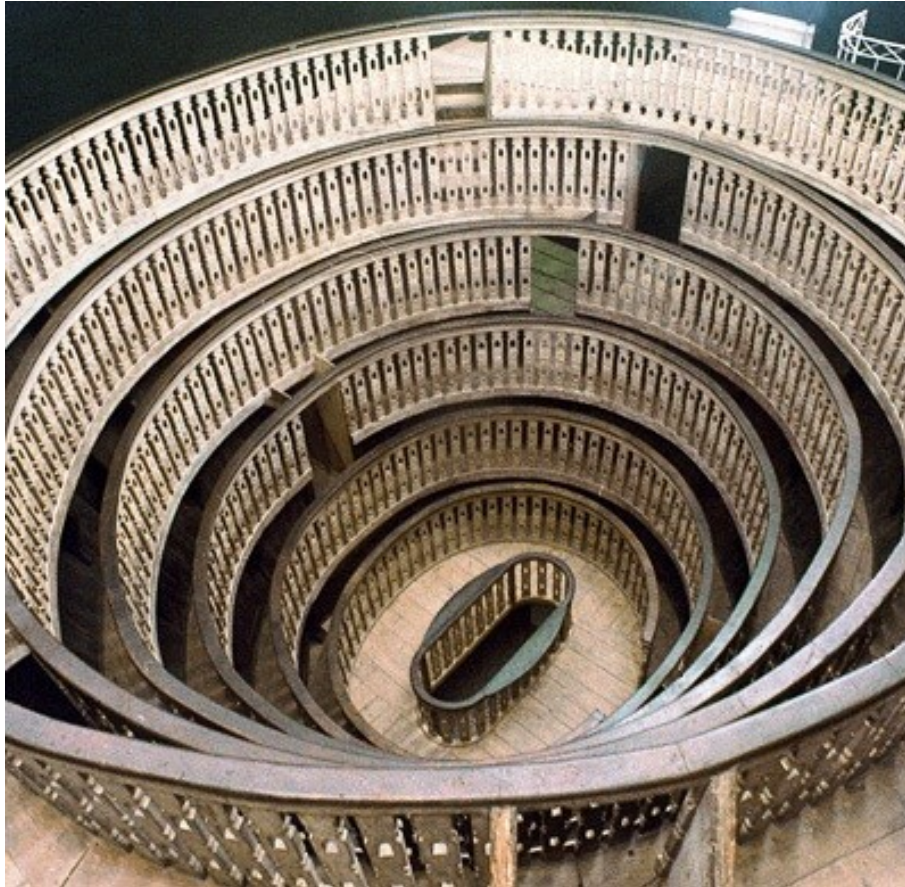
oggi si colloca nel punto in cui, in passato, era posizionato il tavolo e il cadavere<sup>353</sup>. L'assetto originale prevede sette livelli; sui sei gradi che si sviluppano verso l'alto gli spettatori vedono il piano a terra, dove è collocato il tavolo. Attorno a questo, dato lo spazio angusto, vi sono i *luoghi da basso*: l'area che rimane sotto il primo grado è chiusa da pannelli che presentano delle aperture ad altezza del viso, attraverso cui alcuni spettatori possono vedere la funzione. Vicino al tavolo inoltre sono collocate delle panche, potremmo dire, d'onore, dove siedono i Massari e gli ospiti illustri. In tutto quindi, contiamo su sette livelli otto differenti postazioni. Rimane nell'oblio il nome dell'architetto che ha materialmente eseguito l'opera. L'artista più accreditato, per adesso, rimane Dario Varotari, amico di Fabrici, già al suo servizio per la realizzazione della sua villa di campagna ed autore di alcune immagini del libro che il Lettore sta componendo nello stesso periodo dell'edificazione del teatro. Inoltre, questo personaggio è attivo all'interno dello Studio, poiché firma la maggior parte degli stemmi che ornano il cortile vecchio. Tuttavia, non vi sono documenti a riguardo, e la paternità del Varotari rimane per ora solo l'ipotesi più plausibile<sup>354</sup>.

---

<sup>353</sup> L'accesso ai gradi è oggi vietato per motivi di conservazione, per cui si può visitare il sito solo dal basso, ammirando dal pianterreno le ellissi che si alzano attraverso l'apertura praticata sul piano rialzato.

<sup>354</sup> Su Varotari v. *Il tempo di Dario Varotari: pittore e architetto: 1542-1596*, Atti del convegno di studi per le celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV centenario della sua morte (S. Michele 12 aprile-29 maggio 1997), a cura di E. Castellan, 1997.





**Figura 15:** Il teatro anatomico del Palazzo del Bo, Padova

Lo spazio non può essere rischiarato da luce naturale. L'ingombro della struttura ostruisce le finestre che circondano la sala, quindi la funzione può essere svolta solo con l'ausilio di un'illuminazione artificiale, attraverso candele e candelabri retti dalle persone sedute vicino all'anatomico. Negli anni quaranta dell'Ottocento Francesco Canini attua un progetto per permettere alla luce diurna di penetrare nelle stanze, attraverso delle nuove aperture. La principale fonte luminosa dovrebbe giungere dall'alto, grazie ad alcune modifiche al soffitto, ma l'infiltrazione di acqua dalle stesse rende impossibile questa soluzione e si torna all'assetto originale della copertura. All'epoca di questa decisione, e siamo già nel 1885<sup>355</sup>, il teatro ha quasi esaurito la sua funzione, le finestre aperte sulle pareti e il ripristino del soffitto antico risultano quindi misure attuate per garantire e conservare la visione della sala, rimasta ormai priva della vita studentesca. I finestroni sono bastevoli all'illuminazione della struttura esterna e rischiarano tenuamente quella interna, quando ormai anche il tavolo settorio è stato rimosso. Allora perché occuparsi tanto del restauro di uno spazio che, dopo neanche trent'anni dall'inizio dei lavori, verrà definitivamente abbandonato?

---

<sup>355</sup> Dal Paz, *Architettura*, in *Il teatro anatomico*, cit., p. 97.

Questo ci riporta al discorso iniziato nel capitolo precedente. Il secondo teatro anatomico patavino si differenzia nettamente dalla prima costruzione perché assume, come il teatro Olimpico, lo *status* di *monumento*. Esso associa alla garanzia di funzionalità, che consente per quasi trecento anni di svolgere la dissezione in un luogo adatto e durevole per cui lo Studio ha sacrificato ben due aule della sua sede, alla voglia di creare finalmente un monumento che sia del tutto universitario, che ricordi il felice periodo vissuto dalle discipline mediche. La sopravvivenza della struttura sino ai giorni nostri e l'attrattiva che ancora esercita su visitatori, studenti e turisti testimonia che l'intento è stato pienamente soddisfatto e che sarà per sempre celebrata la *perpetua memoria* dell'anatomia patavina. Tuttavia, credo ci sia bisogno di analizzare più profondamente il progetto del teatro e la sua storia, per capire a fondo quali significati esso porta con sé.

Ci sono state numerose interpretazioni sulla simbologia inerente a questo teatro anatomico. Gli studiosi sono pressoché concordi nel considerarlo un monumento:

“ Per quanto riguarda, invece, l'aspetto con una evidente componente simbolica riteniamo di poter prendere in considerazione proprio il teatro Anatomico, vero e proprio monumento all'Istruzione, realizzato attraverso l'enfaticizzazione dell'anatomia, la prima delle discipline mediche, alla quale l'Università di Padova doveva molta della fama acquistata nel corso del Cinquecento e la maggior parte degli studenti che vi giunsero dagli altri stati italiani e dalle nazioni straniere. A sostegno dell'ipotesi che si tratti di un *monumento* oltre che un *laboratorio* possiamo portare la considerazione che, all'epoca della sua realizzazione, la ricerca anatomica aveva raggiunto una certa autonomia e le dissezioni didattiche non costituivano più l'unica possibilità di conoscenza; tutt'al più in pubblico si cercavano conferme di quanto osservato in privato o si approfittava dell'occasione per smentire quanto affermato da altri.”<sup>356</sup>

A sostegno di questa ipotesi, Ripa Bonatti porta la testimonianza di un decreto del Senato, datato 24 dicembre 1596, che dice: «Poiché l'anatomia [è] tanto necessaria alla medicina... si è fabbricato in quelle scuole nostre il theatro, per farla in esse stabile et onoratissima»<sup>357</sup>.

Rimaniamo quindi nell'ambito dell'autocelebrazione: lo Studio crea un monumento che simboleggia una delle discipline per cui è famoso in tutta Europa, privo delle ornamentazioni tipiche di altri teatri come statue, affreschi, iscrizioni. È solo attraverso la sua forma e la sua funzionalità durevole e stabile che l'attività accademica viene esaltata e garantisce e il perpetuarsi

---

<sup>356</sup> Ripa Bonatti, *Di alcune leggende*, cit., p. 159.

<sup>357</sup> Ibid.

nel tempo della sua fama.

Non solo mero spazio celebrativo, la sua particolare conformazione lo rende uno strumento ideale per osservare il corpo umano, ribadendo l'importanza dell'esperienza diretta nella formazione medica:

“In definitiva, poiché si trattava di realizzare una struttura che permettesse di migliorare l'osservazione di quello che avveniva in basso al suo centro, riteniamo possibile che, sulla base di ricerche comuni, [l'Acquapendente] abbia ideato quella che ci piacerebbe definire come *macchina per vedere*, poi realizzata con l'aiuto dell'amico pittore ed architetto.”<sup>358</sup>

Alla stessa conclusione arriva Cunningham, che definisce il teatro anatomico patavino un *optical instrument*<sup>359</sup>. In effetti, lo spazio è costituito affinché ci sia una perfetta visione del tavolo settorio: sono le linee ottiche che dettano la forma, è a partire da loro che si calcola la pendenza, in modo che nessuno spettatore sia d'intralcio alla visione dell'altro. In quanto *strumento ottico* il teatro si presta al paragone con il cannocchiale galileiano, che attraverso lenti concentriche ed allargate consente di ammirare mondi sconosciuti. Se l'invenzione astronomica provvede alle necessità dell'occhio *singolo*, la costruzione anatomica è utilizzata invece dall'*occhio collettivo*, convergendo l'attenzione globale degli astanti all'interno del corpo umano.

Simbolo dell'Istruzione, macchina per vedere, progetto ottico, queste sono le caratteristiche principali che contraddistinguono un teatro unico nel suo genere. Però, fondendo assieme tutte queste peculiarità, si può arrivare ad un'ulteriore ipotesi: il teatro anatomico padovano, monumento e strumento di visione, potrebbe essere considerato anche un vero e proprio *monumento alla visione*. Bisogna a questo punto soffermarci più attentamente nel momento della sua edificazione, e pensare un diretto coinvolgimento dell'Acquapendente e del suo circondario nell'ideazione del progetto. Sarà di nuovo utile fare riferimento al conclave Olimpico, come simbolo del rapporto tra il teatro anatomico e quello spettacolare, andando oltre il suo valore autocelebrativo e scoprendo, alle spalle del rimando al classico e all'antico, significati ulteriori.

---

<sup>358</sup> Ivi, p. 162.

<sup>359</sup> A. Cunningham, *Fabrizi and Harvey*, in *Harvey e Padova*, Atti del convegno celebrativo del quarto centenario della laurea di William Harvey, a cura di G. Ongaro, M. Ripa Bonatti e G. Thiene, Edizioni Antilia, Treviso 2006, p. 135.

Iniziamo a riflettere intorno al teatro anatomico come un *monumento alla visione* introducendo alcune persone possibilmente implicate nella sua edificazione.

Il tema della vista come strumento conoscitivo è venuto più volte alla luce. L'aristotelismo è la filosofia che maggiormente contraddistingue lo Studio di Padova, e con esso l'Accademia Olimpica, fortemente influenzata dal primo. La filosofia dello Stagirita tuttavia non si traduce solo in teorie e ragionamenti di pensiero, ma incide nella cultura dell'epoca anche dal lato pratico. Il *modus operandi* della scienza cambia radicalmente confronto al Medioevo, diventano di primaria importanza l'osservazione diretta delle cose, la verifica dei fatti, lo sperimentalismo che genererà il metodo Galileiano. L'osservazione è la via principale per apprendere e verificare le scienze naturali, l'occhio è il senso più adatto alla conoscenza del mondo e delle cose, come nell'epoca Medievale era stato l'orecchio, attraverso la lettura dei Maestri. Le nuove malattie, non presenti nei secoli passati e quindi taciute dalle letture classiche, necessitano di un'analisi diretta dei fenomeni per conoscerle e guarirle. La sifilide ad esempio deve essere trattata per la prima volta, si può solo scrutare il fenomeno per comprenderlo, data la mancanza di fonti. Ad essa Girolamo Fracastoro si appropria in modo letterario, attraverso una produzione medico-poetica. Il passaggio da una scienza speculativa e teorica ad una osservativa e pratica comporta un mutamento anche nel campo anatomico, che da insegnamento medioevale evolve in una materia all'avanguardia del Rinascimento scientifico. Lo scontro tra Vesalio e Curzio nello Studio di Bologna, precedentemente approfondito, è esempio lampante della differenza di metodi. La parola di Galeno contro la pratica sul corpo, un maestro che impartisce letture dalla cattedra senza contraddittorio contro un *Sector* che, invece di dare risposte dogmatiche, invita gli studenti a verificare con i propri sensi le risposte ai dubbi. Accanto all'anatomia, anche le altre scienze si avvalgono della modalità scientifica rinascimentale. Gli Studi prestano grande attenzione agli orti botanici, per istruire gli studenti direttamente sulla natura viva, inizia l'insegnamento dal letto del malato, per mettere i futuri medici a stretto contatto con i pazienti, con i loro sintomi e con i metodi di cura applicati. L'apice del cambiamento viene raggiunto nell'astronomia, la cui grandezza è simboleggiata proprio dal cannocchiale di Galileo, icona per eccellenza del primato dell'osservazione sulla speculazione astratta. Questa nuova modalità di approccio scientifico è ben riassunta da Gerhard Fichtner:

“Tuttavia, il provvido rapporto con le fonti, il confronto critico fra le antiche descrizioni e le nuove osservazioni, acutizzò ugualmente con impercettibile cambiamento, la capacità generale di osservare. Il significato di osservazione propria diventa più importante, e alla fine del secolo, «l'autopsia», «l'aver-visto-con-i-propri-occhi», la testimonianza oculare, quindi quel concetto, che oggi è degenerato al semplice sinonimo di autopsia, è diventato il motivo conduttore dell'epoca. Un motivo conduttore che si preannuncia nel fiero motto di un medico, come

Berengario da Carpi, nel 1530: «*L'esperienza ottenuta dai sensi è la mia guida – experientia sensualis est mihi auriga*». »<sup>360</sup>

Quindi un nuovo *methodo* si afferma all'interno dell'Università, avvalorato dalla libertà di lettura dei classici, non più fonti di sapere dogmatico ma base da cui partire per ulteriori interpretazioni. Anche gli intellettuali agli Studi risentono del cambiamento in atto. Le scoperte nate all'interno delle Facoltà sono oggetto di discussioni e riflessioni in adunanze che sempre più spesso vanno formandosi. Siano esse Accademie di varia natura e scopo, “ridotti” veneziani, semplici amicizie tra persone dotte dell'epoca, la cultura a metà Cinquecento ha ormai inglobato il cambiamento e ne fa oggetto di conversazione e studio. Fra Paolo Sarpi, emblematica figura di intellettuale Veneziano, a fine Cinquecento riassume così il nuovo metodo di approccio al sapere:

“Vi sono quattro modi di filosofare; il primo colla sola ragione, il secondo col senso solo, il terzo con la ragione prima e poi col senso, il quarto dal senso incominciando e ultimando colla ragione. Pessimo è il primo, perché si sa quello che vorremmo che fosse, non quel che è; cattivo il terzo, perché molte volte si tira quello che è a quel che si vorrebbe, in luogo di regolarci all'opposto; vero è il secondo, ma rozzo, e fa saper poco, e più tosto l'esser che la causa; il quarto è l'ottimo che in questa misera vita possiam avere.”<sup>361</sup>

La prima fase della conoscenza avviene con i sensi, seguita da una speculazione che si avvale della ragione; se questa precede l'attività osservativa, come succedeva nei secoli precedenti, si arriverà solo a conclusioni erranee o deviate da false aspettative.

Nello Studio di Padova i temi della vista e della visione non riguardano solo un metodo conoscitivo, essi vengono affrontati anche da una prospettiva *anatomica*. Infatti, Girolamo Fabrici d'Acquapendente fornisce importanti contributi alla fisiologia dell'occhio e nel *De oculo visus organo*<sup>362</sup> ricorda il valido aiuto ottenuto proprio da Fra Paolo Sarpi per comprendere alcune

---

<sup>360</sup> G. Fichtner, *Riforma o rinascita della medicina?* p 33, in *I secoli d'oro della medicina: 700 anni di scienza medica a Padova*, a cura di L. Premuda, Panini, Modena 1986. Questo motto ricorda quello precedentemente citato di Harvey, *nihil est in intellectu quod prius non fuit in sensu*.

<sup>361</sup> P. Sarpi, *Opere*, a cura di G. e L. Cozzi, Ricciardi, Milano 1969, p. 50 (*Pensieri filosofici e scientifici* num. 146).

<sup>362</sup> *De visione sive de oculo visus organo* fa parte di un volume dato alle stampe nel 1600, con il titolo *De visione voce auditu* (per Franciscum Bolzettan, Venetijs). Le altre due parti che compongono l'opera sono *De voce sive de larynge vocis organo*, e *De auditu sive de aure auditus organo*.

particolarità della pupilla felina. E proprio ad una collaborazione tra i due è attribuita la progettazione del teatro anatomico patavino<sup>363</sup>.

Fra Paolo Sarpi è un'intellettuale poliedrico, studioso di differenti materie, tra cui figura appunto l'ottica<sup>364</sup>. Egli nasce il 24 agosto 1552 a Venezia da Francesco Sarpi e Isabella Morelli e segue gli studi di Umanità sotto la tutela dello zio Ambrogio Morelli, poi con il servita Giammaria Capella. A quattordici anni entra nell'ordine dei Servi di Maria, affermandosi nel mondo del patriziato e del clero, tanto da ricevere i complimenti del Cardinale Paleotti sul suo vivace ingegno, con una raccomandazione di non allontanarsi mai dall'umiltà cristiana. A Mantova si distingue per aver discusso 318 di fisica e teologia. Nel 1572 fa la professione solenne all'ordine, nel 1574 diventa baccelliere a Milano presso Carlo Borromeo, anche se non esprime opinioni positive sull'esperienza. Nel 1578 si laurea a Padova in teologia, e diventa reggente a Venezia del suo monastero. Nello stesso anno inizia a scrivere i pensieri, che formeranno una parte importante dei suoi scritti. Da Venezia parte per un lungo soggiorno a Roma, dove ha modo di scontrarsi con le incoerenze della corte papale. Tralasciando le glorie e la ricca vita di Sarpi, spesso non facile per libertà di pensiero e posizione critica nei confronti della chiesa, soffermiamoci solo su quelli che sono i suoi interessi scientifici, condivisi con amicizie importanti maturate sia all'Università Padovana, sia tra l'aristocrazia e i circoli Veneziani. Il contatto di Fra Paolo con la scienza avviene attraverso la figura del medico Pierre Asselineau<sup>365</sup>, calvinista di Orleans mandato a Venezia a causa delle guerre, che con il servita rimane in contatto per tutta la vita. Il loro legame nasce principalmente, a detta del biografo del Sarpi, Micanzio<sup>366</sup>, dagli interessi verso le arti naturali, *in primis* l'anatomia e le scienze fisiche, seguite dai minerali e dallo studio dei semplici, sempre in funzione delle loro virtù sul corpo umano. L'altra importante amicizia del frate ci porta direttamente al nostro argomento, infatti, egli intraprende una fervida collaborazione proprio con Girolamo Fabrici D'Acquapendente. Abbiamo detto che Fra Paolo si laurea a Padova nel 1578, nello stesso Studio insegna appunto il medico dal 1565, dopo la morte di Falloppia. I due condividono numerose ricerche anatomo-fisiologiche, operate anche su animali attraverso la vivisezione. Inoltre si interessano al sistema circolatorio e alla natura e alla vita del feto. Questa collaborazione è

---

<sup>363</sup> L'ipotesi è ribadita soprattutto da M. Ripa Bonati, *Le tradizioni relative al teatro anatomico dell'Università di Padova con particolare riguardo al progetto attribuito a Fra' Paolo Sarpi*, in «Acta medicae historiae patavina», Università degli Studi di Padova, Istituto di storia della medicina, XXV-XXVI 1988-1990, come si evince già dal titolo.

<sup>364</sup> Su Paolo Sarpi cfr. G. e L. Cozzi, Introduzione a P. Sarpi, *Opere*, cit.; G. Cozzi, *Paolo Sarpi tra Venezia e L'Europa*, Einaudi, Torino 1978. F. Micanzio, *Vita del Padre F. Paolo Sarpi dell'Ordine de' Servi di Maria teologo consultore della Serenissima Repubblica di Venezia*, per Jacopo Mulleri, Helmstat 1750.

<sup>365</sup> G. Cozzi, *Paolo Sarpi tra Venezia e L'Europa*, cit., p. 239.

<sup>366</sup> F. Micanzio, *Vita*, cit., p. 43-45.

testimoniata indirettamente dal biografo Micanzio, e direttamente dallo stesso Acquapendente, che riconosce l'aiuto indispensabile del Sarpi proprio nello studio dell'organo visivo. Nel *De oculo visus organo* il medico riconosce che l'amico è stato fondamentale per comprendere il fenomeno della dilatazione dell'occhio del gatto, di cui non comprendeva la causa. L'interesse di Fra Paolo per i problemi di ottica ha anche altre fonti. L'amicizia con Cristoforo Calvo forse lo mette in contatto con le opere inedite di Francesco Maurolico, studioso della scienza della visione, che attendono la pubblicazione per il Collegio Romano. Inoltre, si riscontra l'amicizia con Gian Battista della Porta, altro studioso di ottica, tramite uno scambio epistolare. Il Grisellini, nello stilare un elenco delle opere manoscritte del frate rimaste nel convento di Santa Maria dei Servi, distrutte da un incendio, scrive: «oltre a varie figure ottiche...una dimostrazione de' colori dell'iride»<sup>367</sup>. Le conoscenze sulla visione del Sarpi sono indispensabili per le esperienze di Galilei, giunto a Padova nel 1592 e suo amico, con cui collabora alla costruzione del suo famoso cannocchiale. Infine, nei *Pensieri filosofici e scientifici* traspare uno studio approfondito dell'anatomia visiva, con numerose annotazioni che riguardano sia l'essere umano che gli animali, incentrate sulla funzione della luce e sulla sua relazione con i corpi<sup>368</sup>. La collaborazione del Sarpi nella realizzazione del progetto teatrale è un'ipotesi ribadita da più studiosi, ed analizzata soprattutto nel saggio di Rippa Bonatti. Il primo ad ipotizzare il coinvolgimento di Sarpi presso il teatro anatomico è Domenico Cotugno, in *Iter italicum patavino*<sup>369</sup>. Cotugno visita l'Università con importanti amici che gli fanno da guida, quali Giambattista Morgagni e Marcantonio Caldani. Proprio da quest'ultimo potrebbe aver appreso la notizia della collaborazione sarpiana, creduta d'altronde anche da suo nipote Floriano Caldani, allievo e successore, che l'afferma durante il discorso per l'apertura dell'anno accademico<sup>370</sup>. Non abbiamo documenti che attestino la veridicità di questa affermazione ed anche le personalità del Settecento che riportano la notizia si avvalgono maggiormente di una tradizione tramandata oralmente. In definitiva, se collaborazione vi è stata, essa è dettata più che altro dal contesto di stima ed amicizia in cui si trovano ad operare Acquapendente e Sarpi, testimoniato dagli argomenti comuni che affrontano nei loro studi e nella costante attenzione alla scienza della visione. Abbiamo definito il teatro anatomico uno *strumento ottico*. Adesso, alla luce del grande sviluppo che gli studi dell'ottica hanno avuto nei medesimi anni della sua costruzione, e proprio attraverso le persone che nella sua edificazione sono implicate, possiamo fornire un'ulteriore interpretazione del monumento

---

<sup>367</sup> P. Sarpi, *Opere*, a cura di G. e L. Cozzi, Ricciardi, Milano 1969, p. 12. (da Grisellini *Memorie anedote spettanti alla vita ed agli studi del sommo filosofo e giureconsulto F. Paolo Servita*, Losanna 1700, p. 31).

<sup>368</sup> Vedi P. Sarpi, *Opere*, cit., *Pensieri filosofici e scientifici*, ad esemepio num. 9, 10, 11, sulla luce, num. 55, 56, 59 sull'anatomia dell'occhio, num. 81 sull'occhio della talpa.

<sup>369</sup> Studiato da Massedaglia in «Atti del reali Ist. veneto di Scienze lettere ed arti», LXXII 1913-1914, pp. 1691-1803.

<sup>370</sup> F. Caldani, *Delle glorie dell'Università di Padova. Discorso Inaugurale letto nella Grand'Aula dell'IR Università di Padova per l'apertura degli Studii nel giorno XXV novembre MDCCCXXVII*, tipografia del seminario, Padova 1828.

patavino. Per farlo, ci possiamo avvalere di alcune figure del sopracitato libro *De visione, voce, audito*, che Acquapendente dà alle stampe nel 1600, ma alla cui composizione attende da alcuni anni. Nella prima parte l'anatomico affronta l'organo visivo, proponendo una dissezione dello stesso e studiando successivamente le modalità attraverso cui esso funziona<sup>371</sup>. Gran parte del trattato si concentra sulla definizione del *cono ottico*, ossia sullo spazio dove la nostra vista può avvenire. Ebbene, le figure e la forma del raggio della visione sono simili alla fisionomia stessa del teatro anatomico. Di più, il teatro anatomico è un vero e proprio cono ottico, conforme a quelli disegnati nel volume scientifico.

L'idea di monumento alla visione quindi trova una prova nella conformazione stessa della struttura che rimanda direttamente al funzionamento dell'occhio e dell'atto del guardare. Confrontiamo a questo proposito una delle tante immagini di *cono ottico* contenuta nel *De visione* (fig.2), con una sezione trasversale del Palazzo del Bo pubblicata in *Il teatro anatomico storia e restauri*, a cura di C. Semenzato (Offset Invicta, Limena 1994, p. 106, fig.3). Quindi, il teatro anatomico è frutto di un progetto rispondente a funzionalità e simbologia: ogni spettatore da ogni postazione può vedere in modo ottimale lo svolgimento dell'operazione al centro, in un complesso la cui forma è isomorfa ad un cono ottico.

---

<sup>371</sup> Acquapendente ha un'idea errata del funzionamento della vista. Per lui l'immagine si forma in modo diretto sulla parte anteriore del cristallino, crede inoltre che questa sia la parte sensitiva dell'occhio. Le sue fonti sono la teoria della percezione aristotelica, la fisiologia di Galeno e l'ottica fisiologica di Alhazen, che costruisce una rappresentazione geometrica punto per punto dell'oggetto nell'occhio. Fabrici afferma inoltre che l'occhio riceve passivamente le immagini, contrariamente alle teorie mediche contemporanee. D. Lindberg *Theories of vision, from Al-Kindi to Keplero*, University of Chicago press, Chicago and London 1976; H. M. Koelbing, *Anatomia dell'occhio e percezione visiva nell'opera di G. Fabrici D'Acquapendente*, «Acta medicae historiae patavina», Università degli Studi di Padova, Istituto di storia della medicina, XXV-XXVI 1988-1990.



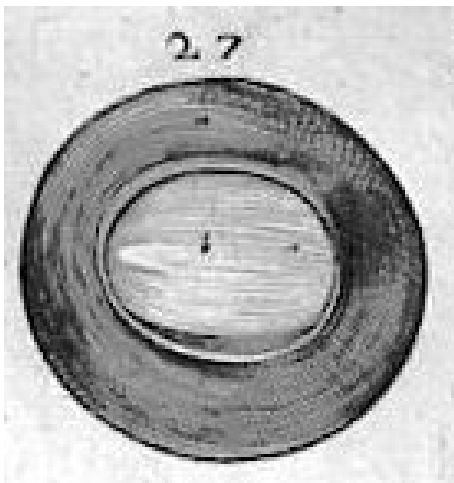


Figura 16: *De visione*, sezione occhio

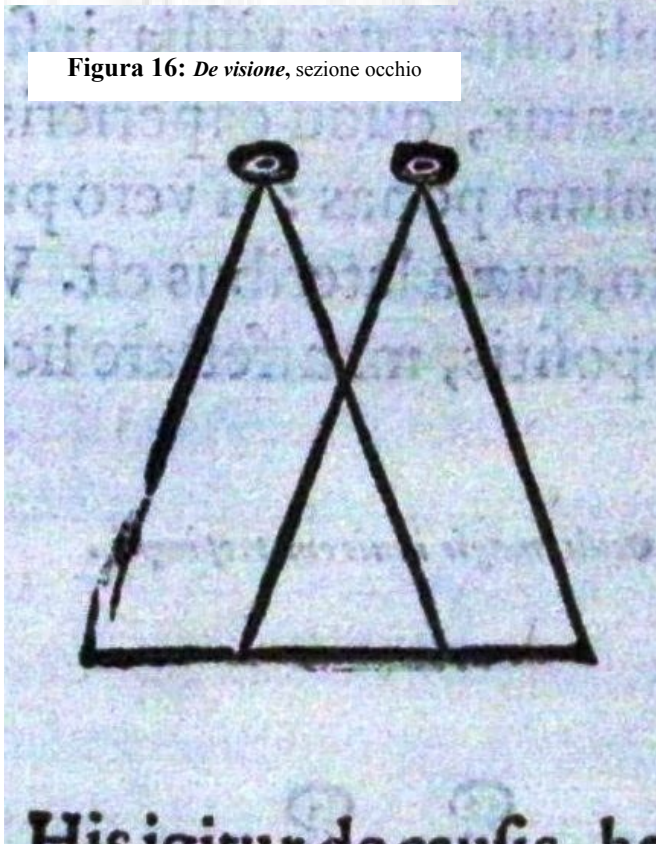


Figura 2: *De visione*, particolare

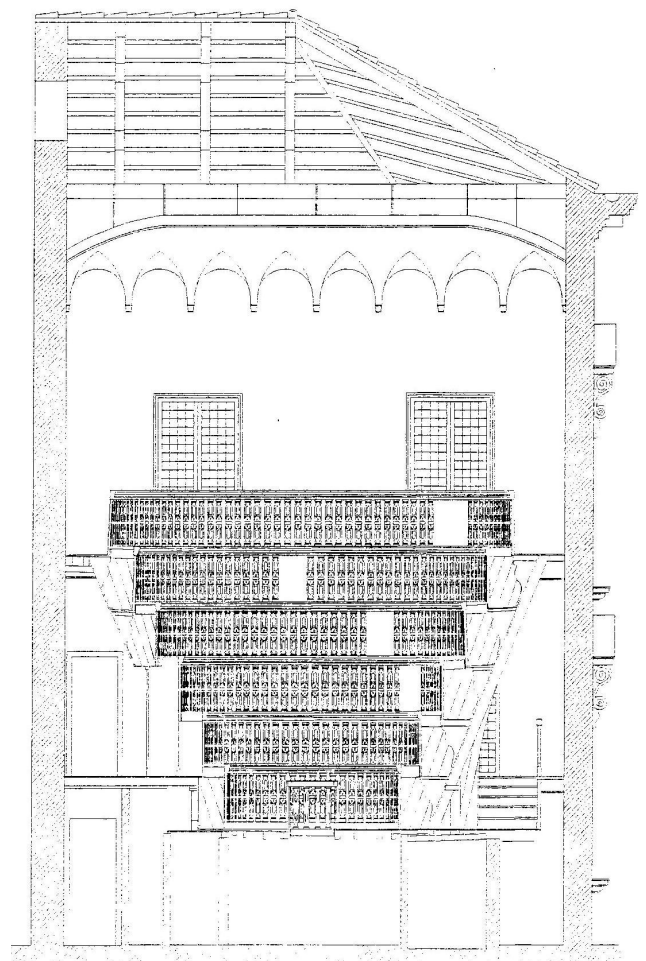


Figura 3: Sezinone palazzo del Bo

S  
mpre

nel brillante saggio apparso su *Acta memoriae historiae pataviana*, Rippa Bonatti propone un interessante paragone tra l'ellissi del teatro anatomico e una figura che appare nelle autopsie dei bulbi oculari. Abbiamo l'immagine di un occhio sezionato, di dimensione semi cicolare, visto dall'alto. Suggestivamente questa forma ricorda la base del teatro anatomico, uno scorcio visto dall'alto che racchiude tutti i gradi e il tavolo settorio finale. Però, se la confrontiamo con i rilievi svolti sulla struttura stessa nel periodo del suo

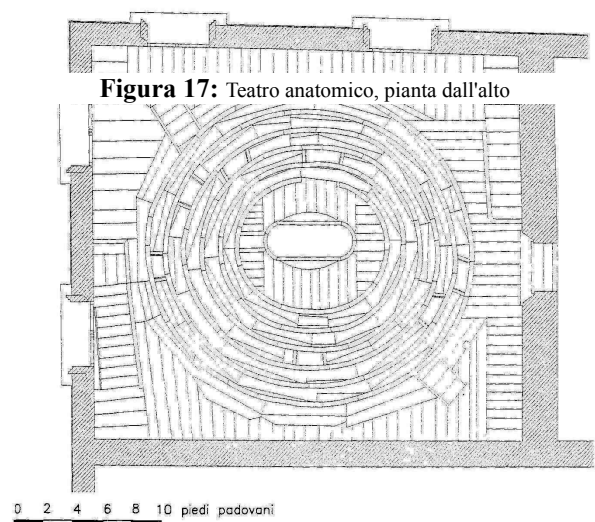
restauro, vediamo che effettivamente la dimensione e la proporzione dell'occhio sono quasi isomorfe a quelle della pianta teatrale.

Il teatro anatomico quindi non è solo un cono ottico, ma come base ha l'anatomia di un organo visivo. La necessità di non creare angoli morti o poco adatti alla perfetta visuale del centro fa escludere a priori una forma rettangolare o quadrata, solo attraverso la curvatura dei gradi è possibile che da qualsiasi postazione sia garantito il giusto grado di visibilità. Inoltre, la conformazione del tavolo impone sullo spazio una forma lievemente ellittica invece che circolare. Tutte queste ragioni portano all'evidente somiglianza con l'occhio stampato nel *De visione voce auditu*. Possiamo fare anche un'ulteriore riflessione, lasciandoci suggestionare dal luogo e dal personaggio implicato in questo progetto. Girolamo Fabrici D'Acquapendente si interessa all'anatomia animale quanto a quella umana, spesso è stato riconosciuto come l'iniziatore dell'anatomia *comparata*. Senza addentrarci nel

dibattito circa questa denominazione, ricordiamo anche il carattere del Docente, così come viene descritto negli *Atti della Nazione Germanica artista*, in eterna lotta con questi per lo svolgimento delle anatomie. L'ironia e la furbizia di Acquapendente sono sottolineati ogni qualvolta si avvicina il mese di gennaio, i germanici annotano tutti gli stratagemmi del Lettore per rimandare le sue fatiche, descrivendolo spesso come astuto, malizioso, furbo. C'è anche una grande dose di

ironia nel carattere di Acquapendente, ad esempio quando, costretto nuovamente al suo dovere e da questa incombenza infastidito, per spiegare gli organi vocali in una memorabile anatomia prende in giro la pronuncia tedesca, provocando l'offesa di gran parte degli studenti. Mi viene a questo punto da immaginare con che spirito il Lettore, esperto di anatomia animale, costretto comunque dalla conformazione della sala e dalla necessità di ottimizzare le postazioni degli spettatori, collabori alla costruzione un teatro anatomico a forma di occhio di bue...nel Palazzo del Bo. Forse un gioco di rimandi che, con una sottilissima ironia, ha divertito questo personaggio ed il suo circondario, e forse proprio quel Fra Paolo Sarpi, amico ed aiuto nella sezione delle cavie, presumibilmente implicato nell'ideazione del progetto.

Questa ipotesi è comunque destinata a rimanere una suggestione, una possibilità che aleggia nelle



sale di un Palazzo detto del Bue con al suo interno un occhio bovino. Tuttavia, dobbiamo anche aggiungere che la ricerca dell'Acquapendente non è rivolta allo studio dei singoli animali, appunto non è una vera e propria anatomia comparata. L'intento delle sue pubblicazioni, rimaste interrotte, è quello di conoscere la funzione della vista in generale, potremmo dire in assoluto, come vedremo nel prossimo capitolo. Quindi, poco importa se il teatro è un organo di uomo, di bue, di pecora o di pesce, l'importante è che assuma la sua funzione di *strumento ottico*, e, allo stesso tempo, simboleggi l'atto stesso del vedere, e ne sia, contemporaneamente, un *monumento*.

La relazione tra l'atto scientifico del vedere e lo spazio teatrale non è limitata solo all'ambito anatomico. Senza analizzare in modo approfondimento l'argomento, che richiederebbe verifiche matematiche e scientifiche non pertinenti a questa sede, proporrei un paragone con l'ormai famoso Teatro Olimpico di Vicenza, sia per la vicinanza cronologica e fisica che lega questa struttura con il teatro anatomico patavino, sia perché le sue scene ancora rimangono intatte alle spalle del *forn scaenae*.

Nel primo capitolo ho evidenziato come il teatro sia un luogo progettato sull'esigenza della vista, luogo per eccellenza dove esercitare lo sguardo, qualità impressa anche nell'etimologia della parola stessa. Ebbene, in un periodo dove l'occhio è lo strumento principale per la conoscenza e la ricerca, il teatro è uno strumento fondamentale, sia pratico che simbolico, per lo sviluppo della scienza e dell'arte. In esso l'uomo sperimenta, impara, critica e scopre, perché si trova in uno spazio congeniale per l'attività sensoria. Ma, allo stesso tempo, il teatro, come spazio materiale, viene plasmato sulle esigenze dell'osservazione stessa. Laddove l'atto visivo è più sentito, la *forma* del teatro è influenzata dalle sue leggi, costruita sulle sue linee. L'interpretazione degli spazi spettacolari o scientifici non può prescindere dallo studio delle loro linee di visione. Potrebbe sembrare un discorso banale, ma c'è bisogno di una maggior complessità di approfondimento per capire a fondo quali sono le relazioni tra la vista, il teatro, l'arte e la scienza anatomica.

Quello che cercherò di dimostrare adesso, è come l'ottica e le leggi dello sguardo siano uno degli elementi costitutivi sia del secondo teatro anatomico di Padova che del teatro Olimpico di Vicenza. Entrambi questi spazi infatti diventano *monumenti della visione*, plasmati sullo strumento che caratterizza il Rinascimento sia artistico che scientifico. Il teatro si rivela così di nuovo ponte tra la scienza e l'arte, la sua struttura è frutto di due visioni accademiche differenti ma attinenti al medesimo sostrato culturale. In altre parole, i due teatri non sono stati costruiti e poi usati per

vedere (anatomia, spettacoli ecc.), ma al momento stesso della loro edificazione le leggi dell'ottica hanno influenzato la loro struttura, sono diventate parte integrante, pratica e simbolica, della loro forma.

Le esperienze di ottica in teatro si concretizzano soprattutto nelle scene. Vediamo in che modo.

L'arte italiana, in generale, tra il XV e il XVI secolo è caratterizzata dalla scoperta e dal perfezionamento della prospettiva scientifica<sup>372</sup>. La rappresentazione dello spazio in modo realistico ed illusorio è una delle principali doti grazie alla quale la produzione pittorica delle corti diventa (e rimane) famosa in tutto il mondo. La nascita della prospettiva viene attribuita in primo luogo ai bisogni del tessuto urbano, per definire la collocazione degli edifici all'interno della città<sup>373</sup>. Ne sono esempio la conformazione di Piazza della Signoria e del Battistero a Firenze: la posizione dei due luoghi simboleggia i rapporti equilibrati tra Repubblica e Clero. Proprio qui, nel primo trentennio del Quattrocento, Brunelleschi disegna la prima prospettiva conosciuta di edifici, geometrizzando lo spazio e riproducendo le sue leggi, ispirandosi probabilmente alla visione delle vie cittadine<sup>374</sup>. Alla base di questo procedimento c'è un'idea di bellezza e di armonia del mondo, nella corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo dettata da regole matematiche. La proporzione delle parti è ottenuta attraverso norme scientifiche, le stesse con cui Dio ha ordinato l'Universo. L'Architettura ha un forte sostrato filosofico, come abbiamo visto nel primo capitolo, infatti l'ordine degli edifici viene paragonato all'armonia del corpo umano, con gli stessi parametri di misurazione. La prospettiva rappresenta queste proporzioni in un quadro ristretto, entro il limite della porzione di mondo rappresentato, che si offre alla vista dello spettatore. Essa si evolve rapidamente, grazie anche all'applicazione nell'arte pittorica (dopo il *De Pictura* di Leon Battista Alberti), nelle feste ed entrate trionfali, e ovviamente nel teatro. Il suo utilizzo a livello spettacolare trova il fruitore ideale nella società cortese, che scopre nella scena prospettica uno strumento per affermare il proprio dominio ideale sulla città e sullo spazio. Le raffigurazioni urbane, siano esse scenografiche o pittoriche, rappresentano le aspirazioni della classe al potere: il quadro rappresentato, dominato dall'occhio del Principe, è luogo in assoluto di armonia, bellezza e proporzione. A fine Cinquecento la prospettiva scientifica diventa simbolo della Corte:

---

<sup>372</sup> L. Bellosi, *La rappresentazione dello spazio*, in *Storia dell'arte italiana. Ricerche spaziali e tecnologiche*, a cura di G. Previtali e F. Zeri, Einaudi, Torino 1980, p. 6-42.

<sup>373</sup> R. Strong, *Arte e potere: le feste del Rinascimento, 1450-1650*, Il saggiatore, Milano 1987.

<sup>374</sup> L'ispirazione cittadina della prospettiva brunelleschiana è ben analizzata dal L. Bellosi, *La rappresentazione dello spazio*, cit., pp. 25-26.

“Non assistiamo dunque soltanto alla nascita della prospettiva scientifica, ma anche al suo definitivo ingresso fra le mura del palazzo, quale *instrumentum regni*. L’ironia della sorte ha fatto sì che simili raffigurazioni di città ideali – concepite secondo il nuovo e armonico stile classico, espressione a sua volta di purissimi valori civili e umanistici – si tramutassero ben presto in una formula culturale elitaria. Uno spazio ben delimitato del palazzo fu così trasformato in sala da spettacolo, nella quale, avvalendosi dell’iconografia neoplatonica, una ristretta cerchia ribadiva il suo diritto a governare.”<sup>375</sup>

Il punto di vista centrale converge nel palco del Principe, invenzione moderna adatta alla società cortigiana<sup>376</sup>.

La relazione tra prospettiva e scena teatrale è stata indagata a fondo da numerosi studiosi e costituisce universalmente un nodo centrale dello spettacolo tra Quattrocento e Seicento. E’ inutile che mi soffermi sulle relazioni tra palco del principe, città, matematizzazione dello spazio usato come simbolo di dominio dell’esistente<sup>377</sup>. Il pubblico guarda la scena perfettamente ordinata e rivede in essa la città ideale, precisa, che può essere attuata solo sotto la protezione di un sovrano illuminato.

Ma analizzando le relazioni tra lo Studio di Padova e il Teatro Olimpico ho riscontrato che, a livello di scienza prospettica, o meglio di *scienza della visione*, vi sono degli approfondimenti da svolgere che hanno le loro radici proprio nel generale clima culturale e scientifico che domina nella Repubblica di Venezia.

Nel teatro Olimpico la scena è caratterizzata dalla presenza delle Sette vie di Tebe costruite da Vincenzo Scamozzi, che si estendono oltre il *frons scaenae*<sup>378</sup>, dove lasceremo indisturbati i nostri Olimpici di pietra. In essa troviamo un documento materiale e intatto della scena Cinquecentesca tragica, secondo la divisione in generi di Vitruvio studiata da Sebastiano Serlio. L’ambientazione

---

<sup>375</sup> R. Strong, *Arte e Potere*, cit., p. 55.

<sup>376</sup> Queste caratteristiche sono state indagate anche da P.Francastel, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Mimesis, Milano 2005.

<sup>377</sup> Qui basta citare M. Angiolillo, *Feste di corte e di popolo nell’Italia del primo Rinascimento*, SEAM, Roma 1996, in particolare *La scenografia umanistica e I teorici*, pp. 107-164; F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento. La Calandria alla corte di Urbino*, Il Mulino, Bologna 1986, E. Tamburini, *Il quadro della visione: arcoscenico e sguardi ai primordi del teatro moderno*, Bulzoni, Roma 2004; F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma 2001, L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977, soprattutto *Firenze, il teatro e la città*, pp.63-137; per la prospettiva nei secoli successivi F. Marotti, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall’età barocca al Settecento*, Bulzoni, Roma 1974; *La scenografia barocca*, a cura di A. Schnapper, Clueb, Bologna 1982, in particolare E. Povoledo, *Spazio scenico, prospettiva e azione drammatica nel Teatro barocco italiano*, pp. 5-17.

<sup>378</sup> Sulla paternità delle scene da parte dello Scamozzi vedi L. Magagnato, *Il teatro Olimpico*, Electa, Milano 1992, pp. 42-63; S. Mazzoni, *L’Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua perpetua memoria*, Le Lettere, Firenze 1998, pp. 108-113. La passata incertezza sull’identità del costruttore delle scene è stata frutto di numerose discussioni, che vedono l’attribuzione anche allo stesso Palladio o a suo figlio Silla (cfr. soprattutto Mazzoni, *Il teatro Olimpico*, cit., p. 109, n. 180 e 181 p. 179. Grazie ad un documento originale ritrovato da Mazzoni e scritto da Pompeo Trissino, ormai l’opera è ritenuta senza dubbio di Vincenzo Scamozzi).

delle tragedie deve avvenire in città sontuose, dai magnifici palazzi, che rispecchi la dignità dei personaggi e della vicenda narrata, a differenza della scena comica che riprende case e strade medie e basse, conformi all'argomento trattato.

Noi *teatrologi* ci siamo per lo più sempre occupati della nozione di prospettiva, presa come strumento geometrico applicato alla costruzione delle scene, più o meno partendo dall'elaborazione di un insieme di leggi che rimangono costanti. In questo capitolo invece cercherò di inserire la prospettiva nel più ampio campo dell'ottica.

Qual è la differenza tra prospettiva ed ottica?

Se sul primo termine non mi devo dilungare, essendo ormai di dominio comune, bisogna invece fare delle precisazioni sul secondo termine, a partire da un libro dedicato all'argomento, ossia *Commentarj sopra la storia e le teorie dell'ottica* del cavaliere Giambatista Venturi<sup>379</sup>. In esso vengono trattati alcuni autori classici e moderni che si sono occupati di ottica, intesa come scienza complessa:

“La teoria del sentimento della vista ha acquistato maggiore solidità ed illustrazione dagli studij riuniti della Fisica, della Geometria, e della Metafisica: ciascuna della quali Scienze portando su quest'Argomento la sua maniera di esaminar la Natura hanno tutte e tre insieme segnato con maggior esattezza i confini, fra la proporzion di dominio che l'Occhio si acquista per facoltà innata sua propria, e quella ch'esso riceve per dono dirò quasi a suggerimento del Tatto”<sup>380</sup>

Insomma, la geometria, intesa come scienza matematica, si unisce agli studi di Fisica e Metafisica, che apportano alla visione, tra le altre cose, il senso della profondità, a cui si riferisce il *suggerimento del tatto*. La prospettiva è il modo di collocare le figure nello spazio affinché creino un senso di profondità, essa dunque è solo una parte dell'ottica, intesa come scienza complessa che unisce assieme differenti approcci alla visione. Le prime riflessioni sulla prospettiva si trovano nell'*Ottica* di Euclide, che formula due principi matematici. Ma la correlazione tra la scienza della visione e le arti è evidenziata nella figura di Vitruvio. Infatti Vitruvio parla spesso dell'ottica per la costruzione degli edifici (prefaz. lib. VII, cap. 2° e 3°

---

<sup>379</sup> G. Venturi, *Commentarj sopra la storia e le teorie dell'ottica*, pe' fratelli Masi, e compagno tipografi dell'Istituto, Bologna 1814. Questo volume fa brevi accenni alla storia dell'ottica e si concentra solo su alcuni testi.

<sup>380</sup> Ivi, p. 1.

del libro III, quando parla degli ordini delle colonne). Il rapporto tra l'Architettura e fruizione visiva di essa è sottolineato nel mondo classico: per fare degli edifici armonici il bravo architetto non può avvalersi solo delle leggi della simmetria e della matematica, ma deve tenere conto delle qualità proprie della vista, che spesso rifuggono dalla perfetta geometrizzazione della costruzione. Esempio principale ad illustrazione di questo concetto sono le colonne, che per avere un senso di uniformità devono essere più grosse al centro e più sottili alle estremità, anche i capitelli devono essere più sporgenti di quello che decreterebbe la simmetria matematica. Eliodoro di Larissa, scrittore di un libro sull'*Ottica*, divide la materia in parti, una tra queste è la Scenografia (ovviamente ai tempi non legata perentoriamente alla scena del teatro):

“La scenografia cerca come convenga disegnare la forma degli Edifizij [...] Scopo dell'Architetto è di far l'opera simmetrica a vedersi, e di rinvenire per quanto è luogo un rimedio agli inganni dell'occhio, non guardando la reale corrispondenza ed armonia, ma secondo ch'elleno si presentano alla vista.”<sup>381</sup>

L'ottica quindi non risponde solo a leggi matematiche e geometriche. Esse compongono una parte importante, ma la visione reale delle cose è influenzata da ulteriori leggi che spesso ingannano lo sguardo. Lo scopo dell'Architetto è di fare l'opera simmetrica *a vedersi*, non a misurarsi. In pittura, questi inganni sono attenuati dalla dimensione piana della tela. Talvolta gli artisti possono permettersi una completa geometrizzazione dello spazio, basti pensare a Piero della Francesca.

La distinzione è dunque questa: la prospettiva risponde a leggi matematiche e geometriche, congeniali per la raffigurazione pittorica; mentre l'ottica è una disciplina più vasta, che deve tenere conto dell'*occhio vivo*, suscettibile ad inganni ed alterazioni, che influenza quindi l'Architettura immersa nella realtà e nei suoi numerosi “accidenti”. In altre parole, l'ottica è una delle discipline che concorrono alla formazione della scienza edile, il cui prodotto deve rispondere alla simmetria e agli inganni della visione in uno spazio reale; gli stessi edifici, per essere trasposti nello spazio ristretto e ideale della pittura, sono filtrati dalla prospettiva.

E il teatro?

Il teatro, si sa, è un'arte ibrida, che condivide elementi sia con la pittura che con l'Architettura e, a seconda delle epoche, degli eventi e della cultura in cui si trova a vivere, si avvicina maggiormente all'una o all'altra.

---

<sup>381</sup> Ivi, p. 10.

A questo punto risulta utilissimo il brillante e difficile saggio di Marotti in *Storia del teatro per immagini*<sup>382</sup>. In esso l'autore dimostra come la prospettiva teatrale, nel periodo Rinascimentale, non abbia sempre risposto ad una geometrizzazione scenica puntuale e perfetta. I trattati riportano le leggi matematiche, ma sul palco le regole si devono adattare all'ottica. Marotti propone un percorso cronologico che attraversa la storia della prospettiva, nella via verso una perfetta dimensione matematica. L'esempio da cui parte la trattazione è Sebastiano Serlio. Parlando della scena nel *Secondo libro di prospettiva*<sup>383</sup>, il Serlio fornisce le leggi che dominano la visione, approfondite con illustrazioni precise; però, in quanto esperto architetto, egli sa bene che le prospettive, stemperate nel reale, non sono sufficienti per fornire una scena perfetta. L'Architetto dovrà adattare al mondo concreto, in base alle esigenze della visione, avendo licenza di cambiare inclinazioni e dimensioni senza una precisa norma misurativa.

Come sottolinea Marotti insomma, Serlio si trova ancora subordinato agli oggetti, che deve collocare in una linea di visione affinché risultino gradevoli. Il "quadro" scenico non precede la costruzione, ma viene costruito su di essa, su ogni singolo elemento che compone l'insieme totale; è per questo che il palco del Serlio è composto da un numero fisso di strutture che sono supporto dell'impianto prospettico, ossia un fondale e tre coppie di quinte e piani di sfuggita:

“Come è facile rivelare, la dotazione esecutiva dell'autore è estremamente semplificata e non priva di lacune. Inoltre i parametri prospettici del palco derivano sempre da elaborati procedimenti "materiali" che ne occultano il fondamentale significato teoretico. E' il palco, in una parola, quale struttura fisica, a imporre la propria prospettiva.”<sup>384</sup>

E' ancora l'ottica a dominare la scena architettonica, fatta di oggetti da collocare nello spazio, architetture seppur fittizie che hanno ancora lo *status* di materia. Con il perfezionarsi della tecnica, assistiamo ad un ribaltamento di questa tendenza. Daniele Barbaro, Patriarca di Aquileia, collaboratore del Palladio per la sua esegesi vitruviana, scrive *Pratica della prospettiva*<sup>385</sup> nel 1559. Egli tenta di avvicinare maggiormente i parametri della geometria all'applicazione prospettica,

---

<sup>382</sup> F. Marotti, *Il Rinascimento*, in *Storia del teatro per immagini*, Carocci, Urbino 2008.

<sup>383</sup> S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese; dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono piu necessarie all'architetto; et hora di nuovo aggiunto, oltre il libro delle porte, gran numero di case private nella citta, & in villa, et un indice copiosissimo raccolto per via di considerationi da m. Gio. Domenico Scamozzi*, a cura di V. Scamozzi, presso Francesco de' Franceschi senese, Venetia 1584.

<sup>384</sup> Marotti, *Il Rinascimento*, in *Storia del teatro*, cit., p. 83.

<sup>385</sup> D. Barbaro, *La pratica della prospettiva di Monsignor Daniel Barbaro eletto Patriarca D'Aquileia, opera molto vtile a pittori, a scultori, & ad architetti. Con due tavole, una de' capitoli principali, l'altra delle cose più notabili contenute nella presente opera*, appresso Camillo & Rutilio Borgominieri fratelli, al segno di S. Giorgio, Venetia 1568.



cercando anche di rendere più unitaria la visione globale. Il quadro prospettico inizia ad assumere più importanza rispetto agli oggetti fisici collocati in esso: i singoli elementi, a cui era subordinato il Serlio, sono presi nel loro insieme come un settore di spazio, ossia come un volume unitario:

“Viene così confermato il ruolo direttivo e primario dell’occhio nei riguardi dell’assetto prospettico, nonché la subordinazione di questo a un principio unitario che ne definisca, al di là degli oggetti in esso contenuti, la continuità tra le parti. Il problema non è più, come nel Serlio, quello di individuare la migliore visione dell’oggetto, ma di costruire, in base alla posizione del centro ottico, un retticolo di rette che circoscriva il volume scenico e ne manifesti la peculiare struttura di spazio simulato”<sup>386</sup>

Un ulteriore passo nello studio della scienza prospettica è compiuto da Egnatio Danti, che nel 1583 pubblica un commento a *Le due regole* di Giacomo Barozzi da Vignola<sup>387</sup>. In esso si afferma l’unicità del centro ottico che dirige l’intero quadro prospettico. Molto simile al trattato di Barbaro, si differenzia da quest’ultimo soprattutto per il massimo grado di esattezza con cui stabilisce i suoi parametri, tralasciando questioni di agibilità e facilità esecutiva. La raffigurazione spaziale è indipendente oramai dalle *cose* rappresentate, il palco diventa un insieme di relazioni che corrisponde al suo stesso assetto prospettico.

L’elaborazione teorica della prospettiva, che viene perfezionata ulteriormente nel 1596 da Lorenzo Siringatti<sup>388</sup>, procede di pari passo con la pratica teatrale. L’apice della sua perfezione viene raggiunta dalle celebri scene dei Galli Bibbiena, in cui lo spazio che si allontana all’infinito è un inganno basato sul quadro scenico, che prescinde dagli oggetti materiali della scenografia. Insomma, con i Galli Bibbiena il palco si avvicina massimamente ad un dipinto, dove la visione unitaria è data dalla precisione matematica che costituisce l’immagine.

Quando lo Scamozzi si trova a lavorare alle scene dell’Olimpico, la teoria prospettica ha già avuto uno sviluppo considerevole, diventando il simbolo del teatro Rinascimentale. Bisogna a questo punto riflettere su quale modalità decide di seguire l’architetto vicentino.

---

<sup>386</sup> Ivi, p. 86.

<sup>387</sup> I Barozzi, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i comentarij del R.P.M. Egnatio Danti dell'ordine de predicatori. Matematico dello studio di Bologna*, a cura di E. Danti, nella Stamparia Camerale, Roma 1611.

<sup>388</sup> L. Siringatti, *La pratica di prospettiva del cavaliere Lorenzo Sirigatti al serenissimo Ferdinando Medici granduca di Toscana*, per Girolamo Franceschi sanese, Venetia 1596.

Ho già evidenziato le pesanti influenze del Serlio sullo Scamozzi. Quest'ultimo, mentre sta lavorando nel cantiere olimpico, pubblica i libri di Serlio in una nuova edizione che racchiude tutta la sua produzione corredata da un indice analitico. Il trattato sulle scene gli è dunque per forza noto, anzi, quasi familiare dato il ruolo di "editore" che riveste. Ma all'epoca sono già state pubblicate le opere di Barbaro e Danti, e lo stesso architetto vicentino ha composto un volume sull'argomento<sup>389</sup>. Il *trattato della prospettiva* è oggi purtroppo perduto, esistono tracce della sua esistenza sia nell'Indice che precede l'edizione del Serlio sia nell'*Idea dell'Architettura Universale*. Il suo approccio sembra avvicinarsi molto a quello del Barbaro, dimostrando un'attenzione per le leggi matematiche della prospettiva.

Inoltre lo Scamozzi ha una formazione di *ottico* che va oltre la mera essenza architettonica, e che unisce nuovamente Padova e Vicenza.

A Padova, dal 1577 per una decina d'anni, tiene la cattedra di Matematica Giuseppe Moletto, amico di Pinelli, Riccoboni e del nostro Fra Paolo Sarpi<sup>390</sup>. Egli si interessa a diverse discipline, ed ha un ruolo attivo anche nella riforma del calendario Gregoriano. Quello che maggiormente ci interessa è il ruolo di spicco che l'intellettuale riveste negli studi sulla visione. Infatti Moletto scrive un trattato e tiene un corso universitario su *Elementa Euclidis et elementa optica* e su *De sphaera et perspectiva*. Egli nasce nel 1531 a Messina, studia matematica sotto Francesco Maurolico, a Venticinque anni emigra in Veneto, dove tra Padova, Venezia e Verona dà lezioni private ed esercita la professione di medico. Si interessa di numerosi campi delle scienze naturali, tra cui la geografia, di cui nel 1562 pubblica una edizione della traduzione latina di Tolomeo fatta da Willibald Pirckheimer, dedicata ad Alvise Cornaro. L'astronomia è un'altra delle sue grandi passioni, egli calcola le effemeridi e le pubblica nel 1563. Dal 1570 al 1577 è chiamato a Mantova per istruire Vincenzo Gonzaga, finché non riceve la chiamata dallo Studio di Padova per sostituire il professor Catena morto nella peste del 1576<sup>391</sup>. Moletto è una figura importante che fa da tramite tra l'Olimpico e Padova. Infatti in *Storia di Vicenza*, troviamo:

“Se vogliamo individuare un «genio vicentino», ossia uno «stile» di studi scientifici proprio di Vicenza, esso sembra dunque esprimersi nello stretto legame tra architettura e matematiche. «Vero ornamento di tutti coloro che hanno l'animo nobile e virtuoso», le matematiche furono – ricordiamo – il principale esercizio dell'Accademia Olimpica,

---

<sup>389</sup> Vedi S. Mazzoni e O. Guaita, *Il teatro di Sabbioneta*, Leo S. Oschki editore, Firenze 1985, pp. 20-37.

<sup>390</sup> A. Favaro, «Atti del R. Istituto Veneto di Scienza Lettere ed Arti», LXXVII 1917-18, p. 83.

<sup>391</sup> Ivi, p. 176: «I cinque *Rotuli* rimastaci relativi agli anni dell'insegnamento del Moletto specificano, come argomenti della lettura di matematica, per il 1579-80: *Librum Euclidis*; per il 1583-84 *Elementa Euclidis et Elementa Optica*; per il 1585-86: «*Liber Euclidis et Mechan. Aristotelis*»; 1586-87: «*Sphaera et Perspectiva*».

che nel suo primo decennio ne divenne una vera e propria scuola: nel 1557 vi iniziò la carriera il siciliano Giuseppe Moletto (1531 – 1588), poi professore a Padova e amico di Galileo. Il Moletto vi teneva lezioni ogni giorno, Silvio Belli tre volte a settimana, e nel 1560 vi fu condotto il cosmografo Vincenzo Palatino da Curzola.<sup>392</sup>

Siamo ancora nella prima fase dell'attività Olimpica, in cui cioè le scienze naturali giocano un ruolo di prim'ordine negli interessi dell'adunanza. Nella monografia su Scamozzi, Franco Barbieri rivela la probabilità che il giovane architetto, non accademico ufficiale ma frequentatore "esterno" del nobile conclave, abbia assistito alle lezioni di Moletto<sup>393</sup> in età formativa. Quest'ultimo scrive numerosi trattati su argomenti attinenti alla filosofia della matematica, la sua produzione si trova nella Collezione Pinelliana della Biblioteca Ambrosiana di Milano, dove sono custoditi tutti i manoscritti della Biblioteca di Giovanni Vincenzo Pinelli<sup>394</sup>. L'opera di Moletto come studioso e intellettuale è vasta, l'ottica però rientra tra i suoi interessi principali. Dagli scritti sparsi alla biblioteca Ambrosiana, il 3 febbraio 1581 Moletto inizia un corso sull'ottica<sup>395</sup>, il 4 febbraio 1586 comincia una riflessione intitolata *La pratica della Prospettiva*<sup>396</sup>, interrotta quasi subito come le *Annotazioni Spherica*, probabilmente entrambe propedeutiche al corso che troviamo sui rotuli. Scorrendo brevemente l'indice delle opere Molettiane contenute nella Biblioteca Ambrosiana, emerge comunque il grande interesse per le scienze legate alla visione:

- *Nostra quae spectant ad Opticam seu visionem*. Serie di proposizioni e teoremi estratti dalle opere di ottica di Alhazen e di Vitello, seguita da appunti per il corso di ottica iniziato il 3 febbraio 1581. Ms S 100 sup cc. 4-93
- *Facil modo di tirar linee parallele alle vedute, di misurar le distantie, et di metter in disegno*. Scritto da Giuseppe Moletto al Cl.mo Sig.r Giacomo Contarini. ma A 71 inf, cc. 24 sg.
- Annotazione sulla teoria della visione *Che 'l vedere si facci per mezzo d'una piramide etc.* datata 9 luglio 1581. Ms D. 235 inf. c 121
- Serie miscellanea di scritti, raccolti in un fascicolo col titolo collettivo *Scherzi del compasso e della riga, et varii problemi Iosephi Moletii*. Dal 1584 al 1585, Ms. S 100 sup. cc 94-153

---

<sup>392</sup> F. Barbieri, P. Preto, *Storia di Vicenza*, Neri Pozza, Vicenza 1990, vol. II/2, pp. 262-263.

<sup>393</sup> F. Barbieri, *Vincenzo Scamozzi lo studioso e l'artista*, in *Vincenzo Scamozzi, 1548-1616*, a cura di F. Barbieri e G. Beltramini, Marsilio, Venezia 2003, p. 5.

<sup>394</sup> Molti scritti sono ancora inediti. Per uno stato degli studi sul Moletto, A. Carugo *L'insegnamento della matematica all'Università di Padova prima e dopo Galileo*, in *Storia della cultura Veneta*, Neri Pozza, Vicenza 1984, vol. 4/II, p. 170.

<sup>395</sup> Bib. Amb. ms S 100 sup., cc. 38 ss.

<sup>396</sup> Ivi, c. 41 r.

- *La pratica della Prospettiva scritta da m. Gioseppe Moletto*. 4 febbraio 1586, Ms. D. 235 inf., c 41
- *De visione*, cap. 3 MS A 71 inf. cc 3-7
- *Teoremi ex libro Iosephi Moleti de visione ed radii* Ms R 94 sup., cc.128-133

In Vicenza, inoltre, la presenza dei nobili e dei loro palazzi all'interno della città, intesi come simbolo della potenza familiare nella gestione del potere pubblico, valorizza il legame tra architettura e la matematica. Questo fa accrescere l'importanza data alle scienze della vista, tanto che le nuove scoperte galileiane penetrano nel sostrato cittadino proprio sotto l'aspetto dell'ottica più che della cosmologia, denotando una cultura vicentina omogenea sugli interessi scientifici:

“Come il Gualdo, gli intellettuali vicentini apprezzarono però soprattutto gli aspetti matematici dell'opera galileiana, disinteressandosi – per quanto almeno risulta – dell'evoluzione del suo pensiero cosmologico. Centro delle nuove ricerche sperimentali divenne infatti il monastero benedettino – cassinese dei SS. Felice e Fortunato. Odoardo da Toso, abate dal 1626, vi tenne intorno alla metà del secolo scuola di matematica e vi compì esperimenti sul vuoto dimostrato per mezzo del mercurio e soprattutto sul telescopio: potenziandone le lenti pare riuscisse a leggere dal monastero un foglio posto sul Monte Berico. Le sue ricerche di ottica si incentrarono sul telescopio binoculare [...]

»<sup>397</sup>

Se questo evento è un po' oltre il periodo preso in considerazione, ricordiamo però che tra i fondatori dell'Accademia Olimpica figura il medico Silvio Belli, autore del *Libro del misurar con la vista*<sup>398</sup>, del 1565.

Insomma, la cultura in cui Scamozzi compie la sua giovane formazione è influenzata da più parti sullo studio matematico dell'ottica, sia per gli interessi architettonici filtrati attraverso il Serlio, sia per le probabili lezioni seguite nell'Accademia Olimpica provenienti dallo Studio Padovano attraverso i professori Moletto e Belli.

Come può influenzare questo apparato teorico la dimensione Olimpica?

<sup>397</sup> F. Barbieri, P. Preto, *Storia di Vicenza*, Neri Pozza, Vicenza 1990, vol. II/2, p. 265.

<sup>398</sup> S. Belli, *Libro del misurar con la vista di Silvio Belli vicentino. Nel quale s'insegna, senza travagliar con numeri, a misurar facilissimamente le distantie, l'altezze, e le profondita con il Quadrato Geometrico, e con altri stromenti, de' quali in ogni luogo quasi in un subito si puo provvedere. Si mostra ancora una bellissima via di ritrovare la profondita di qual si voglia mare; & un modo industrioso di misurar il circuito di tutta la terra*, per Domenico de' Nicolini, Venetia 1565.

In attesa di una verifica matematica sulle scene e sulle linee di visione del teatro, possiamo proporre solo delle ipotesi. Una caratteristica della scena Scamozziana è la sua consistenza materica. I Palazzi e gli edifici rappresentati sono costruiti in legname, ciò mette l'artista in contatto con problemi inerenti la dimensione architettonica del palco, cosa che non sarebbe necessaria in presenza di scene dipinte. Così, per raggiungere la giusta profondità che conceda una visione ottimale, gli Olimpici devono compiere un ulteriore sforzo: ottenere un'area adiacente al teatro per ampliare la zona riservata allo sviluppo delle linee prospettiche. Il 28 gennaio 1582 il Consiglio cittadino cede agli Olimpici i terreni necessari vicino alle Prigioni Vecchie per far spazio al nuovo cantiere<sup>399</sup>. La nuova area si presta così ad essere un *laboratorio* per esperimenti sulla costruzione prospettica. Il ragionamento può sembrare banale, ma conviene sottolineare alcuni punti. Innanzi tutto, le scene alle spalle dell'impianto del teatro sono unicamente decorative, nel senso che lo spazio funzionale al dramma è il proscenio. Dalle porte entrano i personaggi, però la loro provenienza dagli scorci di strade non comporta nessuna azione: la tragedia viene recitata davanti al *frons scaenae*. Il recupero del teatro classico inoltre potrebbe esonerare la creazione di complicate prospettive, oppure sarebbero bastevoli immagini dipinte, che non comportano l'uso di uno spazio adiacente. Insomma, il fatto che le prospettive non siano funzionali al dramma rende ancora più importante la loro edificazione a scopo decorativo. Già Palladio ha progettato la loro esistenza dietro le porte, con Scamozzi assistiamo ad un passo in più, ossia all'edificazione di una parte nuova di edificio per perfezionarne la profondità e costruirle in legno e stucco. E' probabile che Scamozzi usi questo spazio per applicare le teorie della prospettiva che studia da tempo, per, insomma, concretizzare e sperimentare le teorie sulla scena. In altre parole, nel teatro Olimpico, come nel teatro anatomico, non abbiamo una *visione che si adegua allo spazio* preconstituito, bensì uno *spazio che si adegua alla visione*. Con uno sfondo pittorico o puramente decorativo, la prospettiva sarebbe stata adattata alla sala che pre-esiste ai progetti drammatici. Scamozzi invece compie l'inverso, ossia adatta lo spazio concreto, materiale ed architettonico alle esigenze dell'occhio. Da un lato il teatro anatomico allunga il suo "cannocchiale" ottico precipitando dal piano superiore al piano inferiore, rimodellando architettonicamente le aule sulle esigenze dello sguardo e del cono visivo, dall'altro la sala dell'Olimpico allunga le sue scene oltre la parete stabilita, sfondando la parte persistente e plasmandosi sulle leggi della prospettiva. In entrambi i casi lo studio della scienza della visione precede e supera per importanza lo spazio ed in esso si concretizza, modificandolo sulle esigenze dell'occhio collettivo.

---

<sup>399</sup> L. Magagnato, *Il teatro Olimpico*, Electa, Milano 1992, p. 55, dove troviamo anche una rappresentazione grafica delle parti precedenti e delle parti aggiunte. Penso che questa concessione non sia stata difficile da ottenere, ricordiamo che tra gli Olimpici vi sono rappresentanti della politica cittadina e nobili che, direttamente o tramite famiglia, partecipano al Consiglio.

Padova e Vicenza quindi, pur nelle differenze evidenti di finalità ed esecuzione, condividono una base culturale che ha come punto centrale la *scienza della visione*. Essa può tendere verso un'indagine anatomica dell'occhio o verso lo studio delle sue modalità funzionali, oppure può interessarsi alla dimensione prospettica ed alla resa sulla scenografia; in entrambi i casi però il teatro è lo spazio ideale dove applicare le teorie, concretizzandole nelle dimensioni architettoniche. E' per questo che abbiamo parlato di *laboratorio*. Anche se le due strutture hanno una sede permanente, in esse i costruttori e progettisti hanno messo in pratica gli studi precedenti, sperimentandoli e creando delle strutture che, uniche nel loro genere, hanno consentito la messa in pratica di ricerche ottiche.

Forse Scamozzi, nelle successive scene per il Teatro di Sabbioneta, ha trovato un ulteriore spazio di sperimentazione. Tuttavia di questa sua opera non ci rimane traccia, se non un bozzetto che rivela un'attinenza con il precedente lavoro all'Olimpico. Libero dal *frons scaenae*, pare che l'artista abbia creato una fusione più uniforme tra sala e palco:

“Ma è altrettanto certo che, per molti aspetti, il teatro che lo Scamozzi costruirà per Vespasiano Gonzaga ( il principe di Sabbioneta che lo chiamerà da Venezia a fargli un luogo stabile per gli spettacoli[...] ) è concepito strutturalmente sulla base di un netto rifiuto tanto della soluzione palladiana della *frons scaenae*, quanto dell'arco scenico (caratteristico del teatro toscano) che inquadra la prospettiva. E tutto ciò si realizza mediante l'elaborazione di una sala nella quale il luogo della scena si integra totalmente con lo spazio per il pubblico, creando una continuità tra la copertura delle prospettive e quella dell'orchestra, della *cavea* e del peristilio, senza alcun diaframma tra spettatori e attori, tra l'architettura di scena e i posti a sedere. In tale contesto le prospettive sono una prosecuzione delle architetture strutturali della sala e il naturale fondale o, meglio, il cannocchiale ottico verso il quale converge l'intero spazio entro cui ha luogo lo spettacolo.”<sup>400</sup>

Rimane da chiederci, infine, se ci sono stati contatti diretti tra i protagonisti dell'edificazione dei due teatri. Abbiamo già ampiamente discusso sugli scambi tra lo Studio e gli Olimpici attraverso le figure di medici che fanno parte di entrambe le realtà, come Massaria, Moletto, Belli. Vediamo adesso se possiamo andare oltre queste conoscenze.

Non abbiamo dati certi sulla visita e/o conoscenza di Fra Paolo Sarpi o di Girolamo Fabrici D'Acquapendente al Teatro Olimpico di Vicenza, tantomeno al Teatro di Sabbioneta. Però, mi pare molto probabile che i due intellettuali abbiano sentito del nuovo edificio a cui si lavora per cinque anni consecutivi in Vicenza. L'anatomico lavora nello Studio di Padova, che tante implicazioni ha

---

<sup>400</sup> Ivi, p. 61.

avuto con il mondo berico. Sia Riccoboni, sia Mercuriale, Zabarella, Guilandrino operano nella medesima sede, il Palazzo del Bo, nella facoltà Artistica. Inoltre, punto nodale della vita culturale di Padova è il Circolo di Gian Vincenzo Pinelli<sup>401</sup>, dove convergono nobiluomini, Lettori e forestieri e dotato di una ricca biblioteca che il fondatore continua ad arricchire costantemente. E' probabile che in questo luogo siano avvenuti numerose conoscenze tra i grandi personaggi della storia di fine Cinquecento, tra cui Acquapendente, Galileo, e Sarpi. Sappiamo comunque, dalla biografia del Micanzio, che quest'ultimo è assiduo frequentatore del circolo. Orbene, Gian Vincenzo Pinelli è un testimone oculare dello spettacolo inaugurale del Teatro Olimpico. Ne è testimonianza una lettera dello stesso, pubblicata da Gallo<sup>402</sup>. Inoltre, Gian Vincenzo Pinelli ha un grande interesse per i problemi legati all'ottica, discussi con un altro celebre amico, ossia Galileo Galilei. Questo interesse sorge da un problema fisico inerente ad un occhio malato. Abbiamo infine tracce di un diretto contatto di Acquapendente con Vicenza. Il medico infatti pubblica in questa città le sue opere nel 1614. Inoltre, nel Diario di Fabio Monza, pubblicato da Lionello Puppi, troviamo

“1586, 7 aprile. E' venuto da Padova l'Acquapendente per medicare le ferite date da Francesco Branzo al signor Gaspare Lugo, che sta in mal essere”<sup>403</sup>

C'è quindi, intorno alle due costruzioni, una cultura che si muove, viva di interessi e discussioni, che probabilmente mette in contatto le due realtà. Senza ipotizzare un'influenza o collaborazione diretta, possiamo ben immaginare che il teatro anatomico e il teatro Olimpico sono frutto di un periodo storico in cui gli studi legati alla scienza della visione fanno da base formativa per le sperimentazioni architettoniche, in una zona di territorio dove arte, scienza e ricerca sono patrocinate e incentivate dalla Serenissima Repubblica di Venezia, intenta a creare il proprio mito di libertà e cultura sia in Padova sia nell'aristocratica Vicenza.

### *Il terzo teatro anatomico dell'Acquapendente.*

---

<sup>401</sup> P. Sarpi, *Opere*, a cura di G. e L. Cozzi, Ricciardi, Milano 1969, pp. 21-22.

<sup>402</sup> A. Gallo, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico: con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Il Polifilo, Milano 1973.

<sup>403</sup> F. Monza, *Cronaca di Fabio Monza: 1548, 1549, 1563, 1564, 1567, 1586, 1587, 1590, 1591, 1592*, a cura di L. Puppi, Errepidueveneto, Vicenza 1988, p. 14.

Il terzo teatro di cui ci occupiamo è diverso e complementare a quelli anatomici dello Studio. Girolamo Fabrici D'Acquapendente trascorre cinquanta anni della sua vita dedicandosi all'insegnamento, ricevendo grandi onori come uno stipendio di 1000 ducati e il titolo di *professor sopraordinarius*. All'inizio del Seicento però la sua attività prende anche un altro indirizzo, infatti il vecchio professore decide di dedicarsi alla pubblicazione di volumi che raccolgano le sue ricerche e scoperte. Nel 1600 esce il già citato *De visione, voce, auditu*, nello stesso anno viene pubblicato il *De formatu foetu*, interamente incentrato sull'embriologia. Abbiamo poi nel 1601 *De locuzione et eius instrumentis* e nel 1603 sia il *De brutorum loquela* e il *De venarum ostiolis*<sup>404</sup>. La composizione di questi trattati è avvenuta negli stessi anni di insegnamento universitario, tuttavia solo con l'avvento del nuovo secolo Fabrici ha deciso di dare alle stampe le sue fatiche. Tutti gli scritti del medico devono, secondo il progetto originale, confluire in un unico volume, dal titolo *Totius animalis fabricae theatrum*:

“HIERONYMUS FABRICIUS S. Insignis alle Artifex, cuius opera simul et spectata sunt & probata, nulla alia certiore via perfectum atque; omnibus numeris absolutum opus dar posse existimavit, qua si non semel tota imago exhiberetur, sed sigillatim partes, ut crus, brachium, caput &c. alia post alia spectandae proponerentur. Recte nimirum ille ac sapienter. Ea anim ratione cum in partibus, ut quidque; aut reprehendebatur, aut displicebat, diligentissime emendaretur: consequbatur illud, ut postquam omnes essent iudicatae satis ac paulatim probatae, ex ijs posteaconiunctis & coagmentata totum opus repente existeret, in quo reprehendi iam nihil posset. Huius ego viri, Senator amplissime, ingeium, artem, & famam semper admiratus, nunc dum magum illud opus, quo totius animalis fabrica comprehenditur, quodque; ea re, Totius animalis fabricae theatrum inscribetur, toto animo curaque molior: operae pretium mihi facturus videor, si exemplum quoque sequar in re non ita dissimili, & prope cognata.”<sup>405</sup>

Fabrici progetta dunque un altro teatro, un ampissimo volume enciclopedico in cui si possa contemplare tutta la natura vivente. Il riferimento agli animali nel titolo non esclude la presenza umana, anzi, l'essere umano è considerato come una parte di tutto il teatro, a sottolineare la volontà di indagare i meccanismi e la composizione fisiologica che vanno oltre le distinzioni di generi e specie. La sua opera s'inserisce a pieno titolo in quello che abbiamo definito il *teatro enciclopedico o dei libri*, anzi, si avvale delle possibilità date da questo genere per creare un libro di grandissimo pregio e bellezza. Le opere anatomiche e scientifiche che si avvalgono del titolo di *theatrum* usano

<sup>404</sup> Vedi *L'attualità dell'insegnamento di Girolamo Fabrici D'Acquapendente*, in *Il teatro dei corpi. Le pitture colorate d'anatomia di Girolamo Fabrici D'Acquapendente*, a cura di M. Ripa Bonatti e J. Pardo-Tomás, Mediamed ed. scientifiche, Milano 2004, p 259. Nel *De venarum ostolis* per la prima volta vengono descritte le valvole delle vene, scoperta che sarà di fondamentale aiuto a William Harvey per capire la circolazione del sangue.

<sup>405</sup> G. Fabrici D'Acquapendente, *De voce*, in *De visione, voce, auditu*, per Franciscum Bolzettam, Venetija 1600, p. 1.



le caratteristiche funzionali di codificazione e comprensione che questo modello può garantire. Il teatro è inteso come strumento per organizzare e permettere la contemplazione di parti della Natura, ordinate e giustapposte fra loro; diventa uno spazio mentale che mostra la diversità delle specie e dei fenomeni, ma in modo tale da poterle comprendere e osservare al di fuori del caotico mondo reale. Abbiamo visto l'esempio di Ortellio, che seziona il mondo esistente, scoperto da poco, ancora incerto e spiazzante per la cultura europea, e lo riordina nel primo Atlante della storia, il *Theatrum Orbis Terrarum*. Molti libri di filosofia naturale usano il concetto di teatro per esporre gli argomenti, Acquapendente decide di avvalersi dello stesso modello avvantaggiandosi della pagina scritta anche a livello illustrativo<sup>406</sup>. Conforme alle convinzioni che hanno animato il suo insegnamento, il docente concepisce il teatro come uno strumento visivo, anche se espresso su carta. I libri d'anatomia, soprattutto dalla *Fabrica* di Vesalio in poi, trovano nell'illustrazione il diretto corrispondente della spiegazione. Quello che viene ricreato sulla pagina è il corrispettivo isomorfo di quello che succede nella lezione: una spiegazione chiara non può prescindere dalla presa di coscienza visiva dei fatti. È l'atto del guardare che guida il sapere, e questo non può venire meno neanche nell'apprendimento tramite testo. Se la rinascita anatomica si è giocata nella dialettica tra un Lettore che opera sul cadavere e uno che insegna semplicemente tramite libro, i cambiamenti hanno influenzato e cambiato la concezione dell'opera scritta stessa. Il manuale di Mondino è senza figure, è la parola che introduce le nozioni, anche nelle edizioni Umanistiche. Lo stesso avviene per Alessandro Benedetti, che produce un volume relativamente contenuto, con lo scopo di sostituire quello del predecessore nelle sedute pratiche, di cui il medico sottolinea l'importanza fondamentale. I loro libri quindi sono intesi come *strumenti* da utilizzare *nel* teatro, da associare alla pratica manuale. La prima edizione della *Fabrica* introduce un nuovo modo di insegnare l'anatomia, in cui il libro si stacca dalla lezione; l'attenzione visiva è sottolineata dalle accurate illustrazioni e la sontuosità dei volumi li rende autonomi, fruibili anche solo attraverso la singola lettura. L'opera progettata dall'Acquapendente quindi non è più uno strumento per il teatro, ma è teatro essa stessa. Essa s'inserisce nel filone editoriale che dal capolavoro di Vesalio contraddistingue il libro anatomico del Cinquecento<sup>407</sup>. Dopo il volume del belga continuano la strada da lui inaugurata due allievi di Realdo Colombo, che a sua volta è stato discepolo di Vesalio stesso e progetta, senza realizzarlo, un manuale di anatomia con la collaborazione nientemeno che di Michelangelo Buonarroti. Juan Valverde de Amusco nel 1556 pubblica *Historia de la*

<sup>406</sup> Non sempre i libri che trattano di scienza naturali utilizzano l'immagine per la chiarificazione dei concetti descritti. Vedi A. Blair, *The Theater of nature: Jean Bodin and Renaissance Science*, Princeton University Press, Princeton 1997 p. 154, che tratta della mancanza di illustrazioni nei libri enciclopedici scientifici.

<sup>407</sup> Accanto ai libri di anatomia abbiamo anche una vasta produzione illustrata di libri di botanica, M. Kemp, "The making of Truth": Looking and Learning in Some Anatomical Illustrations from the Renaissance and Eighteenth Century, in W.F. Bynum e R. Porter, *Medicine and the Five Senses*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, 85-121.

*composicion del cuerpo humano*<sup>408</sup>, in cui riprende alcune immagini della *Fabrica* e ne modificano i dettagli, in base alle nuove scoperte. Il libro ha sedici edizioni in quattro lingue differenti. La produzione italiana invece si distingue con Bartolomeo Eustachi, che incide la *Tabulae anatomicae*. Girolamo Fabrici D'Acquapendente quindi utilizza uno strumento di divulgazione della scienza tipico dell'epoca moderna, esattamente come ha fatto con lo spazio del Palazzo del Bo. Egli, abbiamo detto, non inventa il teatro anatomico e probabilmente neanche inaugura il primo a sede fissa, però crea un modello superiore rispetto ai precedenti, perfezionato nella funzione sia pratica che simbolica. Lo stesso avviene con l'idea del teatro anatomico libresco, che si avvale delle caratteristiche tradizionali di pubblicazione precedenti e dovrebbe concludersi con un'opera superiore per completezza e pregio. Nell'introduzione al primo libro, egli esprime la sua ammirazione per Vesalio, tuttavia pone l'accento su alcuni difetti che il suo prodotto presenta. Nei confronti delle illustrazioni infatti Fabrici afferma che sono insufficienti per numero, dimensioni e mancanza di colore. Confronto alle quarantotto, di dimensioni medie, della *Fabrica*, l'insegnante patavino si propone di inserirne almeno trecento, grandi e colorate. L'immagine deve essere realistica, e il bianco e nero toglie molto alla qualità illustrativa delle figure. Così, le rappresentazioni stampate nei volumi del *Theatrum* trovano corrispettivo nelle *Pitture colorate di anatomia*, 55 immagini oggi conservate alla Biblioteca Marciana, in cui le parti anatomiche sono mostrate su uno sfondo nero e colorate. Queste fanno parte di duecento immagini raccolte in undici volumi, che l'anatomico ha donato alla biblioteca attraverso il suo testamento. La precisione dei dettagli e del colore è quasi da miniatore, inoltre, a differenza dei volumi anatomici precedenti, che collocano solitamente i corpi in paesaggi, Fabrici vuole uno sfondo completamente nero, che esalta la parte anatomica di per sé. È un po' come il buio che invade il suo teatro patavino, con il solo tavolo anatomico illuminato dalle candele e il resto in ombra. Quale opera finale Fabrici abbia in mente, si può solo immaginare, dato che l'età tarda in cui ha iniziato la sua composizione, la difficoltà dell'impresa e non ultimo il fattore economico, hanno permesso la realizzazione solo di una parte del progetto. Il prodotto finale è diversificato, il libro dovrebbe avere due versioni una a costo contenuto e l'altra invece di gran costo. Il Docente consiglia, in *De venarum ostolis*, di comprare i singoli volumi alla loro uscita, per poi rilegarli tutti assieme. Probabilmente le tavole colorate sono pensate per un pubblico colto e raffinato di un altro livello, la vita studentesca permette l'utilizzo solo delle immagini in bianco e nero. Una o due copie, pensate per la presentazione, sono colorate a mano anche con rifiniture d'oro<sup>409</sup>. Nella versione a stampa più "commerciale" invece le figure,

---

<sup>408</sup> J. Valverde, *Historia de la composicion del cuerpo humano, escrita por Ioan de Valverde de Hamusco*, Per Antonio Salamanca e Antonio Lafreij, Roma 1556.

<sup>409</sup> Per i dettagli tecnici sulle pitture in bianco e nero, colorate e incise su rame vedi la dettagliata relazione di M. Kemp, "Il mio bell'ingegno": *L'anatomia visiva nel Theatrum totius animalis fabricae di Fabrici*, in *Il teatro dei corpi. Le pitture colorate d'anatomia di Girolamo Fabrici D'Acquapendente*, a cura di M. Ripa Bonatti e J. Pardo-

sempre molto dettagliate, sono disegnate in nero su semplice foglio bianco. D'altronde, gli studenti vengono a contatto diretto con l'*intera struttura animale* nell'altro teatro, hanno quindi due fonti di conoscenza che si compensano a vicenda. Ai difetti del bianco e nero, che possiede però un pregio dal punto di vista economico, provvede la loro formazione universitaria. Sono i gentiluomini che vogliono conoscere l'anatomia che hanno bisogno di figure colorate e complete, che devono restare soddisfatti dalla fruizione del solo teatro cartaceo:

“inoltre, abbiamo voluto che tutte le figure fossero a coppie: una a colori e una no; cosicché, grazie a questo accorgimento, persone di qualsiasi livello di istruzione possono essere in grado di trarre più agevolmente vantaggio da questa nostra (credo) utile invenzione.”<sup>410</sup>

Inoltre lo scrittore si impegna a mantenere per tutti i volumi la stessa grandezza e lo stesso carattere tipografico, senza variazione alcuna, in modo che chi ha diligentemente collezionato le parti può alla fine assemblarle senza differenze di formato. Il risultato finale dovrebbe essere un *theatro* che racchiude i volumi usciti singolarmente, in cui inserire le *Tabulae* dipinte in modo che il lettore possa avvicinarsi alla conoscenza anatomica attraverso la parola e, immancabilmente, la vista. Purtroppo la morte ha interrotto l'opera, di cui abbiamo però le parti pubblicate fino al 1618. Nel 1600, abbiamo detto, esce *De visione, voce, auditu*; nel 1604 vengono edite insieme a Padova *De locutione et eius instrumentis liber*; *De brutorum loquela*, *De venarum ostolis*, *De formato foetu*; nel 1614 a Vicenza abbiamo i libri sul lavoro dei muscoli e sull'articolazione delle ossa; seguono alcune parti in quarto, *De respiratione et eius instrumentis, libri duo*, *De gula, ventriculo, intestinis tractatus*, *de totius animalis integumentis opusculum*; *de motu locali animalium secundum totum*; infine, postumo, il *de formatione ovi et pulli tractatus accuratissimus*.

Dopo aver descritto il progetto del nostro professore, entriamo per un attimo all'interno del suo teatro. L'approccio anatomico di Fabrici si discosta da quello di Galeno per avvicinarsi maggiormente ad Aristotele. Abbiamo visto come la filosofia e i metodi dello Stagirita siano fondamentali a Padova, e come esso influenzi anche la scelta della tragedia inaugurale del Teatro Olimpico. Ebbene, anche in questo teatro enciclopedico la scelta del *testo*, o meglio, del *copione*, ha per l'ennesima volta una derivazione aristotelica. L'insegnamento e gli studi di Galeno si

---

Tomàs, Mediamed ed. scientifiche, Milano 2004., pp. 83-107.

<sup>410</sup> G. Fabrici D'Acquapendente, *De voce*, in *De visione, voce, auditu*, per Franciscum Bolzettam, Venetija 1600, *Dedica*.

interessano solo al corpo umano, lo stesso ha fatto Vesalio, avvalendosi di cani e scimmie in caso di esperimenti o comparazioni. Aristotele scrive alcuni dei più importanti volumi dell'antichità sulla fisiologia animale. Fabrici, attento lettore di questi volumi, li ha interpretati come una ricerca che ha per oggetto l'animale nella sua completezza, non in funzione di una comparazione con l'umano.

Il metodo attraverso cui i vari elementi del corpo animale vengono affrontati in ciascun volume è coerente. Fabrici si concentra principalmente su tre caratteristiche, ossia la *Historia*, la *Actio* e l'*Utilitas*. La prima è una vera e propria anatomia, dove la parte interessata viene sezionata e descritta, come si può vedere nelle figure dell'occhio inserite nel *De visione*. Avviene poi una trattazione sul modo in cui le parti sezionate funzionano, in base alla facoltà vegetativa, sensibile e alla virtù. Infine, viene descritto il risultato finale della funzione, con esempi dimostrativi della correttezza di quello precedentemente esposto. Il metodo seguito dal docente è dichiarato all'inizio del *De visione*:

“Tripartita erit nostra haec disputatio. Primo enim totius oculi fabricam structuramque patefaciemus. Deinde agemus de oculi action, hoc est de visione ipsa. Postremo tum oculi in universum, tum singularum ispius oculi partium utilitates contemplibimur. Haec autem omnia ferè per diffectionem venabimur. dissectio enim (si quis recte aestimet) eum habet usum, ut tum ea quae oculis insunt, hoc est structuram & historiam, manifestet: tum in actionis facultatisue notitiam deducat: tum denique oculis utilitates aperiat atque declaret. Incipiemus autem oculi dissecare pro ut sese nobis offert aspectui. Sese sautem primo offerunt exteriores deinde partes. Quare ante omnia totu oculum commodè in internum & externum dividemus: internum dicimus oculi globum ex membranis & humoribus compactum cù optico unde pendet nervo: muculis porrò exceptis, pericranio, pinguedine, glandulis, palpebris, tarso, cilijs, & superficijs, & si quae aliae partes sunt extra globum, quas proinde exteriores oculi partes appellamus. Rursus oculi globus ex tribus humoribus, aqueo crystallino, & vitreo, tribusque membranis conflatus, quae etiam sex dici possunt quemadmodum mox in earum historia planù feciemus, hinc ducto initio.”<sup>411</sup>

Il teatro di Acquapendente segue uno schema preciso e dichiarato, diviso in blocchi che dal generale discendono fino alle singole parti. A ben vedere, oltre che all'interno di un teatro enciclopedico, potremmo facilmente riconoscere i tratti di un *teatro della memoria*. Non credo ci sia una presa diretta dello schema di Giulio Camillo da parte dell'Acquapendente, al limite un'influenza indiretta del libro del primo. Pensiamo per un momento a come dovrebbe essere l'opera finale, che purtroppo non ha mai visto luce.

---

<sup>411</sup> G. Fabrici D'Acquapendente, *De visione*, in *De visione, voce, auditu*, cit., p 1.

Il corpo in generale è scomposto nei suoi singoli elementi, ciascuno di essi va ad occupare un volume. In questi singoli volumi l'argomento è diviso in sezioni che vanno da un'analisi generale (la struttura ad esempio dell'occhio) ad una scomposizione nel dettaglio, divisa poi nelle particolarità dei singoli generi o individui (i nervi ottici del bue, del gatto, dell'uomo). Alla fine dell'opera, come Acquapendente suggerisce, ogni singolo volume dovrebbe essere rilegato insieme agli altri, ed il risultato finale sarà la possibilità di vedere e capire l'intera fabbrica animale. Abbiamo già evidenziato che l'anatomico non studia le differenti specie in funzione dell'uomo, ma:

“Bisogna sottolineare che l'anatomia proposta da Fabrici nel *Theatrum* non è quella di alcun animale in particolare, né quella di tutti gli animali, ma dell'”animale”, una creatura che, come un composto o un ideale, in realtà non esiste. Eppure l'oggetto del suo studio non è un animale inesistente o mitico. Piuttosto, si potrebbe esprimere così: Fabrici stava indagando l'anatomia e il funzionamento di *tutti gli animali*. Per esempio, se era interessato all'occhio, allora la risposta a cui perveniva alla fine del suo lavoro doveva essere una risposta vera non per l'occhio di qualche animale in particolare [...] ma di tutti gli occhi di tutti gli animali. Pertanto, doveva essere in grado di scoprire quali parti dell'occhio sono essenziali ad esso per essere un occhio – cioè le parti che tutti gli occhi di tutti gli animali devono avere – e quali parti degli occhi di un determinato animale servono a sopperire alle esigenze dello stile di vita di quel determinato animale, alle sue abitudini, o delle altre parti dell'animale stesso.”<sup>412</sup>

L'idea generale, universale, dell'*animale* viene scomposta nelle singole parti, la comprensione di essa è un percorso che attraverso i volumi di cui il *Theatrum* è composto, ciascun elemento minuziosamente sezionato fino al minimo particolare. Possiamo facilmente immaginare il lettore in mezzo al teatro che contempla i gradi, divisi in sezioni, che compaiono davanti a lui. Ironia della sorte, i libri usciti sono 14, il doppio delle sezioni ipotizzate da Giulio Camillo nel suo teatro, che quindi raddoppiano la struttura e circondano per intero lo spettatore. Possiamo immaginare allora Fabrici che contempla dal centro dell'orchestra, circondato a 360 gradi dall'intero teatro della fabbrica animale, che, alla fine, non può che comprenderlo perché l'uomo è parte di esso.

D'altronde, sembra proprio che la funzione delle immagini usate dall'Acquapendente abbia una forte somiglianza con le immagini che Camillo vuole nella sua struttura. Esse non sono solo decorazione o semplice didattica, infatti in questo caso sarebbero bastevoli in bianco e nero come

---

<sup>412</sup> A. Cunnungham *Il “Teatro della struttura di tutto il mondo animale”: Fabrici e le sue illustrazioni anatomiche, Il teatro dei corpi. Le pitture colorate d'anatomia di Girolamo Fabrici D'Acquapendente*, a cura di M. Ripa Bonatti e J. Pardo-Tomás, Mediamed ed. scientifiche, Milano 2004., p. 78

quelle di Vesalio. Il colore e la bellezza di queste *immagine agentes*, soprattutto di quelle che dovrebbero ornare l'opera ideale completa, sono fondamentali per lo spettatore, devono provvedere a dare una visione chiara del testo e fissarsi nella mente. La memoria agisce anche grazie a loro, allo sguardo e all'ordine che solo un teatro può generare.

## **IL TEATRO ANATOMICO DELL'ARCHIGINNASIO (1563-1803).**

### ***PREMESSA.***

Ci spostiamo a questo punto in area emiliana, dove, all'interno dell'Archiginnasio, troviamo un altro importantissimo teatro anatomico, tuttora perfettamente conservato nonostante la distruzione bellica del 1944<sup>413</sup>. A differenza di quello patavino, rimasto nei suoi tratti principali intatto dalla sua edificazione nel 1595, a parte le modifiche dell'Ottocento eseguite però a ridosso della sua chiusura, il teatro anatomico bolognese ha una genesi che dura più di un decennio, e subisce alcune ristrutturazioni durante il suo periodo di attività. Il risultato che possiamo ammirare è frutto di un'elaborazione continuata, che ha inizio nel 1637 e si protrae nel secolo successivo. Analizzeremo quindi in dettaglio i particolari che compongono l'opera, evidenziando i significati estetici e simbolici della struttura d'insieme e delle singole parti.

Gli spazi non hanno solo valore architettonico, ma ci permettono di studiare ed indagare le valenze storiche, filosofiche e politiche che hanno accompagnato la loro evoluzione e i loro mutamenti. Il teatro è strumento per l'insegnamento della *Notomia*, che a sua volta è legata alla storia dello Studio Bolognese, parte quest'ultimo della Storia della città. In questo ramo dell'arte medica si legano assieme spettacolo, arte, scienza, costume e società.

Prima di passare a quest'ultima parte, facciamo il punto della situazione a cui siamo arrivati.

Nel primo capitolo ho tracciato tre modelli di *idee del teatro*, evidenziandone soprattutto gli aspetti in cui l'arte si lega alla scienza. Dell'esegesi vitruviana ho messo in risalto l'attenzione scientifica e filosofica che le esigenze di vista e udito ricevono dagli architetti, intenti nello stabilire un perfetto

---

<sup>413</sup> Nel 1944 un bombardamento distrusse gran parte del Palazzo, compreso il teatro anatomico. Esso fu pazientemente ricostruito ed oggi ha riassunto l'aspetto originale. V. Gabelli *Notizie sul ripristino e restauro del Teatro Anatomico dell'Archiginnasio*, Coop. tipografica Azzoguidi, Bologna 1951.

equilibrio dello spazio senza tralasciare i bisogni della modernità, mondani e sociali. Infatti, da fine Quattrocento l'arte edile cambia i suoi presupposti, associando alla pratica manuale un interesse privilegiato a bisogni filosofici e civili. Nel teatro vitruviano, descritto nel V libro del *De re Aedificatoria*, il macrocosmo si riflette nel microcosmo grazie alle conformazioni armoniche dell'attività uditiva, con gli stessi parametri per cui l'essere umano è immagine e figura di Dio. Tuttavia, nello spazio pubblico acquistano importanza le gerarchie della società, che riflettono la netta e precisa divisione tra i differenti strati della popolazione. Alla funzionalità della struttura si associa il suo diventare un monumento, simbolo della città stessa e rappresentazione della sua grandezza, a cui i cittadini guardano con orgoglio e in cui i visitatori vengono introdotti per fare mostra delle virtù civiche.

La seconda idea a cui ho fatto riferimento è il teatro come modello conoscitivo, che troviamo soprattutto nei libri. Numerosi trattati infatti vengono intitolati *Theatrum* dagli autori, da questi ho ricavato un vero e proprio prototipo, che presenta caratteristiche strutturali simili nelle differenti applicazioni. In esso un particolare argomento, che si presenta nella realtà in modo caotico e confuso, è scomposto e mostrato al lettore come un insieme costituito da parti ordinate, razionalizzate e comprensibili. Ad esempio, le nuove scoperte geografiche vengono rappresentate nel primo atlante della storia, che s'intitola appunto *Theatrum orbis terrarum*. Questo strumento è usato anche dalle discipline naturali, perché permette di comprendere l'esistente e i fenomeni fisici in modo da codificarli e renderli studiabili. La pubblicazione di volumi che recano nella composizione la forma *theatrum* inizia nel Cinquecento e rimane in uso anche nel secolo barocco. Ne abbiamo prova in diverse edizioni che appaiono tra Seicento e Settecento: *Theatri geographiae veteris tomus prior [-posterior] in quo C. Ptol. Alexandrini Geographiae libri 8. Graece et Latine ... collata aucta et emendata*, (P. Bertii, ex officina Iodoci Hondij, Amstelodami 1619); *Theatrum anatomicum Caspari Bauhini Basileen. archiatri infinitis locis auctum, ad morbos accommodatum & ab erroribus ab authore repurgatum, observationibus & figuris aliquot novis aeneis illustratum*, (opera sumptibusque Iohan, Francoforte sul Meno 1621); *Theatrum meteorologicum; in quo aetherea, aerea, ignea, aquea, terrestria, subterranea, ac ex his mista meteora spectantur* (di P. Fr. Francisco à S. Augustino Macedo, typis Iacobi Dragondelli, Romae 1660) solo per citarne alcuni.

Il terzo modello è quello della memoria. *L'ars reminiscendi* si avvale della forma teatrale per collocare le nozioni in uno schema di facile comprensione, che rimanga impresso nella mente dello spettatore. La disposizione utilizzata mira soprattutto a fornire un chiaro assetto di tipo visivo, che fa capo principalmente all'opera di Giulio Camillo *Il teatro della memoria*, dove le parti che compongono una determinata disciplina sono collocate su una scala di sette gradi, dalle più generali

alle più particolari, divise a loro volta in sette parti verticalmente, ed ogni singola parte è correlata ad un'immagine simbolica che impressiona lo spettatore. Nell'ultima fascia l'autore propone una galleria di *exemplum* di tutto ciò che è stato prodotto sull'argomento in questione, che può essere imitata. Giulio Camillo evidenzia l'analogia tra il teatro e il corpo umano, ed antecedentemente alla decisione di utilizzare la prima struttura progetta di costruire la sua tecnica di memoria proprio sulla fisionomia umana.

Questi tre modelli sono stati indispensabili per capire la cultura che anima il Quattrocento ed il Cinquecento, dove il teatro non è solo luogo di spettacolo e campo di attori e drammaturghi. Il senso stesso della parola, nella prima fase della sua riscoperta, assume differenti significati, che rilevano la pluralità di utilizzi a cui questo spazio è sottoposto. Tra cui, appunto, lo svolgimento della funzione settoria.

Prima di analizzare le strutture del Seicento e del Settecento, ho ritenuto opportuno ripercorrere la storia dell'anatomia, che dal Trecento si è evoluta fino alla "rinascita anatomica" del XVI secolo, evidenziando i nodi in cui il teatro è emerso come strumento indispensabile per la pratica e lo sviluppo della scienza fisica. Mondino è il primo Lettore a introdurre la funzione nel metodo didattico dello Studio bolognese, tuttavia non abbiamo testimonianze certe sullo svolgimento né sul luogo delle sue lezioni. Egli, negli scritti rimasti, non utilizza la parola *theatrum* perché, nell'Alto Medioevo, il termine non è ancora stato riscoperto, dopo la forte censura voluta dalla Chiesa. Tuttavia, la particolare conformazione dell'insegnamento avvicina l'assetto dell'anatomia ad un luogo teatrale piuttosto che ad un'aula universitaria. Nel Quattrocento la sezione si rapporta così alle recenti riscoperte dello spazio scenico, creando teatri temporanei che rendono possibile sia la visione del corpo sia l'ascolto del Docente. Allo stesso tempo, però, gli elementi scientifici devono associarsi a quelli rituali per legittimare una pratica cruenta che viola il tabù della corporeità. La legiferazione statale, che si adopera all'inserimento e alla tutela della funzione anatomica nelle Università, rende accettabile l'operazione scientifica all'interno del tessuto urbano, altrimenti diffidente nei confronti di una violazione fisica contraria ai dettami cristiani. Sono così emanate e più volte riconfermate norme che tutelano sia gli abitanti (il cadavere deve essere di straniero e reo, in caso di mancanza di esecuzioni le cavie possono essere prese dagli Ospedali previo consenso del Governo, devono sempre e comunque essere di bassa estrazione sociale), sia i cadaveri, che ricevono solenni esequie per la salvezza della loro anima. Con la legittimazione pubblica della sezione essa evolve da un'usanza esclusivamente Universitaria ad un evento cittadino. La tutela del Governo conferma che la pratica sui corpi è un'operazione lecita, quindi la funzione nel teatro



diventa un'occasione per celebrare lo Studio e la tradizione medica bolognese, può entrare a far parte degli eventi che si svolgono nel periodo Carnevalesco, richiamando l'attenzione non solo di studiosi ma anche di gentiluomini interessati alla scienza. La *publica notomia* è insomma il frutto di un percorso di accettazione e superamento dell'antropologica repulsione del sangue e della morte, che avviene attraverso l'approvazione del potere prestabilito, sia esso statale o religioso, e la ritualizzazione della pratica.

Giungiamo nel cosiddetto Rinascimento anatomico, in cui questa disciplina si svincola da metodologie medioevali e promuove un nuovo *modus operandi*, legato allo sperimentalismo e alla verifica visiva dei fenomeni. Ho concentrato l'attenzione, a questo punto, in terra veneta tra le città di Padova e Vicenza, entrambe politicamente sotto il dominio di Venezia, dove il teatro rappresentativo e quello anatomico intessono influenze e contatti proficui. In Veneto, come nel resto d'Italia, prima dell'edificazione di sedi fisse la funzione è svolta in luoghi effimeri, in cortili, stanze o chiese. L'auspicio per la costruzione di una struttura apposita avviene per la prima volta tramite un libro, che utilizza esplicitamente il termine *theatrum* per descrivere il luogo dell'anatomia, ossia *Historia corporis humani sive Anatomice* di Alessandro Benedetti. Il *teatro anatomico dei libri* trova tra i suoi maggiori rappresentanti Andrea Vesalio, fonte preziosissima di documenti e testimonianze sulla prassi settoria a metà Cinquecento. Nel frontespizio della sua imponente opera, *De humani corporis fabrica*, vediamo lo scienziato intento nello svolgimento di un'anatomia. L'ambientazione è piuttosto realistica, l'incisore Johan Stephen Von Calcaer raffigura una costruzione temporanea costituita da gradoni lignei davanti ad un palazzo, probabilmente un cortile. Questa conformazione condivide alcuni tratti essenziali con la pratica spettacolare coeva, sia per l'associazione di una cavea lignea ad uno sfondo fisso e in muratura, sia per alcuni topos che ricorrono nella figurazione, come il personaggio che segue lo spettacolo sporgendosi dalle colonne. Inoltre, una reale lezione di Vesalio è stata tramandata dal diario dello studente Baldasaar Heseler, che descrive il corso di sedute tenute dal belga all'Università di Bologna nel 1540.

Dopo quasi tre secoli di anatomie in spazi effimeri, a fine Cinquecento lo Studio di Padova sperimenta la costruzione di vere e proprie strutture permanenti; nella vicina Vicenza, intanto, l'Accademia Olimpica si adopera all'erezione di un luogo per le rappresentazioni a sede fissa. Le relazioni tra i nobili berici e l'Università Artista fanno emergere le zone di cultura che queste due realtà condividono, mostrando come in terra Veneta arte, architettura, scienza, filosofia e società si influenzano e collaborano, portando alla costruzione dei primi teatri. Nel sodalizio Olimpico si

muovono medici e professori che condizionano gli interessi dei primi anni di riunione, facendo da ponte tra le scoperte dello Studio e la periferica Vicenza. La componente scientifica si attenua con il passare degli anni, surclassata dalla componente aristocratica, ma rimane un'influenza diretta creata dagli intellettuali dell'adunanza, che "importano" le discussioni e i dibattiti padovani. Queste influenze hanno condizionato lo spettacolo inaugurale, infatti la *querelle* sul testo da rappresentare, che sarà infine l'*Edipo tiranno*, risente delle riflessioni dello Studio sull'opera di Aristotele. La filosofia dello stagirita è base culturale per la maggior parte delle discipline dell'epoca, siano esse naturali, come l'anatomia, oppure letterarie, con le riflessioni sulla *Poetica*, sulla *Retorica* e sull'*Etica*. Inoltre, tre professori sono ingaggiati come comparse nel primo spettacolo, salvo doversi ritirare prima della messa in scena, per ragioni ancora oscure. Confrontando le strutture materiali che sorgono in questo periodo si notano alcune somiglianze che legano gli spazi scientifici a quelli drammatici, e nel contempo emergono le particolarità proprie di ciascun luogo. In entrambe le realtà si intuiscono le potenzialità del teatro come monumento, però questa caratteristica è usata in modi differenti. All'Olimpico essa è sfruttata in senso aristocratico per celebrare i membri del sodalizio, far sopravvivere la loro memoria al tempo e nella Storia. A Padova, dopo un primo teatro sorto per esigenze funzionali, il secondo assume un aspetto simbolico, diventa un monumento alla scienza, all'anatomia, e di più alla scienza della visione, strumento indispensabile per la didattica e la ricerca del Cinquecento. L'ottica, la vista, gli esperimenti sulla prospettiva, tutti questi elementi formano una base culturale che, da un lato, si imprime e condiziona la forma stessa dell'architettura padovana, dall'altro fanno del Teatro Olimpico un laboratorio per la sperimentazione Scamozziana sulle scene teatrali.

Questo è stato il percorso che ci ha condotto alla fine del Cinquecento, concedendoci, per continuare il cammino fino al Settecento, di ambientare il resto della ricerca in terra bolognese. In questa città è conservato infatti il secondo più antico teatro anatomico tutt'ora conservato. La scelta di Bologna deriva sia da riflessioni di genere pratico, sia da bisogni metodologici e storiografici.

La fama di cui gode lo Studio bolognese ha permesso la conservazione dello spazio anatomico fino ai giorni nostri. Il Palazzo dell'Archiginnasio, sorto secondo il volere del vice legato Cesi per radunare tutte le scuole e dar loro una sede dignitosa, è ancora oggi un monumento importante ed attivo<sup>414</sup>. Quindi, numerosi storici si sono cimentati in analisi e ricerche d'archivio sulla sua fondazione e sul suo sviluppo, permettendo una ricostruzione piuttosto veritiera e dettagliata della

---

<sup>414</sup> Sede oggi della biblioteca comunale.

sua evoluzione e producendo, nel contempo, un'attenta analisi storica del teatro anatomico<sup>415</sup>. Come ho già sottolineato, la necessità di partire da dati certi per applicare e testare gli strumenti teatrologici della mia indagine mi costringono ad escludere altre realtà ugualmente affascinanti, come i teatri di Ferrara e di Pisa, che necessiterebbero di un'approfondita ricostruzione storica e scientifica prima ancora che umanistica.

Principalmente, però, ho scelto il teatro anatomico di Bologna perché presenta delle caratteristiche assolutamente differenti da quello di Padova. Questo permetterà di indagare nuovi aspetti degli spazi anatomici, adombrati nella realtà veneta, non solo dal punto di vista strutturale ma anche per quanto riguarda il significato simbolico. Il teatro dell'Archiginnasio presenta un'abbondanza decorativa che non esiste in quello patavino, inoltre al suo interno le dinamiche cittadine e di gestione del potere condizionano la sua forma materiale. Se abbiamo già indagato una conformazione in cui predomina l'esigenza scientifica, il teatro bolognese mette in massimo risalto quello che è l'aspetto sociale e mondano della sezione pubblica, aprendo zone d'indagine diverse e complementari a quelle finora evidenziate.

Il periodo che andremo a considerare inizia dall'apertura dell'Archiginnasio, nel 1563, e termina con la sua definitiva chiusura nel 1806, dieci anni dopo la conquista napoleonica. Sono gli anni in cui l'anatomia passa differenti fasi, barcamenandosi tra aspetti sociali, scientifici e artistici. Questa pratica, che come abbiamo visto è stata riscoperta nel Medioevo ed è diventata ordinaria nell'Umanesimo, trova la sua massima espressione a fine Cinquecento, dove docenti all'avanguardia quali Aranzio, Tagliacozzi e Varolio considerano il teatro uno strumento per ricerche ed esperimenti. Contrari ad un insegnamento basato unicamente sui libri, diversamente, come abbiamo visto, dal Lettore Curtius, essi integrano la pratica allo studio della medicina, associando all'approfondimento teorico un'esperienza attiva<sup>416</sup>. Si sente dunque l'esigenza di uno spazio apposito e congeniale alla funzione, su esempio degli altri Studi che già vantano sedi riservate all'autopsia. Subito dopo questo periodo ricco di esperienze scientifiche, l'anatomia pubblica perde sempre più importanza e valore medico, accrescendo nel contempo i suoi lati mondani e celebrativi, soprattutto lungo il corso del Seicento. Nel Settecento essa è giudicata completamente inadatta alla ricerca ed alla formazione universitaria, quindi viene soppiantata da

---

<sup>415</sup> Tra i volumi più importanti, che useremo nel resto del capitolo, ricordiamo *L'Archiginnasio, il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di G. Roversi Monaco, Grafis, Bologna 1987, in due volumi, che raduna preziosi saggi sia sull'edificazione delle nuove scuole, sulla storia del teatro anatomico e sull'insegnamento delle discipline scientifiche a Bologna tra il XVII e il XVIII secolo e *L'Università a Bologna. Maestri, studenti e luoghi dal XVI al XX secolo*, a cura di G. P. Brizzi, L. Marini, P. Pombeni, Silvana ed., Bologna 1988;

<sup>416</sup> Il bisogno di esercizio pratico oltre che teorico è ben evidente nell'opera di Tagliacozzi, conosciuto come l'iniziatore della rinoplastica.

nuovi metodi e nuovi strumenti di indagine.

In base alle forme architettoniche utilizzate all'interno dell'Archiginnasio, possiamo dividere la storia dell'anatomia bolognese in tre momenti principali:

- Un primo periodo, in cui gli spazi anatomici sono strutture mobili, montati e smontati a seconda della necessità. In questo essi sono affini ai luoghi teatrali moderni che animano Bologna nel palazzo del Podestà, nelle residenze dei nobili e negli spettacoli in piazza. Abbiamo già visto un esempio di queste forme parlando di Andrea Vesalio, che opera quando le Scuole sono ancora disperse nel tessuto urbano. Probabilmente i primi esperimenti anatomici all'interno dell'Archiginnasio mantengono le stesse caratteristiche, ma finalmente trovano un'aula adatta e riservata alla funzione. L'importanza dell'anatomia nel finire del secolo subisce un notevole incremento, la necessità della dissezione viene ribadita dal dottor Aranzio, che nel 1570 ottiene la separazione della cattedra da quella di chirurgia, passo importantissimo per l'indipendenza e la rivalutazione di questa materia. Tuttavia, la sua vittoria non nasce da sole esigenze scientifiche, anzi, ha alla base problemi di autorità e potere interno allo studio: grazie a questa separazione, egli sottrae agli studenti la possibilità di scegliere il docente adibito alla funzione, aumentando di fatto il ruolo gestionale dei Lettori e privando sempre più i giovani dell'indipendenza che ha caratterizzato il periodo Medioevale dell'Università.

- Nella seconda fase, avviene la costruzione del primo teatro anatomico Bolognese, voluta dal Priore Ulisse Aldrovandi ed iniziata nel 1595, nello stesso anno dell'inaugurazione del secondo teatro Patavino. Su questo primo spazio abbiamo poche testimonianze e per la definizione della sua forma possiamo soltanto formulare delle ipotesi. I documenti che riguardano la sua costruzione sono scarsi, ma possiamo fare delle supposizioni basandoci anche sul materiale iconografico dei libri e dei trattati. È probabile che le strutture fisse abbiano continuato la tradizione del modello libresco, che a sua volta influenza ed è influenzato dalle sedi reali mobili. È interessante notare come l'edificazione di sedi stabili per l'autopsia probabilmente avvenga contemporaneamente alla costruzione delle strutture spettacolari. Infatti, il teatro della Sala del Podestà, che fino a poco tempo addietro aveva un carattere effimero, si trova ad assumere una struttura fissa nel 1598.

- Nella terza fase, avviene la costruzione e lo sviluppo del teatro anatomico tutt'ora esistente. Esso è

caratterizzato da uno stile elaborato e manierista e la sua presenza all'interno della facoltà artista ha garantito un'attività costante per più di centocinquanta anni, nonostante la sempre maggior reticenza dei docenti a svolgere la lezione. La sua fisionomia cambia e si arricchisce per più di un secolo, e la funzione in esso celebrata diventa sempre più pomposa e dispendiosa, intrecciando società, scienza e arte. Quando questo teatro è inaugurato, l'anatomia pubblica è in una fase di crisi, che diventerà sempre più acuta con il passare degli anni. Possiamo forse dire che il teatro anatomico di Bologna è un'architettura sontuosa che cerca di nascondere una decadenza, rappresenta la fase di passaggio in cui da un teatro *scientifico*, cioè funzionale alla ricerca medica e alla formazione dei giovani, si sostituisce un teatro *rappresentativo*, che perde la valenza sperimentale per diventare un cerimoniale accademico e cittadino.

## ***I TEATRI ANATOMICI DELL'ARCHIGINNASIO. UN'ARCHITETTURA TRA STORIA E SOCIETÀ.***

### ***Ambientazione storica: situazione politica e scientifica che circonda i teatri anatomici bolognesi.***

*Lo Studio, la città e il Palazzo.*

Lo Studio felsineo si differenzia da quello di Padova per la forte connotazione politica e civile che caratterizza il corpo docente. I professori non sono solo insegnanti, ricoprono importanti cariche all'interno della vita urbana e creano una *classe* desiderosa di mostrare il proprio ruolo in antitesi al *governo misto*.

Iniziamo la nostra analisi da un evento importante per la storia di Bologna e dell'Università, ossia la fondazione dell'Archiginnasio avvenuta nell'anno 1563<sup>417</sup>. Il Palazzo è fondamentale per la futura edificazione dei teatri anatomici. Con la riunione delle Scuole in un unico edificio esse assumono uno spazio visibile e determinato all'interno del tessuto urbano, acquistando importanza nella dinamica architettonica simbolo di presenza e potere. Così come le case dei nobili, attraverso la loro grandezza e sontuosità, sono specchio del prestigio familiare, anche i palazzi pubblici usano le costruzioni come rappresentazione della propria influenza e continuità nella città. Le *pubbliche schole* di Legge e Arti, prima del 1563, sono dislocate in varie sedi separate e spesso mutevoli. La mancanza di una base comune rende l'Università un ente che, anche se riconosciuto a livello internazionale, fatica a trovare la propria collocazione, manca di uno spazio di rappresentazione edile che ne ribadisca la presenza e la tradizione, la continuità nel tempo e nel tessuto cittadino. Un tessuto a quei tempi molto vario e composito, diviso tra potere papale e vecchio orgoglio comunale. La costruzione dell'Archiginnasio è successiva ad un periodo di forte decadenza urbana, in cui la diffusa corruzione e il degrado portano la sede romana alla decisione di promuovere una fase di rinnovamento:

“Il 25 dicembre 1559, quando Gian Angelo de Medici salì sul trono di S. Pietro col nome di Pio IV, la legazione bolognese era da tempo in un periodo di fermento. Nell'estate del 1559, papa Pio IV revocò la legislazione

---

<sup>417</sup> Sull'Archiginnasio, il contesto politico e sociale della sua edificazione A. Giacomelli, *L'età moderna (dal XVI al XVIII secolo)*, in *L'Università a Bologna. Maestri, studenti e luoghi dal XVI al XX secolo*, a cura di G. P. Brizzi, L. Marini, P. Pombeni, Silvana ed., Bologna 1988.

presieduta da suo nipote, il cardinale Carlo Carafa, e mise in prigione il vicelegato Tommaso Contuberio, vescovo di Arti e Penna, sostituendolo con Girolamo Melchiorri, vescovo di Macerata. Contuberio, Auditore di Torrone, e tanti altri funzionari, furono incriminati per corruzione commessa in attività finanziarie a Bologna. Per ordine del Papa, il relativo processo fu trasferito a Roma dove Contuberio venne poi spogliato del suo vescovato.”<sup>418</sup>

Per risollevarne le sorti di Bologna, il Papa elegge cardinal legato Carlo Borromeo. Egli è una figura centrale della vita politica e religiosa del tempo e un'intellettuale attivo su molti fronti, tra cui quello del Concilio di Trento. I numerosi impegni gli impediscono di concentrarsi nella cura della città emiliana, per cui delega il compito al suo vicelegato Donato Cesi, entusiasta e ben intenzionato a raggiungere lo scopo prefisso, tra il 1560 e il 1565. In questi cinque anni Cesi si dedica fino in fondo al rinnovamento urbano e le opere da lui promosse, tra cui possiamo ricordare anche la piazza del Nettuno, esprimono il forte intento di sottolineare l'ingerenza papale sul governo centrale. L'Archiginnasio è uno dei suoi meriti maggiori e rappresenta appieno i dissidi tra Bologna e Roma per gli equilibri di potere e predominanza<sup>419</sup>. L'apertura della fabbrica è infatti osteggiata dalla popolazione, ma ciò non frena la costruzione imposta dal vicelegato. La tradizione, che ancora si racconta, vede i cittadini criticare le nuove scuole perché la loro presenza sancisce la rinuncia definitiva all'espansione di S. Petronio. La basilica, nel progetto di allargamento, sarebbe dovuta diventare più grande di S. Pietro, con evidente smacco per la corte romana. La costruzione dell'Archiginnasio, sul lato che sarebbe servito per l'espansione, viene così interpretata come un tentativo riuscito di bloccare questo progetto, e ribadire la sudditanza e inferiorità di Bologna. In realtà, i piani pensati per San Petronio risultano infattibili da molto tempo per motivi finanziari e il sentimento di ostilità che anima i cittadini deriva da vecchi retaggi medioevali e municipalistici su un'opera arenata da anni:

“Gli stessi Fabbricieri, (senatori adibiti alle decisioni circa la fabbrica della basilica) investendo capitali nel Quattrocento e nei primi decenni del Cinquecento nella costruzione delle scuole sull'area in cui avrebbe dovuto estendersi la Basilica, avevano dimostrato, come minimo, di ritenere molto remota l'eventualità di una ripresa dei

---

<sup>418</sup> *L'Archiginnasio, il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di G. Roversi Monaco, Grafis, Bologna 1987, vol. I, p. 67.

<sup>419</sup> La divisione del potere tra il papato e la città è un problema presente da tempo. Già nel 1447 Nicolò V emana dei «capitoli» che gestiscono l'equilibrio e il controllo reciproco tra il legato e la magistratura civica dei sedici Riformatori dello Stato di libertà, ossia il senato. Sulla costruzione dell'Archiginnasio P. Foschi, *La fabbrica dell'Archiginnasio* e C. De Angelis, P. Nenelli, «*Le più belle Scuole et Studio che sia al mondo*», in *L'Archiginnasio, il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di G. Roversi Monaco, Grafis, Bologna 1987, vol. I.

lavori che comportasse l'abbattimento di quanto da loro costruito"<sup>420</sup>

La ragione reale per l'aperto disappunto non risiede storicamente nell'arresto della fabbrica di San Petronio. La costruzione dell'Archiginnasio comporta grandi spese, che sono ricavate dalle entrate della Gabella Grossa e quindi non gradite né dalla cittadinanza né al governo locale<sup>421</sup>. Solo una ferma volontà dei rappresentanti pontefici rende possibile l'inizio e la rapida conclusione dei lavori, che sono affidati all'architetto Antonio Morandi (detto Il Terribilia). La Gabella Grossa ai tempi è gestita da un collegio dottorale, quindi si può immaginare che sia pienamente d'accordo a concedere una sede stabile e duratura alle Pubbliche Scuole. Tuttavia, un ulteriore motivo di diffidenza nei confronti della costruzione risiede nell'incremento del controllo politico e religioso che l'istituzione ecclesiastica è facilitata ad esercitare su insegnamenti radunati in una sola sede. Così, troviamo poche testimonianze sull'inaugurazione del Palazzo, infatti gli scrittori cittadini sono restii alla celebrazione dell'evento per stizza politica:

“Sembra che gli scrittori locali fossero poco entusiasti del palazzo a causa degli oneri finanziari (gravanti sulla città) provocati dalla sua costruzione, a causa dell'interferenza papale venutasi a creare negli affari di pertinenza senatoria. Indubbiamente nessuno conosceva meglio di Cesi questa reticenza locale nel celebrare l'opera.”<sup>422</sup>

Con tutta questa reticenza, le maggiori testimonianze dell'evento sono prodotte all'interno delle Scuole stesse, mentre si riscontrano pochi scrittori esterni interessati a ricordare la gloriosa giornata. Nella biblioteca dell'Archiginnasio sono conservate tre orazioni<sup>423</sup>, scritte dai docenti stessi in lode del nuovo edificio.

Quindi, nel completamento dell'opera convergono non solo necessità didattiche ma anche i fattori politici che contraddistinguono Bologna a fine Cinquecento. Alla base dell'azione di Cesi c'è l'intento di ampliare il controllo culturale del Vaticano su uno dei centri di maggior tradizione universitaria, una strategia che s'inserisce pienamente nel clima della Controriforma. Vengono

---

<sup>420</sup> *L'Archiginnasio*, a cura di Roversi Monaco, cit., p. 48.

<sup>421</sup> Sulle spese relative all'edificazione vedi A. Giacomelli. *Le bolle ponteficie relative all'Università di Bologna*, in *Ateneo e Chiesa di Bologna*, Atti del convegno di studi (Bologna 13-15 aprile 1989), Istituto per la storia della chiesa di Bologna, Bologna 1992, p.281.

<sup>422</sup> *L'Archiginnasio*, a cura di Roversi Monaco, cit., p. 74.

<sup>423</sup> S. Regoli, *Oratio habita in Academia Bononiensi*, Ioannis Rubrii, Bologna 1563; Pompilio Amaseo, *De Bononiensium scholarum exaedificatione*, Ioannis Rubei, Bologna 1563; Carlo Sigonio, *Oratio habita in Academia Bononiensi*, Ioannis Rubei 1563.



chiamati molti famosi docenti alla Lettura, inoltre è dato risalto all'importanza della collocazione architettonica nello spazio cittadino, come leggiamo nell'orazione di Sebastiano Regoli:

“Tam vero quo in loco, qua in urbis regione, Dii boni, positum est augustissimu hoc Gymnasium? In ea nempe, quae omnium est pulcherrima omnium frequentissima, omnibus accomodatissima, prope forum, prope Divi Petronii templum, prope Praetorium, in luce Bononiae, in omnium civium conspectu, in ipso urbis medio, ut quemadmodum virtus in medio consistit, & cuiuscunque rei pars perfectissima medium est, et medius locus omnium honestissimus, cor in medio corpore membrorum nobilissimus est, & vita reliquoru, sic, quando hic virtus ipsa est habitatura, omnes virtutis amatores sunt habituri domicilia, divino quoque sit hoc provisum consilio, ut locus virtutis aptissimus, maximeque proprius magnificentissimis virtutis aedibus sapientissimis viris diligeretur”<sup>424</sup>

### *Bologna VS Padova.*

Il confronto con lo Studio di Padova è a questo punto illuminante. Vediamo che la collocazione urbana assume un'importanza fondamentale per le due sedi universitarie, perché attraverso la visibilità nel territorio risulta chiaro l'impegno governativo a supportare e promuovere la ricerca e la formazione dei giovani. Si evidenzia inoltre la continuità della tradizione intellettuale, altrimenti dispersa e invisibile nel contesto cittadino: i palazzi significano presenza, vita attiva e costante nell'impegno e nell'accrescimento della cultura. Venezia ha decretato che gli edifici sorti intorno al Palazzo del Bo debbano essere di una grandezza inferiore a questo, in modo che la sede delle Facoltà si innalzi sopra i tetti. L'Archiginnasio si trova in una posizione strategica, l'ampio spazio antistante garantisce la visibilità della lunga facciata, il Palazzo è eretto a lato della piazza principale, in pieno centro. In Piazza Maggiore si affacciano San Petronio, il Palazzo Comunale, le sedi della vita pubblica e politica, il palazzo del Podestà, dove si trova il primo e principale luogo teatrale pubblico. Le Scuole si stanziavano quindi in una posizione simbolica, per l'importanza che rivestono nella storia cittadina. La scelta dell'edificio, quindi, ha alla base una strategia “urbanistica”, unita a motivi di praticità. Le facoltà sono già in passato confluite spontaneamente nella zona, ai vecchi spazi occupati si aggiungono nuove edificazioni, in parte si adattano i locali confinanti<sup>425</sup>. Infatti, già dal 1520 i legisti si ritrovano tra il Pavaglione e via degli Ansaldi, mentre

---

<sup>424</sup> S. Regoli, *Oratio habita in Academia Bononiensi*, Ioannis Rubei, Bologna 1563.

<sup>425</sup> Sulla presenza urbana dell'Università e sull'influenza che essa ha sulla creazione del mito di *Bologna la dotta* vedi G. Ricci, “*Bolla della sapienza*”. *Università e immaginario urbano a Bologna in età moderna*, in G. *L'Università a Bologna. Maestri, studenti e luoghi dal XVI al XX secolo*, a cura di G. P. Brizzi, L. Marini, P. Pombeni, Silvana ed., Bologna 1988, pp.113-122.

agli Artisti sono assegnate sette stanze sopra l'Ospedale della Morte<sup>426</sup>. Nella stessa area, tra il 1572 e il 1574, sorge anche la nuova sede della Gabella Grossa, l'organismo gestito dai dottori dello Studio, che con la sua presenza monumentale simboleggia il ruolo di primordine nella vita pubblica svolto dai Collegi docenti.

In Veneto l'adeguamento del Palazzo del Bo a sede universitaria è avvenuto nella piena volontà sia della città dominante che della dominata, a Bologna lo Studio divide la classe politica: esso viene eretto per imposizione del vicelegato, si connota subito come uno strumento del potere per dimostrare la propria egemonia. Radunare tutte le scuole in un'unica sede facilita il controllo sulle attività culturali, un obiettivo che rientra negli intenti della Controriforma. Le iniziative per rilanciare l'influenza cristiana sulla società pesano sulla vita dello Studio, nonostante la sorveglianza sui docenti rimanga abbastanza tenue, a parte qualche significativa eccezione: Aldrovandi è processato, anche se scagionato, nel 1549; nel 1570 il Lettore Cardano è sospeso dalle lezioni a causa dell'Inquisizione, come viene annotato nei rotuli dei Lettori<sup>427</sup>. Il controllo papale pesa soprattutto sugli studenti, che dal medioevo all'età moderna hanno drasticamente perso potere nella politica interna allo Studio. Per ottenere la laurea diventa obbligatoria la professione di fede, per giovani e docenti, imposta dal Consiglio Tridentino ed ovviamente rifiutata dalle *natio* straniere, *in primis* quella germanica<sup>428</sup>. La stessa regola è imposta nell'Università di Padova, ma Venezia, consapevole della gran quantità di ortodossi e protestanti presente nella sua sede e della risorsa intellettuale ed economica che essi rappresentano, riesce ad aggirare l'obbligo. Infatti la possibilità di rilasciare le lauree è un privilegio che appartiene, oltre alla facoltà, anche ai conti palatini, di nomina imperiale e quindi svincolati dall'obbligo cattolico. Nel Seicento il potere dei conti palatini viene assorbito dalla Repubblica, che si sostituisce così ai vecchi ordini medioevali e organizza, nel 1635, dei collegi appositi con il diritto di laureare oltremontani, greci e studenti poveri. Tra il 1562 e il 1573 la stessa Nazione Germanica, guardata con sospetto dalle autorità religiose, da Bologna emigra a Padova<sup>429</sup>. La presenza di studenti stranieri è uno dei principali punti di forza delle città

---

<sup>426</sup> Su questo vedi Maria Fantì, *Prima dell'Archiginnasio. Dalla «curia Bulgari» alle «scuole di S. Petronio» in L'Archiginnasio, il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di G. Roversi Monaco, Grafis, Bologna 1987, vol. I, p. 46. Le notizie sono in gran parte riprese da G. Guidicini, *Cose notabili della Città di Bologna, ossia Storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati* [rist. anast.], Forni, Sala Bolognese 1972, IV 57, III 305.

<sup>427</sup> U. Dallari, *I rotuli dei lettori legisti e artisti dello Studio bolognese dal 1384 al 1799*, F.lli Merlani, Bologna 1889: «die veneris 27 octobris 1570, de mandatus illustrissimi domini legati et senatus erasmus fuit dominus Hieronimus Cardanus de albo artistarum, eo quod predictis Illustrissimo domino Legato et Senatui a reverendissimo domino inquisitore ex literis officij sanctissimae Inquisitionis Romae significatum fuit posse provideri de alio lectore, attenta ipsius Cardani retentione etc.», vol II, p.179.

<sup>428</sup> L'obbligo è dato dalla bolla papale *In Sacrosancta*, promulgata da Pio IV nel 1564, e conservata in Archivio di Stato di Bologna (d'ora in avanti ASB), Gabella Grossa, 346, *Bolle, Brevi, chirografi dal 1566 al 1566*, Bolla di Pio IV del 10 novembre 1564.

<sup>429</sup> Su questo vedi *Storia delle Università in Italia*, a cura di G.P. Brizzi, P. Del Negro, A. Romano, Sicania, Messina 2007, p.20.

Universitarie, vantaggio sia economico sia didattico irrinunciabile. Abbiamo visto come a Padova i rappresentanti Ultramontani, grazie ai privilegi a loro concessi, garantiscano un contrasto dialettico alla docenza di Fabrici, ed è appunto dallo scontro del professore con gli alunni che si mantiene la continuità e soprattutto la qualità dell'anatomia. Il potere dei Lettori bolognesi, senza una controparte che vigili sul loro reale operato, tende ovviamente a svilire nella qualità.

Un altro punto di forza dell'Ateneo padovano si dimostra invece una debolezza in area emiliana. L'aristotelismo è la filosofia seguita anche dai dottori bolognesi, eppure, nonostante un primo impulso di sviluppo dopo l'apertura delle scuole, la ricerca subisce una battuta d'arresto:

“L'aristotelismo, allora dominante, non era del resto per nulla disposto ad accettare il principio dell' “autonomia della ragione” propugnato dagli sperimentalisti e tendeva a imporre una cultura di scuola timorosa, banditrice di ogni innovazione tendente a minare quell'ordinamento degli studi che aveva sostanzialmente soddisfatto le esigenze culturali del passato. La Natura, secondo gli aristotelici di maniera, doveva essere letta acriticamente in costante connubio con la Metafisica, nel dubbio che uno studio a sé stante del mondo fisico scardinasse, con nuove costatazioni, la scienza ufficiale.”<sup>430</sup>

L'aristotelismo veneto è stato un importante motore per le innovazioni tra Cinquecento e Seicento, che ha influenzato i progressi di Girolamo Fabrici e William Harvey. A Bologna invece esso diventa un freno inibitorio, un ammonimento per bloccare eventuali ipotesi interpretative che possano minare la tradizione. Mentre Padova coglie soprattutto il ramo *Fisico* del filosofo greco, con la conseguente necessità di osservazione e sperimentalismo, nella sede felsinea domina la *Metafisica*, sostenitrice di un pensiero dogmatico e reticente all'innovazione.

Tuttavia, un approccio all'aristotelismo più libero e sperimentatore è presente anche a Bologna, ma deve trovare sfogo fuori dallo Studio. Nella sede della cultura ufficiale non si concedono devianze dalla filosofia tradizionale, tuttavia, all'interno della città, una corrente innovatrice trova ospitalità nelle Accademie. Talvolta un docente può far parte di entrambe le correnti, attenendosi al programma ufficiale in Università e concedendosi libera ricerca fuori da essa. Il legato regola l'attività accademica dei professori attraverso gli Statuti, come leggiamo nei decreti del Cardinal Salviati, dove viene stabilito che solo i dottori rotolati possono fare Accademie nelle ore libere dalle lezioni:

---

<sup>430</sup> R.A. Bernabeo, *La scuola di medicina fra il XVI e il XX secolo*, in *L'Università a Bologna. Maestri, studenti e luoghi dal XVI al XX secolo*, a cura di G. P. Brizzi, L. Marini, P. Pombeni, Silvana ed., Bologna 1988, p. 187.

“Le Accademie in qual si sia professione non si possono far in casa di alcuno se non nelli giorni che non sono descritti sul calendario per leggere nelle Scuole et si facciano solo dalli Dottori Rotolati sotto pena ad arbitrio della Eminenza”<sup>431</sup>

Venezia, all’inizio del Quattrocento, si è formalmente impegnata nella tutela e nella promozione degli insegnamenti superiori, con l’intento di creare un polo didattico unico che contribuisca ad accrescere il mito della Repubblica, anche a scapito di quelli presenti nella stessa città o nel resto dei suoi domini. La garanzia di libera ricerca e di sviluppo intellettuale sono quindi i punti principali concordati nei patti con i governi locali, com’è dimostrato anche nel teatro anatomico, monumento scientifico privo dei simboli esterni del potere. Differentemente, a Bologna le dinamiche di governo che si snodano tra classe senatoria, legati pontifici e personalità dello Studio incidono sulla storia dell’Archiginnasio, e, vedremo, condizionano la forma stessa dello spazio teatrale. L’attenzione prestata alle Facoltà dal governo papale è molto inferiore a quella della Serenissima, questo sarà causa della decadenza del polo bolognese durante l’età moderna. I bisogni di visibilità e autocelebrazione superano l’effettivo incentivo alla ricerca e alla scoperta scientifica, si traducono in cerimoniali e glorificazione di una tradizione che, ormai, appartiene solo al passato:

“Queste, dunque, le magistrature che, in nome del reggimento, sotto il controllo dei legati, regolano la vita dell’ateneo bolognese durante l’età pontificia fino al 1796: un’imperfetta organizzazione piramidale nella quale il sovrapporsi delle competenze e dei conflitti di giurisdizione creavano tensioni continue fra i collegi dottorali ed il senato dei quaranta, che aveva di fatto circoscritto la scelta dei lettori all’ambito cittadino. Quello che mancò sostanzialmente allo Studio nei tre secoli dell’età moderna – e fu parzialmente causa del suo declinare – si rivela essere una coerente politica decisionista e sprovincializzante dei pontefici. Monarchi elettivi e per ciò stesso discontinui ed oscillanti nella scelte, oltre che distratti dalle primarie cure pastorali e dalla concorrenza nel territorio dello Stato di altri *Studia*, essi ebbero nei confronti di Bologna un’attenzione rapsodica.”<sup>432</sup>

Ai pontefici è bastevole che lo Studio di Bologna abbia una connotazione poco più che provinciale, d’altronde Roma stessa gode della presenza di un’Università propria. Il carattere del polo emiliano si vede anche nella decisione di avvantaggiare i Docenti cittadini, con un conseguente declassamento della qualità istruttiva.

<sup>431</sup> Biblioteca Universitaria di Bologna (d’ora in avanti BUB), *Notizie sopra l’anatomia*, ms 125, fasc. 30, busta 18 p. 30.

<sup>432</sup> *Storia delle Università in Italia*, a cura di G. P. Brizzi, cit. p.19.

*Brevissima storia degli organi di potere all'interno dello Studio.*

Nello Studio Bolognese si muovono diverse istituzioni, che creano dinamiche e spesso scontri sulla tutela dell'Università, soprattutto dal punto di vista economico e di potere gestionale. L'amministrazione delle *pubbliche scuole* attiene a tre nuclei differenti. Da una parte abbiamo il controllo del legato e del vicelegato, che si sono sostituiti al ruolo del Rettore degli studenti, abolito nel 1580 ed ancora presente solo a livello organizzativo e di rappresentanza, senza effettivi poteri. Alla presenza ecclesiastica si affianca il Comune, che elegge dal proprio Senato gli Assunti di Studio e ha la facoltà di nominare i Lettori. Infine, gli stessi dottori che hanno in carico gli insegnamenti ricoprono delle funzioni cittadine di primaria importanza nell'età moderna. La loro situazione crea una certa ambiguità, infatti essi sono spesso interessati, più che a reali bisogni di ricerca e scienza, a tutelare il loro prestigio e diritto quasi di *casta*:

“Come classe dirigente il ceto dottorale svolse per tutta l'età moderna un ruolo profondamente ambiguo: da un lato di strenua difesa della *Respublica* bolognese, della sua autonomia dal pontificato e della sua laicità e, al suo interno, di difesa degli equilibri politico-sociali compromessi dal processo di rinobilitazione e territorializzazione; dall'altro però finì per insterilire nella difesa di istituzioni progressivamente corporative e anacronistiche, divenendo a sua volta sostegno degli assetti di Antico Regime nella loro specifica connotazione.”<sup>433</sup>

Il Comune nomina e stipendia i Lettori ed essi si sono uniti in collegi per sottrarsi all'egemonia dell'arcidiacono. Nicolò V stabilisce l'assetto della struttura Universitaria, costituita al massimo da quarantasei docenti cittadini per un salario massimo di 400-500 lire, più quattro forestieri eminenti. Già queste prime norme denotano la radicale tendenza a favorire la creazione di una classe insegnante a carattere fortemente locale, con la relativa perdita di qualità didattica. Inoltre, i professori hanno la possibilità di accedere a privilegi ed incarichi nella vita politica e nel Quattrocento questo potere interno e civile viene più volte autorizzato dai Pontefici che si susseguono. Ma soprattutto, la maggior risorsa di cui dispongono i dottori è la gestione della Gabella Grossa e del Naviglio. La Gabella Grossa<sup>434</sup> è l'istituzione che amministra il dazio di importo ed esporto sulle

---

<sup>433</sup> A. Giacomelli, *L'età moderna (dal XVI al XVIII secolo)*, in *L'Università a Bologna. Maestri*, a cura di G. P. Brizzi, cit., p. 13.

<sup>434</sup> Sulla Gabella Grossa v. M. Carboni, *La Gabella Grossa di Bologna: la formazione di un'azienda fiscale, Parte prima*, «Il carrobbio: rivista di studi bolognesi» n.16 1990, pp. 99-109 (seguito da ID. *La Gabella Grossa di Bologna:*

merci, unito in questo caso alla tassa che i cittadini bolognesi devono versare per il mantenimento e la tutela dei canali e dei fiumi che collegano Bologna al Po. Già dal XV secolo gran parte dei dazi sono stati destinati al mantenimento dello Studio, a inizio Cinquecento Giulio II stabilisce che siano i professori stessi a gestirne l'amministrazione, istituendo sei sindaci annuali delegati a tale funzione (due da ciascun collegio canonico, civile e da quello di Medicina ed Arti), che nel tempo arriveranno a numero di dodici. Un'istituzione dottorale quindi si occupa dei proventi sia delle merci di terra sia dell'amministrazione fluviale. Tale privilegio permette ai professori di mantenere autonomia e potere nonostante i cambiamenti che avvengono durante il corso del XVI secolo. Infatti, il Senato, con il passare del tempo, tende ad assumere un aspetto sempre più aristocratico, ed uno degli scopi che più premono ai nobili governanti è appropriarsi della Gabella Grossa. Le differenze sostanziali delle due fazioni provocano divergenze e scontri:

“[...] pur tuttavia emergeva già l'esistenza di un profondo dissidio tra il mondo dottorale, prevalentemente legato alla repubblica larga medievale - quattrocentesca, e il mondo aristocratico-senatorio, che si veniva sempre più chiudendo su base agraria e neonobiliare.”<sup>435</sup>

Il Senato bolognese sviluppa un sistema di potere accentrante attraverso l'istituzione delle Assunterie, a cui è affidata la gestione di differenti aree della vita pubblica. A fine Cinquecento il governo locale cerca di “assaltare” la ormai tradizionale Gabella dottorale. I collegi sono accusati di cattiva gestione, soprattutto dopo le vicende che riguardano l'istituzione del Monte Annona, e di approfittare del loro ruolo per l'aumento delle cattedre e degli stipendi, che non hanno adeguata copertura finanziaria. Così, nel 1603 Clemente VIII associa sette Assunti del Senato ai dodici sindaci dell'istituto daziario. I dottori certamente cercano di resistere alle accuse e si scagliano ferocemente contro il Senato, anche se la decisione del Papa è ormai irrevocabile. La lotta influenza anche il mondo accademico, infatti Camillo Bardi, lettore di filosofia e membro della congregazione di Gabella, produce una teorizzazione del governo che risente fortemente della situazione bolognese coeva.

---

*crisi di una grande azienda daziaria. Parte seconda* «Il carobbio: rivista di studi bolognesi», n. 17 1991, pp. 113-122); ID. *Il debito della città: mercato del credito, fisco e società a Bologna fra Cinquecento e Seicento*, Il Mulino, Bologna 1995; L. Simeoni, *Storia dell'Università di Bologna*, Zanichelli, Bologna 1940, vol II pp. 114-122; A. Gardi, *Lo Stato in provincia: l'amministrazione della Legazione di Bologna durante il regno di Sisto V (1583-1590)*, Istituto per la storia di Bologna, Bologna 1994.

<sup>435</sup> A. Giacomelli, *L'età moderna (dal XVI al XVIII secolo)*, in *L'Università a Bologna. Maestri*, a cura di G. P. Brizzi, cit., p. 14.

La diatriba tra senatori e dottori per il potere gestionale si protrae lungo gli anni, inasprendosi soprattutto nel biennio 1637-1639<sup>436</sup>. I lettori cercano di minimizzare il ruolo degli avversari nella congregazione, avvantaggiandosi della loro superiorità numerica e dell'esperienza data da una nomina duratura, mentre gli assunti hanno solo una carica annuale. I *libri segreti* nascono proprio in questo clima: accanto ai documenti ufficiali, i professori si arrecano il diritto di tenere delle scritture private, inaccessibili ad altri. A nulla valgono le rimostranze rivolte al Papa per impedire il consolidarsi di questa tradizione<sup>437</sup>. A metà Seicento si raggiunge un equilibrio, dato più che altro dal compromesso e dagli interessi comuni che i due organi gestiscono. A ben guardare, le diatribe fra senato e dottori assumono in parte un aspetto di lotta tra aristocrazia e borghesia. Il primo, infatti, è composto da famiglie di origine patrizia, mentre i lettori sono in gran parte di nobiltà solo nominale, interessata alla conservazione locale delle letture e all'inserimento di alcuni suoi rappresentanti nella vita attiva della città, nei tribunali della plebe, nelle opere assistenziali.

“Tra aristocrazia e nobiltà e mondo dottorale vi erano perciò frequenti conflitti e latente tensione ma anche momenti di convergenza e collaborazione: anzitutto nella difesa della *Respubblica* bolognese dall'ingerenza dei legati e della curia, poi in molti affari specifici, dalle finanze all'economia, alla gestione del territorio e delle acque, poi ancora nella lotta ai privilegi comunitari e alle esenzioni daziarie, per esempio [...]. Il compromesso interno finì per prevalere nel corso del Seicento, determinando un equilibrio conservatore, fatto di compiacimento per le glorie e i successi passati, per un primato europeo nello Studio, nelle arti e nelle manifatture, nei commerci e nell'agricoltura che si pensava a tutta prova mentre in realtà, pur tra le relative persistenze e occasionali riprese, si delineava ormai in netto declino.”<sup>438</sup>

Il declino si consolida nel Seicento, contraddistinto da una pesante crisi economica che acuisce le lotte tra senatori e lettori soprattutto nell'indebitamento della Gabella Grossa. Nel 1677 il governo locale decreta la trattenuta dei salari ai professori, ciò suscita violente rimostranze. Solo grazie all'intervento del pontefice e del legato la situazione viene risolta, ma ormai la crisi è quasi inarrestabile. Basti ricordare che nello stesso anno abbiamo nello Studio 122 lettori, in numero quasi paritario a quello degli studenti. La decadenza s'inasprisce tra il XVII e il XVIII secolo, come dimostra la contrastata figura di Marcello Malpighi, invidiato all'Italia da tutta Europa e osteggiato proprio nella sua città natale, Bologna, che lo costringe ad allontanarsi dalla patria per insegnare a Messina. L'impossibilità di rinnovamento propria dei meccanismi tradizionalisti, arroccati in

---

<sup>436</sup> Ivi, p. 16.

<sup>437</sup> Sottolineo che gran parte delle fonti d'archivio riguardanti il teatro anatomico proviene proprio dai Libri Segreti.

<sup>438</sup> A. Giacomelli, *L'età moderna (dal XVI al XVIII secolo)*, in *L'Università a Bologna. Maestri*, a cura di G. P. Brizzi, cit., p. 16.

privilegi di casta difficilmente contrastabili, porta alla creazione di un nuovo polo didattico, l'Istituto delle Scienze, che sorpasserà l'Archiginnasio e continuerà la sua storia anche dopo la discesa napoleonica.

### ***Teatri felsinei privati e pubblici.***

Parlando del Teatro Olimpico e del Teatro Anatomico patavino abbiamo analizzato alcune caratteristiche della vita spettacolare in epoca moderna. La maggior innovazione di fine Cinquecento riguarda la costruzione di spazi teatrali non più mobili, ma destinati a durare nel tempo. Concentrandoci adesso sulla realtà bolognese, notiamo subito che il teatro anatomico del 1595 è all'avanguardia rispetto alla vita scenica coeva: la prima traccia di stabilità spettacolare infatti si registra nella Sala del Podestà solo nel 1598<sup>439</sup>.

Propongo di seguito una breve analisi sulla realtà scenica del Cinquecento e del Seicento a Bologna. Del XVI secolo analizzerò le dinamiche che s'instaurano tra promotori, committenti e fruitori teatrali, distinguendo tra una spettacolarità finalizzata all'intrattenimento pubblico e una di carattere privato. Emergerà così una panoramica sulle forme performative concrete, una "mappa" degli avvenimenti che animano la città, in cui s'inserisce la funzione anatomica relativa ad il primo teatro. Illustrerò poi il perpetuarsi delle stesse dinamiche nel secolo successivo, evidenziando i cambiamenti che intercorrono nel gusto e nello stile degli intrattenimenti, che giustificano il mutamento di stile nella seconda sala dissettoriana, del 1637.

### *Il Cinquecento.*

Le forme teatrali del Cinquecento sono eterogenee per tipologie e spazi: la situazione felsinea presenta una varietà di soluzioni che s'innestano nel tessuto cittadino, nelle sue dinamiche sociali e culturali. Nel XVI secolo la pratica di edificazione si discosta notevolmente dai progetti e dagli ideali sviluppati nel periodo di esegesi umanistica. I teorici vitruviani proponevano la costruzione di luoghi all'aperto e monumenti perpetui sullo stile antico, come abbiamo notato nelle opere di

---

<sup>439</sup> Si ricava da C. Ricci, *Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII: storia aneddotica* [rist. anast.], Forni, Bologna 1965. Il teatro della Sala o del Pubblico o sala del Pallone è ubicato nel palazzo del Podestà, con le finestre che guardano alla Piazza Maggiore. Nel 1598 il cardinal Legato Alessandro Peretti (Montalto) proroga la possibilità di far spettacoli a Giuseppe Guidetti per tutto il tempo della sua legatura.



Alberti, di Prisciani e di Cesariano. Il *theatrum* deve celebrare la città e deve quindi collocarsi come edificio visibile e dominante nel contesto urbano. Il teatro è *della* città e *per* la città, la sua funzione non è solo di contenere gli spettacoli, ma anche di rappresentare la comunità, di essere un simbolo concreto delle sue glorie e della sua grandezza, a cui gli abitanti possono guardare con orgoglio e dove sono accolti gli stranieri illustri in visita.

Le realizzazioni materiali, invece, anche se ispirate ai progetti degli Umanisti, sviluppano soluzioni nuove, che rispondono alle mutate esigenze. Il teatro non appartiene ai cittadini, è il prodotto di una ristretta elite di intellettuali che, sulle fascinazioni dei classici, creano costruzioni in base ai nuovi bisogni, all'interno dei palazzi e riservati ad un pubblico selezionato. Accanto a queste realtà, si sviluppano altre forme di performance, legate al nascente professionismo dei Comici, alle grandi manifestazioni di piazza ed agli intrattenimenti diffusi che caratterizzano i mercati e le piazze rinascimentali e moderne. Gli *spettacoli per la città* si manifestano in luoghi teatrali che non necessitano di un monumento che li contenga, come tornei, giostre, sacre rappresentazioni, processioni, a cui vengono riservate spesso costruzioni grandiose da smontare alla fine della festa. I valori sono radicalmente cambiati, le piccole Signorie hanno bisogni opposti agli Imperi e alle Repubbliche dei tempi Romani, a cui si sono ispirati i trattatisti della prima metà del Cinquecento, e nella città gli abitanti premono per divertimenti più consoni ai ceti minori, come vedremo nella Festa della Porchetta.

Bologna si allinea con la situazione descritta: la grande spettacolarità pubblica all'aperto convive con una frammentazione di eventi a carattere privato, che si svolgono all'interno dei Palazzi. Inoltre, abbiamo i primi avvisi di teatro pubblico: nella Sala del Podestà i ceti medi possono godere di recite a pagamento, alternate al gioco della pallacorda, a saltimbanchi, funamboli ecc. Vediamo quindi nel dettaglio queste tipologie, per capirne le peculiarità e stabilire in che modo il teatro anatomico si inserisce in questo panorama variegato.

I Bentivoglio, unica Signoria che domina Bologna per un breve tempo, utilizzano il teatro in un contesto privato, allineandosi di fatto con le altre città e iniziando a coltivare alcune esperienze di cultura cortese. Musiche e danze sono presenti già alle nozze di Giovanni II Bentivoglio con Ginevra Sforza nel 1464, tuttavia è a fine Quattrocento che le relazioni con la casa di Ferrara si fanno più intense, e quindi anche le influenze artistiche. Nel 1487 i Bentivoglio accolgono Lucrezia D'Este, con un corteo, un banchetto e una rappresentazione scenica. Quando Ercole I D'Este ospita a Ferrara il futuro genero Annibale Bentivoglio organizza un *Anfitrione*, rovinato purtroppo dalla pioggia. Questo periodo è comunque molto breve. Come abbiamo detto, la Signoria a Bologna è stata debole e precocemente abbattuta, quindi non ha prodotto una solida linea spettacolare come

nelle altre corti. La promozione teatrale si è frammentata in numerosi committenti, in eventi organizzati per la città dal Comune o dal legato, oppure da nobili all'interno della propria casa:

“D'altra parte, conoscendo la capillarità della produzione soprattutto comica nel '500, pare impossibile che un centro importante quale Bologna non ne sia stato toccato se non marginalmente: queste recite che, come vedremo, se non abbondanti, pure vi furono, dovettero avere sempre carattere dilettantesco ed estremamente privato. Tale situazione è indubbiamente dovuta al fatto che Bologna dal 1506 non essendo più sede di una signoria che si facesse imprenditrice a fini propagandistici di spettacoli, non possedette nemmeno una ricca oligarchia, come quella veneziana, capace di sostenere a vantaggio della collettività le spese di costosi allestimenti teatrali. Si potrebbe obiettare che tornei e giostre, così frequenti, erano egualmente se non più costosi: ma la straordinaria fortuna che arrise a questo tipo di spettacolo nostalgicamente legato a lontane reminiscenze cavalleresche, trova una sua spiegazione d'ordine sociale: esso fu sempre geloso monopolio dell'aristocrazia.”<sup>440</sup>

Le messe in scena comiche e tragiche, di primaria importanza in centri quali Ferrara, Urbino, Mantova o Firenze, a Bologna sono relegate ad eventi “minori”, organizzate da aristocratici o accademici che non raggiungono la grande magnificenza dei teatri di corte, perché, banalmente, una corte non c'è, e il governo misto ostacola una linea culturale oligarchica. Si perde quindi, nel privato, il carattere di forte autocelebrazione che possiamo trovare nei teatri dei Signori, sia per una minor disponibilità finanziaria, sia per la mancanza di un potere accentrato che giustifichi l'encomio. A Vicenza, l'Olimpico celebra i promotori, ma essi sono anche gli aristocratici che gestiscono la città, e utilizzano il teatro in senso propagandistico, per simboleggiare la loro indipendenza da Venezia (dato di fatto inedito). A Firenze, nel teatro degli Uffizi, la famiglia Medici si trova su un palco rialzato in mezzo alla platea, spettacolo della reggenza che si contende l'attenzione del pubblico nobile con quello che avviene sulla scena. A Bologna, politicamente manca una classe egemone che detenga il potere politico e che quindi possa gestire l'organizzazione spettacolare annessa alle autocelebrazioni dei dominanti. La supremazia del Senato è mitigata dalla costante presenza del legato papale, che limita le dimostrazioni di forza aristocratiche. Bologna è un centro di vita spettacolare molto attivo, tuttavia, si differenzia dalle corti coeve perché

---

<sup>440</sup> M. Calore, *Spettacoli teatrali a Bologna nel Cinquecento nella testimonianza inedita di Ercole Bottrigari (La Mascara)*, «Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di Scienze Morali, Rendiconti», LXIV 1975-1976, Tipografia Compositori, Bologna 1976, p. 68. Marina Vecchi Calore ha pubblicato alcuni importanti studi sul teatro rinascimentale bolognese, oltre a quello sopracitato bisogna menzionare *Bologna a teatro: vita di una città attraverso i suoi spettacoli, 1400-1800*, Guidicini e Rosa, Bologna 1981, *Pubblico e spettacolo nel Rinascimento: indagine sul territorio dell'Emilia Romagna*, Forni, Bologna 1982, oltre che ad articoli apparsi sulle riviste «Strenna Storica bolognese» (in particolare *Rappresentazioni sacre a Bologna nel XV secolo*, n. 28 1978; *Il nobile teatro Malvezzi*, 1994) e «Il carobbio: rivista di studi bolognesi» (in particolare *La legazione bolognese del Cardinale Giulio Sacchetti (1637-1640) tra politica, cultura e spettacolo*, n. 29 2003).

priva della cultura cortese che ha condizionato gran parte del teatro moderno. A Firenze, Ferrara, Mantova, Urbino la corte che va a teatro può usufruire di un sottotesto che comunica i propri ideali. La scena prospettica sancisce il dominio dei principi sulla città, che si mostra perfetta, sontuosa e codificata sotto l'occhio e la tutela della classe reggente. Anche la predilezione per le commedie trasmette un ulteriore messaggio, poiché il lieto fine riporta l'armonia e l'ordine, come deve avvenire nei centri governati da un sovrano buono e giusto<sup>441</sup>. Nella città felsinea, gli spettacoli dell'aristocrazia rivolti all'aristocrazia, i cosiddetti *teatri privati*, non possono assumere i sottotesti del classico teatro cortese, perché nella realtà il merito della città armonica, ordinata e giusta è frammentato nei diversi settori della classe dirigente. L'occhio del Principe nella prospettiva centrale si divide in numerosi occhi, che della bellezza delle scene possono godere solo il lato estetico, perché viene meno il lato encomiastico: l'opera della città perfetta diventa meno autocelebrativa quando azione di un governo misto. Il fatto che le recite propriamente drammatiche siano legate soprattutto ad un ambiente privato meno visibile rende scarse le testimonianze delle stesse, ignorate spesso dalle cronache cittadine. Le opere classiche sono oggetto di studio da parte dell'Università, ma considerate unicamente dal punto di vista letterario e non scenico<sup>442</sup>. L'uso di recitare nelle case è diffuso tra i nobili, che costruiscono luoghi adatti all'interno dei Palazzi. Anche le Accademie non si sottraggono al piacere di incrementare la vita culturale. In generale, qualsiasi occasione di celebrazione o ricorrenza è espediente per progettare qualche forma spettacolare, che si affianca alle festività pubbliche che animano per tutta l'epoca moderna la vita mondana di Bologna:

“Se da un lato Bologna valorizzò in modo continuativo gli aspetti pubblici e collettivi dello spettacolo, dall'altro riservò uno spazio molto ampio e vario ad un teatro esclusivo, privato, tanto privato da frammentarsi in molteplici accademie, nelle dimore signorili di città e campagna, nei Collegi che ospitavano i nobili convittori”<sup>443</sup>

Uno dei pochi documenti della vita teatrale bolognese è un'opera portata all'attenzione degli studiosi da Marina Calore, ossia *La maschera*, manoscritto del 1598 di Ercole Bottrigari,

<sup>441</sup> Sui sottotesti della cultura cortese vedi la brillante analisi di F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento: la Calandria alla Corte di Urbino*, Il Mulino, Bologna 1986 in cui si illustrano i diversi gradi di consapevolezza dello spettatore cortese. Inoltre G. Ferroni, *Il teatro e la corte*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 177-198.

<sup>442</sup> E. Raimondi, *Quattrocento bolognese: università e umanesimo*, in *Politica e commedia*, Il Mulino, Bologna 1972.

<sup>443</sup> M. Calori, *Bologna a teatro: vita di una città attraverso i suoi spettacoli, 1400-1800*, Guidicini e Rosa, Bologna 1981, p. 63.

pubblicatore di commedie e compositore lui stesso di un dramma. In questo volume l'autore tocca differenti punti della vita teatrale: da un discorso filosofico - musicologico egli passa alla trattazione degli spettacoli che si fanno in tempo di carnevale, e da qui conclude dissertando sulla costruzione degli apparati. È possibile così avere un'idea della serie di drammi eseguiti a Bologna per quasi mezzo secolo, dal 1542 al 1590, anche se Bottrigari ricorda soltanto i momenti che rientrano nel genere da lui considerato regolare, ossia commedie, tragedie e satire. Durante il Carnevale abbiamo segnalati *Il Furto* di F. D'Ambra, nel 1555, *La Calandria* Di Galli Bibbiena, altre due commedie di cui non è specificato il titolo, *Mida* di Zoppio nel 1573. Il giudizio che Bottrigari annota sulle festività in generale è la netta preferenza di tornei, infatti "a-c-d" (gli interlocutori) sottolineano la superiorità di questi nell'intrattenimento pubblico, mentre "b" (Bottrigari) mantiene un tono intellettuale nel lodare i vantaggi dei drammi. Tuttavia l'attenzione dello scrittore è maggiormente concentrata sugli allestimenti invece che sulla parte letteraria della rappresentazione. L'architettura teatrale a Bologna, nonostante manchi di una trattatistica specifica, viene tenuta in una considerazione artistica d'eccellenza:

«[ la commedia]...che à me pare, superi di diletto e di piacere ogni altro spettacolo, ogni altro tratenimento per piacevole, et dilettevole, ch'egli sia: et maggiormente alhora che la Comedia essendo di quelle composte da giudicioso, et intelligente Poeta venga accompagnata da Apparato di scena non solamente splendido, et magnifico in ogni sua parte, ma fabricato da prudente, et accorto Architetto, et con inventioni nuove di Prospettiva, si com'intesi esser stato quello, il quale apportò meraviglie tali à gli Spettatori ch'essi non sapevano risolversi a creder quello; che pur vedeano che fu il trasformarsi della Scena più volte alle occasioni senza alcuno si accorgesse del trasmutamento se non effettuata la trasmutatione»<sup>444</sup>

Non sono fornite precisazioni sui luoghi dove sono allestite le commedie, comunque si esclude una collocazione all'aperto<sup>445</sup>. Con tutta probabilità Bottrigari descrive eventi che hanno un carattere patrizio, legato a sale che aristocrazie in festa cedono alle Accademie. A proposito di quest'ultime, per completare il nostro quadro di spettacolarità bolognese, dobbiamo citare almeno gli allestimenti teatrali nei quali si cimentano i Gelati, attivi a fine secolo. L'Accademia dei Gelati è fondata nel 1589 Michele Zoppio, lettore di filosofia morale, nella sua casa in Strada Maggiore, aiutato dai fratelli Berlinghiero e Camillo e da Cesare Gessi. Il gruppo, protetto dalla famiglia Barberini, diventa famoso per le recite svolte nel palazzo del promotore,

<sup>444</sup> M. Calore, *Spettacoli teatrali a Bologna nel Cinquecento nella testimonianza inedita di Ercole Bottrigari (La Mascara)*, «Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di Scienze Morali, Rendiconti», LXIV 1975-1976, Tipografia Compositori, Bologna 1976, p. 74.

<sup>445</sup> Ivi, p. 39: «Le Comedie... a tempi nostri sono rappresentate nelle Sale; luoghi rinchiusi, et senz'aere».

come ad esempio quella del 1605 per le nozze di Ferdinando Riario con Laura Pepoli. Viene rappresentato *Il filarmino*, scritto dal conte Ridolfo Campeggi<sup>446</sup>, con intermezzo *l'Aurora ingannata* musicata da Girolamo Giacobbi, importante perché primo esempio felsineo di dramma in musica. L'attività di questa Accademia è fondamentale nel tessuto cittadino, anche se si svolge prevalentemente in luoghi appartati e riservati<sup>447</sup>.

Se negli spettacoli privati viene meno il potere dell'inganno, la simbologia che autocelebra la classe dirigente, nelle festività pubbliche è la città stessa che deve essere esaltata, e la spettacolarità torna ad essere uno strumento nelle mani del potere. Le feste promosse dal governo e dal cardinal legato sono sempre intente a cercare benevolenza da un popolo influenzato da secoli di fiera indipendenza municipalistica.

“Uscendo di metafora, è possibile dire che dai Bentivoglio al Cardinale Legato che rappresentava l'autorità dello Stato Pontificio fino al Reggimento che garantiva la sopravvivenza delle antiche libertà comunali, tutti fecero largo impiego di una politica spettacolare volta a consolidare all'interno la solidarietà della classe senatoria e ad assicurare la fedeltà del popolo, a perpetuare un'immagine esterna di costante, immutabile splendore: vero coronamento per una concezione in fondo edonistica della vita.”<sup>448</sup>

*Politica spettacolare*, questo termine è usato da Marina Calore per sottolineare una funzione del teatro, non solo divertimento, ammaestramento o cultura ma vero e proprio strumento al servizio del potere, che attraverso le celebrazioni e le feste comunica con il resto della popolazione<sup>449</sup>. Attraverso questo mezzo, si rappresenta il buon governo, si trasmettono messaggi, sottotesti che riguardano la vita cittadina, civile e politica. Quindi, vengono favoriti gli intrattenimenti più graditi e si cerca di trasmettere un'idea di Bologna fiera e forte, con giostre e tornei, ricca e abbondante con celebrazioni di sfarzo e cibo, come la festa della Porchetta. Quest'ultima diventa l'avvenimento più importante dell'anno e ci fa capire come il luogo teatrale si adatti a bisogni e istanze proprie del

---

<sup>446</sup> R. Campeggi, *Filarmino favola pastorale del Rugginoso Gelato il co. Ridolfo Campeggi*, presso heredi Rossi, Bologna 1605.

<sup>447</sup> Sull'Accademia dei Gelati vedi V. Zani, *Memorie imprese, e ritratti de' signori Accademici Gelati di Bologna raccolte nel Principato del signor conte Valerio Zani il Ritardato*, per Manolesi, Bologna 1672; M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Cappelli, Bologna 1926-1930.

<sup>448</sup> M. Calore, *Bologna a teatro*, cit., p. 6.

<sup>449</sup> La politica spettacolare è tipica della storia umana, e non viene meno neanche nell'epoca contemporanea, dove trova strumenti più efficaci nei nuovi mezzi di comunicazione.

contesto

urbano<sup>450</sup>.

Ma l'arte recitativa felsinea si sviluppa anche in altre tipologie, che ampliano l'eterogeneità dell'offerta culturale. Accanto alle forme spettacolari di piazza ed a quelle private, troviamo la prima vera struttura scenica della capitale emiliana. Il teatro della Sala, detto anche del Podestà, del Pubblico o sala del Pallone, apre le sue finestre su Piazza Maggiore, concentrando la maggior parte degli intrattenimenti nel centro del tessuto urbano. Questo spazio è riservato ad un pubblico pagante meno popolare delle feste all'aperto, anche se piuttosto ampio. Gli avvenimenti promossi sono di varia natura, il suo nome deriva anche dal gioco della Palla che al suo interno viene svolto, si alternano in esso opere drammatiche, funamboleria, e alcune volte è usato per esporre animali strani<sup>451</sup>. Il cardinal legato è colui che ne concede l'uso e nel 1598 viene per la prima volta affittato a Giuseppe Guidetti fino alla fine del suo incarico<sup>452</sup>, dando una continuità all'attività organizzativa. La presenza della Sala è testimoniata fin dalla metà del Cinquecento e nel periodo carnevalesco essa è adibita ai balli e alle feste a cui intervengono le maschere. Quindi, il Palazzo del Podestà diventa un punto nevralgico della vita spettacolare cittadina, e fino agli anni trenta del Seicento non vi sono altre sedi dello stesso genere che possano concorrere all'intrattenimento del pubblico.

Queste sono, a grandi linee, le tipologie di teatro che contraddistinguono Bologna durante l'epoca moderna. Attorno alle forme spettacolari ufficiali o nobili, di cui rimangono testimonianze in diari, immagini e racconti, si muove una teatralità diffusa del quale è difficile delinearne i tratti. Le compagnie di comici animano le città, in posti improvvisati o nelle osterie. Di esse ci fornisce un pittoresco quadro Tommaso Garzoni, l'autore dei volumi enciclopedici già incontrato nella prima parte:

“Come entrano questi dentro a una città, subito col tamburo si fa sapere che i signori comici tali sono arrivati, andando la Signora vestita da uomo con la spada in mano a fare la rassegna. E s'invita il popolo a una comedia, o tragedia, o pastorale in palazzo o all'Ostaria del Pellegino, ove la plebe, desiderosa di cose nuove o curiosa per sua

---

<sup>450</sup> Sulla festa della Porchetta tornerò nella parte che riguarda il Seicento, vedi n. 56.

<sup>451</sup> Nel 1630 giunge a Bologna un elefante di smisurata grandezza, che viene esibito nel Salone del Podestà per 20 giorni (in M. Poli, *Accade a Bologna. la città nelle sue date*, Costa ed., Bologna 2005, p.144).

<sup>452</sup> Sul teatro della Sala vedi C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII: storia aneddotica*, Forni, Bologna 1985, soprattutto *Il teatro della Sala (1547-1788)*. La testimonianza della concessione si trova in *Indicazione dei documenti esistenti nell'archivio della Senatoria Cancelleria* – ASB, camera diversorum, teatro comunale, tom CXXVII n 5: «dell'anno 1598 li 9 dicembre, il Card. Alessandro Peretti detto Montalto, Legato di Bologna, avendo concesso altre volte a Giuseppe Guidetti la facoltà di fare dei palchi per Commedie ed altri spettacoli nella Sala del Podestà, prorogò tale facoltà pel tempo della sua legazione.», pp. 3-4.

natura, subito s'affretta a occupar la stanza. E si passa per mezzo di gazzette dentro alla sala preparata. E qui si trova un palco postizzo; una scena dipinta col carbone senza un giudizio al mondo; s'ode un concerto antecedente d'asini e galavroni; si sente un prologo da ceretano; un tono goffo come quel di Fra Stoppino; atti incerescevoli come il mal anno; intermedi da mille forche; un Magnifico che non vale un bezzo; un Zani che pare un'oca; un Graziano che caca le parole [...]"<sup>453</sup>

Infine, la piazza si anima di imbroglianti e saltimbanchi chiassosi e confusionari, che producono intrattenimento e spettacolo anche senza un determinato luogo teatrale. Garzoni li chiama *ceretani*, e li descrive come disonesti, inutili e tentatori, ma dal suo racconto traspare la fortissima carica istrionica che questi venditori mettono nelle loro gesta, nelle storie che accompagnano il commercio di sostanze miracolose e di richiesta di denaro:

“Ma chi vuol raccontare minutamente tutti i modi e tutte le maniere che adoprano i ceretani per far bezzi, avrà preso da fare assai. Basta (per toccarne qualcuna) che da un canto della piazza tu vedi il nostro galante Fortunato insieme con Fritata cacciar carotte, e trattener la brigata ogni sera dalle vintidue fino alle vintiquattro ore di giorno, finger novelle, trovare istorie, formar dialoghi, far caleselle, cantare all'improvviso, corruciarsi insime, far la pace, morir dalle risa, alterarsi di nuovo, urtarsi in sul banco, far questione insieme, e finalmente buttar fuori i bussoli, e venire al *quanquam* delle gazzette che vogliono carpire con queste loro gentilissime e garbatissime chiacchiere.”<sup>454</sup>

E, più avanti:

“Or da ogni parte si vede la piazza piena di questi ciurmatori. Chi vende polvere da far sgrossa le ventosità di dentro, [...] chi fa veder mostri stupendi e orribili all'aspetto, chi mangia stoppa e getta fuori una fiamma, chi si percota le mani col grasso disciolto, [...], chi finge di tagliar il naso a uno con un coltello arteicioso, chi si cava di bocca dieci braccia di cordella, chi fa trovare una carta all'improvviso in man d'un altro, chi soffiava in un bussolo e intinge il viso a qualche mascalzone, e chi gli fa mangiare dello sterco in cambio d'un buon boccone.”<sup>455</sup>

---

<sup>453</sup> T. Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Einaudi, Torino 1996, p. 1184. Mi occupo in questo capitolo soltanto di intrattenimenti e feste legati a luoghi teatrali utilizzati per allestire un evento scenico o cavalleresco. Accanto a questi c'è tutto un mondo di celebrazioni che si concretizzano in processioni e messe, entrate trionfali di ospiti illustri o eventi particolari, come l'incoronazione del 1530 di Carlo V da parte di Papa Clemente VII, che ha generato un apparato spettacolare coinvolgente tutta la piazza. Mi sono concentrata quindi solo sugli episodi che sono legati a teatri o luoghi teatrali.

<sup>454</sup> Ivi, p. 1192.

<sup>455</sup> Ivi, p. 1197.

Possiamo così concludere una “mappa” delle spettacolarità cittadina: a Piazza Maggiore sono riservati magnifici apparati di feste, giostre, tornei che animano gli eventi pubblici, ad esempio la Festa della porchetta, dove gli organi di potere dimostrano la propria benevolenza alla città e coltivano il mito della *Bologna grassa*. Affacciato su di essa, il Teatro della Sala ospita intrattenimenti per un pubblico più ristretto, ma comunque pagante quindi appartenente alla classe media e alta, dove si alternano le recite, giochi ed intrattenimenti vari. Nei palazzi, invece, i teatri privati diletano nobiluomini ed accademie, poche testimonianze abbiamo della loro conformazione ma li sappiamo diffusi in tutto nel tessuto urbano. Attorno, la molteplicità inafferrabile del teatro e del teatrale, che comprende l’arte del comico e del venditore, dell’intrattenitore che incentra il suo mestiere sul rapporto con il pubblico pagante, senza badare a luoghi, classi sociali e teoresi architettoniche. In questo panorama di spettacolarità diffusa, anche le Scuole vogliono avere il privilegio di un teatro che le rappresenti, una sede per l’anatomia che diventi luogo di didattica e che rappresenti l’importanza della disciplina medica e della classe dottorale. Il teatro anatomico condivide con i luoghi teatrali privati alcune caratteristiche, soprattutto quando ancora non ha una sede stabile, ma esso nasce e rimane *pubblico*, perché appartenente all’Università che a sua volta appartiene alla città. Luogo d’élite, spazio privilegiato, tuttavia inserito nei rapporti e nelle dinamiche del governo misto, il teatro dello Studio fa parte del tessuto urbano e della vita comune. Pensarlo come privato farebbe venire meno alcuni dei suoi lati simbolici più forti, ossia quelli politici. Tuttavia, esso condivide con gli allestimenti privati alcune caratteristiche materiali e culturali: una volta costruito l’Archiginnasio, nel 1563, le strutture effimere si susseguono di anno in anno ogni Carnevale, e poi vengono smontate, come nelle sale degli altri Palazzi bolognesi. Ma nel 1595 il collegio dei lettori prende una decisione d’avanguardia nei confronti della tradizione rappresentativa coeva: il teatro anatomico è pensato per essere permanente, sullo stile pisano e patavino, in modo da rispondere alla necessità di decoro e dignità, oltre che di funzionalità.

### *Il Seicento.*

La situazione del XVI e XVII secolo a Bologna rimane, in generale, molto simile a quella del Cinquecento, descritta precedentemente. Abbiamo però un’accentuarsi delle rappresentazioni drammatiche ed anche Bologna subisce il fascino del dramma in musica, che viene proposto in più occasioni. Il secondo teatro anatomico s’inserisce in una cultura teatrale sempre eterogenea, che alterna spettacolarità di piazza ad intrattenimenti privati. Si accentua, però, la produzione scenica



dei teatri pubblici, e a fianco della Sala del Podestà troviamo il sopracitato Teatro Formagliari. Vorrei, a questo punto, fare una breve parentesi per descrivere la vita spettacolare di questa nuova epoca, in modo da ambientare il teatro anatomico nella serie di eventi che si sviluppano intorno ad esso, così come abbiamo fatto per il secolo precedente.

I tornei continuano ad essere i divertimenti più graditi, sebbene la produzione drammatica subisca un incremento. Ne troviamo una traccia nella *Serie cronologica dei drammi*, edita nel 1737<sup>456</sup>, dove vediamo registrate le recite più importanti, ambientate nei teatri delle maggiori case del periodo, o nelle sale pubbliche. Di quest'ultime la più importante rimane il Teatro della Sala, bruciato nel 1623 e subito ricostruito. Esso è caratterizzato da un pubblico rumoroso e poco ordinato, che conclude spesso le serate con risse e duelli<sup>457</sup>. Nel 1637 nasce il Formagliari, che mira ad intrattenere una classe di spettatori più nobili. Esso sarà il diretto rivale della Sala del Podestà, che rimarrà comunque preferita anche dalle classi aristocratiche, nonostante l'offerta di spettacoli rivolti ad un pubblico eterogeneo e meno agiato. La mappa dei teatri stabili si amplia e nel 1651 fa la sua comparsa il Teatro Malvezzi, inaugurato nel 1653 e riedificato stabilmente nel 1680<sup>458</sup>. La sua produzione si concentra nei drammi in musica, che garantiscono la facile vendita dei palchetti. Nel 1697 la sala è ampliata e sistemata dai Galli Bibbiena.

Non vengono meno le forme di teatro private, sempre più sparse nel tessuto cittadino ed extraurbano. Corrado Ricci raccoglie testimonianze circa eventi più o meno costanti in 36 case tra il Seicento e la metà del Settecento. Ad esse si associano i teatri nelle ville suburbane, sette teatri nei conventi, tre nei collegi<sup>459</sup>.

Abbiamo la fortuna di avere un racconto diretto e pittoresco della vita teatrale seicentesca. L'abate Ghiselli, autore di una serie di cronache manoscritte, descrive alcuni degli eventi spettacolari che animano la città, insieme a notizie mondane e fatti politici. Prendiamo per esempio la cronaca dell'anno 1678, quando il teatro anatomico è ormai costruito e funzionante da diversi anni. Durante

---

<sup>456</sup> A. Macchiavelli, *Serie cronologica dei drammi recitati su de' pubblici Teatri di Bologna dall'anno di nostra salute 1600. sino al corrente 1737. Opera de' sig. soccj Filopatrij di Bologna*, per Costantino Pisarri sotto le scuole, Bologna 1737; sugli spettacoli a Bologna v. inoltre C. Ricci, *Teatri a Bologna*, cit., *Appendice I, Spettacoli a Bologna (1600-1800)*, pp. 319-385. Ricci propone un elenco più dettagliato e completo, avvalendosi, oltre del libro di Macchiavelli, anche dei seguenti testi: A. D'Ancona, *Origini del teatro in Italia: studj sulle sacre rappresentazioni seguiti da un'appendice sulle rappresentazioni del contado toscano*, Successori Le Monnier, Firenze 1877; P. di Mattiolo, *Cronaca bolognese*, Romagnoli, Bologna 1885; J. Ranieri, *Diario bolognese*, Regia tipografia, Bologna 1887; Zanetti, *Diario*, BUB, ms 3832.

<sup>457</sup> Come abbiamo sottolineato, la maggior descrizione del Teatro della Sala viene fatta da C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII: storia aneddotica*, Forni, Bologna 1985.

<sup>458</sup> Ivi, p. 119.

<sup>459</sup> Ivi, pp. 238-282.

il Carnevale avvengono tradizionalmente le feste in maschera, come testimonia un bando che proibisce alle prostitute di recarvisi:

“Adi detto [29 gennaio] andò il Bando delle maschere conforme agli altro anni, ma con strettissima prohibitioni alle Donne di mala Vita di non andarvi e a gli huomini di non andar con esse sotto gravissime pene con facultà ancora di poter denominare li trasgressori, et anco doppo lo spaccio di tre mesi passato Carnevale [...], senza veruna accetione di persone.”<sup>460</sup>

I primi di febbraio si organizzano nuovi intrattenimenti, a seguito della venuta dei principi polacchi diretti a Roma:

“e la sera andarono ad una comedia in casa del Senatore Astos Bargellini in Strada Maggiore recitata da cavalieri che riuscì benissimo, e mostrarono questi Principi gran sodisfatione e li Cavalieri che recitarono fuorno in Conte Cornelio Pepoli, il marchese Rizzardo Pepoli, Cornelio Camillo Passibeccari, Ippolito di Carlo Marsili, Conte Angelo Antonio Sacchi, Conte Ottavio Rossi.”<sup>461</sup>

Il giorno si tiene un banchetto, al quale intervengono dame mascherate, ostentando più di 1200 posate e un pappagallo variopinto. Il 13 febbraio si organizza la Giostra della Quintana, il 20 febbraio abbiamo un'altra giostra, a cui si reca l'illustre ospite duchessa di Modena, tenuta nella piazza dove ella può adagiarsi «sopra un bellissimo palco tutto ornato di panni cremisi con tapeti di velluto dell'istesso colore e di Damasco»<sup>462</sup>. Il periodo Carnevalesco è il più ricco di giochi e divertimenti, tuttavia le celebrazioni non si esauriscono, ed il 24 agosto si festeggia l'ormai famosa Festa della Porchetta :

“Questi [anziani e confalonieri] unitamente determinarono che si architettasse una fiera, rappresentante un Castello mezzo diroccato, e questo formasse nel giorno predetto alla festa accennata. A spettacolo così aspettato radunata che fu a i balconi del Palazzo tutta la Nobiltà Cittadina, e forestiera, e riempita tutta la Piazza del numero concesso di Popolo si diede principio all'operazione con una capricciosa sinfonia Pastorale di Pifferi, ed in questo mentre comparsero due Chori, uno i Pastori, e l'altro di Ninfe ghirlandati di fiori à

<sup>460</sup> Abate Ghiselli, *Memorie antiche manuscritte, raccolte ed accresciute sino ai tempi presenti* [...]BUB, ms 770, vol. XXVIII 1679, pp. 20-21.

<sup>461</sup> Ivi, pp. 27-28.

<sup>462</sup> Ivi, p.70.

portar volatili, ed altri commestibili su l' finto mercato, e ridotti che furono al loro sito, e posti in bella ordinanza, uscì poscia Amore in habito di Pastore, [...]”<sup>463</sup>

Ma i divertimenti non finiscono qui. Il 14 settembre avviene un palio, ed eccezionalmente il 21 dicembre arriva la disposizione del Cardinal legato di poter andare in Maschera, cosa che mai si è vista fare prima dell'epifania.

Come emerge dal pittoresco racconto di Ghiselli, la Festa della Porchetta è l'evento più spettacolare dell'anno. Nel Seicento, ogni 24 agosto sono allestiti sulla Piazza principale tornei, giostre, drammi, tuttavia l'attenzione maggiore è riservata alla costruzione di apparati sempre più meravigliosi, che devono suscitare stupore nel pubblico. La centralità dell'evento è supportata dal lato politico: la gestione e l'organizzazione della festa nasconde simbologie e messaggi che rientrano nel generale clima felsineo, diviso tra una forte spettacolarità pubblica e la ricerca di consenso di ciascun membro del *governo misto*. Per la festa della Porchetta<sup>464</sup> i compiti amministrativi sono affidati agli Anziani Consoli, che sfruttano l'occasione per dimostrare la propria abilità e benevolenza nei confronti della città. Essi hanno carica bimestrale ed esercitano un potere giurisdizionale in materia annonaria, ma i loro impegni principali sembrano rivolti all'organizzazione di divertimenti e all'accoglienza di ospiti illustri con relative entrate trionfali ed intrattenimenti, celebrazioni e banchetti. La sontuosità del loro operato resta impressa nelle bellissime *Insignia*, conservate in 16 volumi all'Archivio di Stato di Bologna, che comprendono una serie di documenti scritti e miniati datati tra il 1530 e il 1796<sup>465</sup>. In esse gli Anziani che si susseguono imprimono i propri stemmi e lasciano testimonianza degli eventi importanti di cui sono stati promotori. Quindi, nel Seicento, la festa della Porchetta compare rappresentata praticamente ogni agosto, e possiamo ammirare così la magnificenza degli apparati organizzati, che invadono Piazza Maggiore con rappresentazioni di

---

<sup>463</sup> Ivi, descrizione della festa a pp. 479-490.

<sup>464</sup> Sulla festa della porchetta vedi L. Bianconi, *Alle origini della festa bolognese della Porchetta, ovvero, San Bartolomeo e il cambio di stagione*, Clueb, Bologna 2005; M. Giansante, *Geararchie e scenografie. La festa della porchetta nelle Insignia degli Anziani Consoli di Bologna*, in R. Sernicola, *Medioevo a Bologna*, Mediae Aetatis Sodalitium, Bologna 2005; *La festa della porchetta a Bologna*, a cura di U. Leotti e M. Pigozzi, Tecnostampa, Loreto 2010, che raccoglie un atlante delle immagini riguardanti l'allestimento della piazza. La grande considerazione riservata alla festa è documentata da fonti coeve P. Vizani, *I due ultimi libri delle Historie della sua patria*, presso heredi Rossi, Bologna 1608, pp. 152-156; lo stesso autore pubblica sotto il falso nome di Giulio Cesare Croce *Le disgrazie di Bartolino...con la giunta di una festa fatta a Bologna*, presso heredi Rossi, Bologna 1599; il vero Croce invece scrive *La vera historia della piacevoliss. festa della porchetta, che si fa ogn'anno in Bologna il giorno di s. Bartolomeo*, presso heredi Rossi, Bologna 1599. Infine, troviamo tracce anche in A. Masini, *Bologna perlustrata*, presso Benacci, Bologna 1666, tomo I, p. 429.

<sup>465</sup> Sulle *Insignia* si può consultare il catalogo-inventario *Le insignia degli anziani del Comune dal 1530 al 1796*, a cura di G. Plessi, tip. L. Parma, Roma 1954; inoltre esse sono state oggetto di studi soprattutto ad opera di I. Zanni Rosiello, *Anche le carte hanno una storia: (a proposito del 1. volume delle Insignia)*, lo Scarabeo, Bologna 1990; inoltre vedi n.10 p. 97 e n.11 p. 98 di M. Giansante, *Gerarchie e scenografie*, cit.

giardini, colossi, teatri a forma di nave ecc. Accanto al luogo teatrale, si innesta nel centro della città una complicata simbologia di consenso politico e gerarchie sociali. Infatti, dovendo la festa riunire tutta la popolazione, c'è bisogno di una differenziazione di zone in base alla classe di appartenenza, che permetta ai governanti di distinguersi dalla classe media, e questa dalla *volgar plebe*:

“ vedere cioè nella festa della Porchetta una grande macchina teatrale per il consenso: un evento collettivo periodico nel quale le attese dei ceti inferiori, alla ricerca di un'occasione di sollievo da una condizione di estrema sofferenza morale e materiale, offrivano l'ideale campo di espressione alle ambizioni di quelli dominanti, che intendevano affermare pubblicamente il proprio ruolo di privilegio sociale, e mentre indirizzavano alla cittadinanza e ai ceti medi una serie di “messaggi educativi”, utilizzavano invece il popolo, la “vilissima plebe”, nelle fonti aristocratiche, per una prassi di “piacevole diletto”, con metodi che alla sensibilità attuale non possono non apparire morbosamente sadici.”<sup>466</sup>

L'architettura gioca così un ruolo fondamentale nella gerarchia sociale. Gli Anziani consoli e gli aristocratici assistono allo spettacolo dai balconi e dalle finestre del Palazzo Comunale, sede del potere, manifestando il loro ruolo centrale nella costruzione simbolo del governo. Il ceto medio si adagia su tribune e palchi a pagamento, che fanno da spartiacque tra la plebe, riunita a terra, e i piani alti che li sovrastano. I borghesi diventano sempre più importanti soprattutto negli anni '20, poiché il grande dispendio di finanze necessario all'organizzazione convince gli Anziani a fondere la festa con la fiera che si tiene vicino a Porta S. Mamolo dal 14 agosto<sup>467</sup>. Si crea così un'opera effimera che per dieci giorni contiene le botteghe affittate, e il 24 si trasforma in palco per le celebrazioni. Il momento più atteso dell'evento comunque non è la recita o il palio, ma la conclusione, vero e proprio nucleo dei messaggi politici. Dal balcone del Palazzo il cardinal legato, il gonfaloniere e gli anziani gettano sulla plebe monete, volatili e cibo, a simbolo della benevolenza della classe dirigente verso il popolo. Infine, il cuoco porta la Porchetta, anch'essa offerta alle persone sottostanti, che, a loro volta, sono oggetto di spettacolo per gli aristocratici e i ceti medi. Le lotte e le risse per accaparrarsi i doni sono divertimento per chi li vede dall'alto, dalla postazione del superiore verso l'inferiore. All'inizio insieme alla porchetta viene gettato anche il brodo bollente in cui questa è cotta, generando ancora più divertimento nei sadici spettatori.

---

<sup>466</sup> M. Giansante, *Gerarchie e scenografie*, cit. pp. 96-97.

<sup>467</sup> L. Testoni, *Il teatro della fiera*, in *Il magnifico apparato. Pubbliche funzioni, feste e giuochi bolognesi nel Settecento*, a cura di S. Camerini e altri, Clueb, Bologna 1982, pp. 59-60.

Infine, nella festa stessa si racchiude un sottile messaggio di consenso ecclesiastico: la leggenda fa risalire la ricorrenza alla presa di Faenza da parte dei Guelfi Geremei, per il tradimento di un cittadino offeso dai Ghibellini Lambertazzi che gli hanno rubato una porchetta<sup>468</sup>.

In questa ambientazione spettacolare, nel 1637 si decide di costruire il teatro anatomico dell'Archiginnasio sopravvissuto fino ai giorni nostri. La classe docente ha così un luogo adatto non solo alla didattica, ma alla propria autocelebrazione. Il lato scientifico dell'evento si affievolisce con il passare del tempo, e nel Settecento la *publica notomia* esalta il rituale e cerimoniale della funzione, inserendosi sempre di più nella gamma di divertimenti che animano il Carnevale bolognese.

### *L'anatomia a fine Cinquecento e i teatri temporanei.*

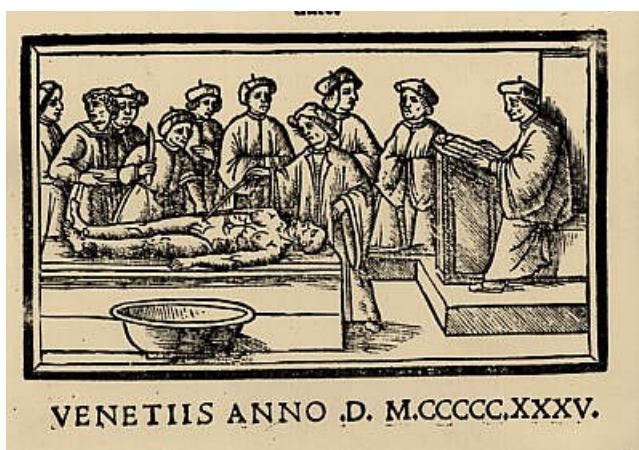


Figura 1: Berengario da Carpi, *Isagogae breves*

In questo capitolo analizzeremo gli spazi anatomici sorti all'interno dell'Archiginnasio. Nelle parti precedenti abbiamo già individuato alcuni luoghi usati per la dissezione in ambito bolognese, che hanno creato una tradizione durata attraverso i secoli. Nel secondo capitolo abbiamo descritto lo spazio utilizzato da Mondino, avvalendoci di alcune testimonianze iconografiche e storiche. La disposizione separata tra anatomico e Lettore si mantiene nel tempo, probabilmente standardizzata dalla pratica e consigliata dall'autorità dei libri. A inizio Cinquecento Berengario da Carpi, illustrissimo docente bolognese, pubblica alcuni testi che nel frontespizio riproducono la seduta (fig.1), come abbiamo visto nel precedente capitolo per dedurne le derivazioni Mondiniane. Egli compare sulla cattedra, mentre spiega la lezione basandosi su un testo, un *sector* ed un *ostensor* si adoperano sul cadavere per mostrare le indicazioni del docente sul corpo. Se leggiamo il testo di Berengario però troviamo un'indicazione che sembra contraddire questa immagine, infatti egli afferma di aver sezionato di propria mano «*quamplurima centena*

<sup>468</sup> Secondo U. Dallari, *Un'antica costumanza bolognese. Festa di San Bartolomeo e della porchetta*, in «Atti e memorie della Regia deputazione di storia patria per le province di Romagna», s III XII 1895, l'usanza deriva invece dalla cattura di Re Enzo, portato a Bologna il 24 agosto del 1249, e vento per il quale si allestì un palio con in premio una porchetta.

*cadaverum*». Questo apparente contrasto in realtà illustra la permanenza di due tipologie differenti di anatomie, che rimarranno distinte durante i secoli di vita dell'Archiginnasio. Da una parte abbiamo le sezioni private: in presenza di alcuni studenti e forse di qualche collega, Berengario dimostra la sua abilità nel sezionare e la esalta riportando un numero di esperimenti effettuati oggettivamente troppo alto. È un vanto per l'esperto anatomista aver esplorato una quantità tanto grande di corpi, perché dimostra la sua preparazione e la sua destrezza. Ma quando l'evento diventa pubblico, quando si trova nel periodo dell'anno in cui deve adoperarsi alla *pubblica funzione*, egli si allontana dalla cavia, sale sulla cattedra e diventa uomo di parola e libro. Non è chiaro se questa immagine rappresenti una vera o propria lezione o unisca due momenti complementari, come ha descritto Heseler nei suo diario. Secondo il racconto dello studente, le lezioni *ex cathedra* avvengono separatamente dall'ostensione, mentre qui sono rappresentate nel medesimo istante. È possibile che l'incisore abbia voluto raffigurare la complessità della lezione anatomica, unendo assieme la pratica della spiegazione alla dimostrazione successiva. Oppure è possibile che non vi sia stata solo una modalità di svolgimento, e che Berengario spieghi contemporaneamente all'incisione su cadavere. Nel 1540 Vesalio ha introdotto un cambiamento significativo nella seduta autoptica, avvicinandosi in prima persona al corpo e praticando su di esso. Il dissettore racchiude in se tutte le figure sopra illustrate, spiega, incide, mostra, mentre l'altro professore incaricato del corso, Curtio, legge dalla cattedra, ma in un'aula separata. Vesalio ha dimostrato i vantaggi che un esercizio personale sulla cavia può apportare ai ricercatori e agli insegnati, influenzando il *modus operandi* patavino, tuttavia le sue innovazioni non riescono a diventare comuni nello Studio bolognese, troppo radicato probabilmente, dopo più di due secoli di attività, nel modello mondiniano.

Concentriamoci adesso sugli ultimi decenni del XVI secolo, per indagare le strutture anatomiche utilizzate prima dell'edificazione definitiva del teatro. Dall'inaugurazione dell'Archiginnasio fino al 1595 la dissezione si svolge in impianti temporanei nell'Aula VIII del nuovo palazzo. La pratica autoptica acquista sempre maggior risalto nel panorama intellettuale del Cinquecento, tanto che i docenti sono coscienti del loro ruolo centrale all'interno del mondo accademico. Così, nel 1570 viene richiesta al legato l'ufficializzazione della cattedra d'Anatomia, che fino ad allora è stata inclusa nell'insegnamento della chirurgia. Questo avvenimento è promosso da Giulio Cesare Aranzio, nipote del famoso chirurgo Bartolomeo Maggi e Lettore della stessa disciplina, oltre che di medicina pratica, dal 1556. La sua iniziativa è testimoniata da un documento conservato tra i suoi requisiti:

“Doppo haver l’Arancio fatta molti anni l’Anathomia che allora era in mano dei scolari, Accio no pendesse l’honor dello studio, e suo delle pratiche dei scolari, risolse di lasciare questa grave impresa, laquale per via di favori fu cercata dal Varolo, onde trattandosi di ciò in Senato a V di Luglio l’anno 1570, fu ordinato all’ill.mo Grasso allora Confaloniere ch’io fossi chiamato e persuaso a perseverare nel servigio con provvisione che s’havrebbe sempre riguardo alle tante mie fatiche, accettai, ed quella conditione, ch’io no volevo dependere in modo alcuno da scolari, ma riconoscere solo per padroni gli Ill.mi Senatori, onde fu concluso ch’io fossi descritto nel rotolo all’Anatomia Ordinaria, e per conseguete asicurato e sciolto dall’ellectione scolastiche, e vi fu fatta sopra un decreto dell’ill.mo Legato Sforza, e legitimamente confermato dal Senato, in modo che da quel tempo ha reso quell’obedienza che doveva al Senato, porgendo ogn’anno memoriale a principio di Gennaio [...], e di piu no volendo anco l’Università porgere alcuna spesa per sgravarli e levar ogni tumulto d’ordine di ss. ill.me L’Arancio da qualch’anni in qua ha del suo provisto a tutte le spese spendendo quelle cento lire assegnatili per cio per tanto le ss. ill.me co la prudenza loro possono conceturare che sotto quest’ombre no vi sia alcun buon fine intanto co ogni riverenza gli s’inchina, e pregali da NS Dio ogni prepesita”<sup>469</sup>

Come abbiamo sottolineato, nello Studio il potere gestionale degli studenti decresce velocemente e di conseguenza accrescono i privilegi e i diritti competenti ai Dottori. La richiesta di Aranzio per rendere la cattedra anatomica indipendente dalla chirurgia e dalla scelta degli allievi va inquadrata in questo contesto. Egli non accetta di sottostare ai voleri dei giovani, che in quegli anni amministrano la funzione e decidono chi chiamare a svolgerla<sup>470</sup>, e pretende, quindi, un decreto per gestirla in prima persona, senza attendersi a volontà altrui. Nello stesso anno scompare la figura del rettore, sostituito d’ora in avanti da priori presi a sorte tra i consiglieri delle nazioni<sup>471</sup>. La supplica dell’Aranzio va a buon fine, come vediamo nel decreto del Cardinale Sforza che sancisce l’inizio della nuova Lettura, e nel 1570 troviamo una nuova voce nei Rotuli dei lettori<sup>472</sup>. Anche le spese, a questo punto, sono prese in gestione dall’anatomico, cosa che creerà molti problemi nei secoli successivi. Mentre nello Studio di Padova domina incontrastata la figura di Fabrici d’Acquapendente, unico professore di anatomia per cinquanta anni, solo alla fine della sua carriera minacciato dalla rivalità con il suo vecchio discepolo, a Bologna Aranzio ricopre il ruolo centrale all’interno dello Studio, tuttavia altri chirurghi richiedono la possibilità di accedere al teatro. Così, in aggiunta al decreto del Cardinal Sforza, troviamo:

“Adi XXVIJ di gen.o mdlXXIX

<sup>469</sup> ASB, Assunteria di Studio, *Requisiti dei Lettori* 30, lettera A vol.1, cartella 31, 28 gennaio 1586.

<sup>470</sup> Abbiamo visto che anche Vesalio stesso è stato chiamato per volere degli scolari.

<sup>471</sup> Il ruolo del rettore richiede spese troppo alte, per cui non si trovano più studenti interessati a ricoprire questa carica.

<sup>472</sup> U. Dallari, *I rotuli dei lettori legisti e artisti dello Studio bolognese dal 1384 al 1799*, F.lli Merlani, Bologna 1889, p. 179.

L'Ill. Regimento congregato a sedenta [...]. di xxv priore il m.co Jargelino per dechiaratione del decreto altre volte fatto sopra la Anatomia ha ordinato, che il dottore Arancio habbia da fare ogni anno, cominciando al principio di Genaro la sua Anatomia, ogni volta che vi sia soggetto da farla, laqual fatta che havrà offrendosi poi novo soggetto, habbia il secondo luogo da farla il dottor Tagliacozzi, e doppo di lui qualumq. altro domandarà la possa fare, ordine successivo ma per lo secondo la priorità di dottorato.<sup>473</sup>

Il fatto che un decreto ordini la successione in cui praticare le anatomie, previo reperimento di soggetti, indica quanto i docenti siano interessati a cimentarsi nell'insegnamento. Acquapendente gode di un dominio incontrastato, per questo cerca di svincolarsi dall'obbligo didattico come testimoniano gli Atti della Nazione Germanica. Fabrici si trova a gestire una rivalità soltanto alla fine della sua carriera, quando ormai sta per ritirarsi per chiari motivi di età. A Bologna gravitano nel medesimo periodo all'interno dello Studio ben tre anatomici di fama internazionale, ossia Aranzio, Tagliacozzi e Varolio, e in tutta la vita della Facoltà la sovrabbondanza di insegnanti sarà uno dei problemi più gravi da affrontare. Il primo docente è l'anatomico ordinario, ma, come è testimoniato, anche gli altri due vogliono sperimentare ed esibirsi nel teatro temporaneo, tanto da cercare un decreto che garantisca il loro diritto di pratica. Ho evidenziato questa controversia per testimoniare il periodo di felicità e produttività che caratterizza lo Studio a fine Cinquecento, infatti dal Seicento in poi si presenterà un problema opposto, ossia la totale riluttanza dei lettori, sempre più numerosi, a svolgere la faticosa e dispendiosa funzione dell'anatomia.

Anche a Bologna abbiamo lamentele da parte degli studenti sulla condotta dell'Aranzio, spesso incurante delle regole:

“li priori et consiglieri delli scolari artisti, perpetui servitori a questo ill.mo senato, desiderando per honore dell'Uniersità loro, et splendore dello studio, che li suoi ordini, et statuti benignam.te concesseli, et confirmatagli, habbino inviolabile osservanza, et massime in quelle cose, che sono a pubblico comodo, et beneficio: et havendo da due anni in qua, l'anatomico solito, tagliato nelle scole, senza loro ordini, participationi, e saputa, fuor de l'osservanza di molti anni inanti, et i espresso pregiudicio delli statuti, et [...] di detta Università. Ricorrono a questo Ill.mo Senato, et con ogni debito modo dimandano, astingersi detto Anatomico all'osservanza per l'avvenire di quanto è dovuto, ma principalm.te pregano, che si avento di novità, che se i questo particolari si presenti, sia servito odarli, prima che si venghi a nuova resolutioni, per esserle exanam.te obligati.”<sup>474</sup>

---

<sup>473</sup> ASB, Assunteria di Studio, Leggi e decreti 1, 1579.

<sup>474</sup> ASB, Assunteria di Studio, *Diversorum* 94, 1586.



Questa lamentela è scritta lo stesso anno del documento riguardante l'Aranzio sopra riportato, e quindi potrebbe essere una risposta del professore alle rimostranze degli studenti. Il prodotto di questa diatriba è un documento del Cardinal Salviati, che cerca di stabilire alcune norme nei confronti dell'Anatomia:

“Per obviare alli disordini nati nelli oc.ne dell'Anatomia, accio che per l'avenire si possi seguire con la debita quiete, et utile di chi vi assiste per imparare , ordinare et commentare con participatione, et consenso digli m. [...] Reg.to che si servino gli ordini ---- et Prima

Che la mag.ca Uniuersità del Studio digli Artisti deputi quatro scolari de più gravi, quieti et discreti, che vi siano, che habbino carico, quando si fa l'Anato. [...] di stare alla porta del theatro et intromettere, et escludere, chi loro pareria, accio che il theatro si riempia solo de dottori, de scolari, et d'altre persone di buona qualità, che vi vadano con fine di udire et imparare, et non di tumultuare, come tut'hora aviene con prohibitione, che per tale ingresso non possino i scolari far pagare in modo alcuno danari a chi si sia, si come il corpo di detti scolari non ha d'havere alcuna spesa nella fabrica del theatro, dentro del quale habbia haver luogo il priore degli Artisti appresso l'istessa persona dell'Anatomico, et poi segua presso il priore il più degno dei Consiglieri, e così seguano gli altri secondo gli ordini dilla loro precedenza, sedendo tutti ne i luoghi peresi preparati, et con la debita quiete, et modistia, odino et mirino i discorsi et attioni dell'Anatomico et se si compiacerà la Università per sua honoreficenza deputare aliuni Prefetti dill'Anatomico i quali habbino da rendere obediencia gl'altri scolari, et che habbino carico, si come il sentito loro gli obliga a procurare che l'Anatomia si faccia, si procuri anchora [...], che la si oda, et veda con la debita modistia.

Dall'altra parte, commandino con participatione, et consenso come di sopra, che l'Anatomico sia obligato, quando potrà haver soggetto per l'Anatomia notificarlo, et la giornata insieme, che comentierà l'incisione al Priore degli Artisti, per il quale, et per il seggio [...] de Prefetti, et consiglieri sia tenuto nella fabbrica del Theatro, provvedere per il comodo loro di sedere come di sopra ricevendoli inesso, con quel debito rispetto, et honore, che conviene sadisfacendo idessi, et ad altri delle convenienti risposte, et solutioni de dubij proposti, come si confida dilla sua natural bontà, et dottrina, restandogli facultà di havere presso di sé nell'operatione i scolari suoi conduttori, che lo possino servire con mag.r beneficio digli studenti per la pratica, che sotto di lui hanno imparata in simili operationi .  
In quor.fidenre datis bonon die 30 gennuaj 1586<sup>475</sup>

Da qui in avanti dunque l'anatomia è un insegnamento a sé, gestita dal docente che si deve avvalere della consulenza dei priori.

Da questo documento inoltre evinciamo alcune informazioni preziose, che sono fondamentali per indagare lo svolgimento funzione prima della costruzione di un impianto fisso. Innanzi tutto, conferma l'usanza di costruire spazi temporanei, con un afflusso di pubblico che deve essere gestito

---

<sup>475</sup> ASB, Assunteria di studio, Leggi e decreti 1, *Decreto del Cardinal Salviati sopra la lezione d'anatomia*

da alcuni uscieri. L'uso dei teatri mobili è ormai noto, ma possiamo evidenziare alcune caratteristiche che contraddistinguono la situazione emiliana. Innanzi tutto nel 1586 viene usata esplicitamente la parola *theatro* per indicare il luogo riservato alla funzione. Sul suo carattere di struttura smontabile, troviamo conferma nelle disposizioni del 1595 della Gabella Grossa. In esse si ordina l'erezione di un assetto a sede fissa, contrariamente all'usanza fino ad allora praticata:

“[...]ne cogantur singulis annis semper novum construivi et facta anatomi nustris destuent”<sup>476</sup>

Purtroppo, non abbiamo informazioni precise sulla dimensione e forma di queste strutture. Quel poco che possiamo ricavare dalla testimonianza sopracitata ci fornisce comunque qualche indizio. Innanzi tutto, c'è una caratteristica fondamentale che contraddistingue il modello bolognese nei confronti di quello padovano: a Bologna si assiste all'anatomia stando seduti. Le stampe di Berengario e il racconto sulla funzione felsinea di Vesalio testimoniano l'esistenza di una serie di gradi che girano attorno al tavolo, dove gli studenti e gli spettatori possono accomodarsi per assistere alla lezione. Ebbene, anche all'interno dell'Archiginnasio il pubblico siede in luoghi preparati debitamente. La comodità quindi contraddistingue i bisogni degli astanti, contrastante con l'effettiva scomodità propria dello spazio del Bo, anche nella creazione a base permanente. Inoltre, abbiamo la presenza di un ingresso che permette l'introduzione di una persona alla volta, a discapito degli studenti incaricati nella gestione dell'evento. Ritengo che un simile incarico sia più adatto ad una struttura costruita in una stanza interna, invece che nei cortili, soprattutto per il riferimento alla porta del teatro che dovrebbe coincidere con l'ingresso della stanza.

La seconda cosa che notiamo è la presenza, nelle strutture a sede mobile almeno fino al 1586, solamente di personaggi interni all'università. E' vero che si accenna ad “altre persone di buona qualità” non meglio identificate, che probabilmente sono giovani nobiluomini intenzionati ad accrescere la propria conoscenza, per indicare come la pubblica funzione richiami l'attenzione non solo degli studenti. Però, non c'è alcun riferimento ai rappresentanti istituzionali. Come vedremo, nei secoli successivi è indiscussa la presenza di figure appartenenti al clero e addirittura del Cardinale legato. Per ora, la dissezione è ancora un avvenimento interno, gestito dalla classe universitaria che vede l'onore di avere tra il suo pubblico solo qualche nobile. Il Clero ha voluto l'edificazione del Palazzo, ma l'anatomia è ancora rivolta all'insegnamento, non ha un luogo dove poter rappresentare valori sociali ed encomiastici di cui si può avvalere la classe governativa. Come

---

<sup>476</sup> ASB, Gabella Grossa, Libri Segreti, 1575-1601, *Acta ultimo bimestri anni 1595*.

il primo spazio patavino, il teatro anatomico temporaneo di Bologna è solo un luogo didattico, in cui si rispettano le funzioni sociali interne allo Studio, le precedenze, i posti d'onore per il priore, ma che ancora non ha scoperto le potenzialità simboliche che lo *status* di monumento può fornire ai promotori. Sarà quindi con le sedi stabili che il teatro anatomico diventerà opera artistica dedicata alla celebrazione dello Studio all'interno della città, spazio non solo funzionante ma anche significativo. Inoltre, esso non sarà più rivolto solamente a chi deve apprendere, ma anche a chi vuole *partecipare*, come un teatro rappresentativo in cui il pubblico pone l'attenzione non solo sul *vedere* ma anche sull'*essere visti*.

### ***Sulle tracce del primo teatro anatomico bolognese.***

*La cultura bolognese tra Cinquecento e Seicento, scienza ed arte.*

La seconda fase dell'anatomia bolognese inizia appunto con la costruzione di un teatro anatomico a sede stabile, come sopra accennato<sup>477</sup>. Le testimonianze a riguardo sono poche, e della struttura non rimane più traccia. Quindi, possiamo soltanto muoverci per ipotesi e indizi, che portano ad immaginare a grandi linee quale sia l'apparato della funzione e quale rapporto stabilisca tra lo spettatore, la cavia ed il contesto storico-sociale.

A fine Cinquecento c'è un tentativo di rinnovamento che riguarda la cultura e la vita della città. La rinascita culturale avviene grazie a numerosi personaggi illustri, attivi e operativi all'interno del governo e del tessuto cittadino, che favoriscono lo sviluppo sia delle arti sia delle scienze. Tra i promotori di questa innovativa fase troviamo alcuni ecclesiastici e legati che, nonostante la controriforma, sono attenti committenti di opere, come il vicelegato Cesi che fa costruire l'Archiginnasio e la piazza del Nettuno, o il cardinale Gabriele Paleotti, mecenate e protettore delle discipline naturali. Anche gli scienziati, approfittando del momento di apertura e relativa libertà di ricerca, si concedono all'osservazione naturale e allo sperimentalismo; in questo senso figura emblematica è Ulisse Aldrovandi, poliedrico intellettuale che partecipa attivamente alla vita dello Studio e della città, introducendo la lettura dei Semplici e impegnandosi in opere quali l'orto botanico. Il generale clima di rinascita non lascia indifferenti nemmeno gli artisti, che elaborano

---

<sup>477</sup> G. Martinotti non crede nell'esistenza di questo primo teatro, reputando la decisione della Gabella Grossa del 1595 sospesa fino al 1637. Evidentemente non era a conoscenza dei documenti che proponiamo in questo capitolo, come la lettera del professor Godi che parla esplicitamente di un teatro in cattive condizioni. (G. Martinotti, *L'anfiteatro anatomico dell'Archiginnasio*, Società tipografica Mareggiani, Bologna 1927).

nuovi modelli estetici, dai Carracci a Bartolomeo Passerotti.

La cultura, intesa come ampio campo che comprende sia discipline umanistiche sia scienza, compie un rinnovamento che ha alla base elementi di unione tra attività intellettuali differenti. L'osservazione diretta della natura diventa la formazione principale dal punto di vista scientifico e artistico. Il nuovo metodo conoscitivo passa attraverso l'esperienza; le stesse innovazioni che hanno caratterizzato la crescita patavina si ritrovano adesso nella sede bolognese. In botanica vengono costruiti i primi orti pubblici, dove gli studenti s'istruiscono e dove vengono raccolte numerose specie di piante. Le scuole di pittura si appoggiano alle stesse osservazioni, sia anatomiche che naturalistiche, per cui notiamo la presenza, nei quadri prodotti negli ultimi decenni del Cinquecento, di sempre maggiori dettagli realistici. Lo studio del corpo umano raggiunge livelli molto alti: non solo l'anatomia pubblica universitaria a fine Cinquecento può vantare grandi medici, ma anche i pittori si riuniscono per praticare dissezioni, scrutare a fondo i movimenti e la composizione dell'uomo. Prospero e Lavinia Fontana, Bartolomeo Passerotti e i Carracci inaugurano una nuova scuola bolognese, che fa dell'apprendimento fisiologico il tramite per una rappresentazione del corpo verosimile, armonica e bella. Le scienze naturali entrano a far parte della preparazione pittorica, che rende reale il paesaggio e soprattutto la fisiologia dei soggetti<sup>478</sup>.

In questo generale sviluppo il teatro si rivela essere uno strumento utilissimo. Teatro come edificio, come costruzione, come idea o come metafora, la cultura di fine Cinquecento, sospesa tra un Rinascimento ormai al termine e Barocco non ancora maturo, trova nel teatro funzionalità e simbologia perfettamente adatte alle esigenze scientifiche e artistiche. I tre modelli che abbiamo tracciato nel primo capitolo vengono usati a seconda delle necessità, per rappresentare il mondo, per racchiuderlo, per capirlo.

*Sguardo, esperienza, corpo, teatro*: vediamo come questi elementi compongono parte della cultura di fine Cinquecento, e come i teatri anatomici, in fondo, non siano un prodotto isolato dell'ambiente

---

<sup>478</sup> Sull'arte bolognese e i suoi rapporti con l'anatomia vedi M. Pigozzi, *Arte e scienza a Bologna da Papa Gregorio XIII a Papa Clemente VIII (1572-1605). I Carracci. Dal confronto con la natura all'ideale classico* e A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti, il culto di Michelangelo e l'anatomia nell'età di Ulisse Aldrovandi*, entrambi in *Rappresentare il corpo. Arte e Anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, a cura di G. Olmi, Bononia University Press, Bologna 2004; G. Olmi, P. Prodi, *Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la cultura a Bologna nel secondo Cinquecento*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci: pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra promossa da Pinacoteca nazionale e Accademia di belle arti, Museo civico archeologico (Bologna 10 settembre-10 novembre 1986), Nuova Alfa, Bologna 1986. Una testimonianza importante della felice stagione artistica bolognese è data da C. C. Malvasia, *Felsina pittrice: vita de' pittori bolognesi*, Tip. Guidi D'Ancona, Bologna 1841; in generale sul rapporto arte e scienza in Italia L. Salerno, *Immobilismo politico e accademia*, in F. Zeri, *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento*, Einaudi, Torino 1981.

universitario, ma facciamo parte della contemporaneità intellettuale, siano una delle tante accezioni che l'*idea del teatro* produce in questa epoca.

Dunque, in questo generale rinnovamento, forse grazie all'esempio della rivale Università di Padova che vanta il miglior teatro anatomico dell'epoca, nell'inverno del 1595 gli spazi smontabili non sono considerati più sufficienti per la Facoltà Artista. Dal 1590 la morte di Aranzio, finora unico anatomico rotolato, ha lasciato libero campo agli altri dottori. Infatti, subito dopo la sua scomparsa, leggiamo «ad anatomiam Angelus Michael Sacchius, Gaspar Tagliacotius, Flaminium Rota, Ioannes Baptista Cortesius»<sup>479</sup>. Cinque anni dopo avviene la decisione di costruire un Teatro, documentata dai libri segreti della Gabella Grossa, dove troviamo, nell'ultimo bimestre del 1595 e sotto il priorato di Ulisse Aldrovandi, la seguente indicazione:

“Die 24 nouembris 1595 convocatum fuit collegium dd. Syndicorum [...] principibus vexilliferi justita, ut fuerit theatra mi sesolis more Patauino et Pisano pro anatome administranda, ut semper id paratum sabeant pro nicissitate ad nobilitatem studio medicina, ne cogantur singulis annis semper novum construivi et facta anatomi nustris destuent, et data fuit cura duobus assumptis ecc.mo DD Dogliola et Vetio, ut considerarent locum qui aptis esse possit.

die 2 decimbris 1595 factus est contractus coram ill.mo vicelegato de monti erigendopro subsidi daciarioru [...]

Eadem die fuit factum mandatum centum librarum pro parte laborum et operi Theatri Anatomici Giovanni Baptista fabro murario nostro. Eadem die cum eidem Gio.Bapt.a fabro murario debiantur multa pecunia ab ecc. Syndicis pro edificationi secola et aliarum rerum edificatorum pro eodem ed legio electi sunt a me tris assumpti sempre ecc. dd. Dogliola, Vettiis et Gozadinus”<sup>480</sup>

La Gabella Grossa decide che per l'anatomia è necessario un nuovo spazio, l'usanza delle strutture temporanee non è più sufficiente e danneggia la dignità dello studio della medicina. Ricordiamo che la Congregazione è composta dagli stessi dottori, è quindi un progetto che nasce dallo Studio, viene finanziato con le entrate dei dazi riservate all'Archiginnasio per volere del legato papale. I Libri Segreti non si dilungano nella descrizione dell'opera, ma purtroppo riportano soltanto le notizie riguardanti l'amministrazione del lavoro, delegata a Dogliola, Vetio e Gozadino, e il reclutamento di Giovanni Battista *fabro murario* con spesa di cento lire. Il teatro anatomico è quindi in tutto e per

<sup>479</sup> U. Dallari, *I rotuli dei lettori legisti e artisti dello Studio bolognese dal 1384 al 1799*, F.lli Merlani, Bologna 1889. p. 234.

<sup>480</sup> ASB, Gabella Grossa, Libri segreti 1575-1601, *Acta ultimo bimestri anni 1595*.

tutto il teatro dell'Università, voluto dai Lettori, da essi finanziato da essi sopravvisionato durante lo svolgimento dei lavori. Circa le intenzioni architettoniche, *More Patavino et Pisano* è l'unica indicazione che possiamo ricavare da queste brevi righe. Ora, essendo stato inaugurato il teatro di Padova a marzo dello stesso anno e date le lamentele per la pratica di montare e smontare le sedi delle pubbliche funzioni, è plausibile che questa breve descrizione indichi soprattutto l'intenzione di stabilità della futura sede. La maggior innovazione apportata a Padova ed a Pisa nei confronti del teatro anatomico è appunto quella di aver creato uno spazio fisso e perpetuo, permettendo così di nobilitare gli Studi e di creare un monumento che va oltre la sua funzionalità. Lo Studio di Bologna, a fine Cinquecento, combatte una strenua lotta per contrastare la propria decadenza, in linea con il generale clima di rinnovamento che anima la città: anche se non avrà effetti duraturi, per un breve periodo la Facoltà Artista vanta al suo interno studiosi di alto livello, quali ad esempio Gaspare Tagliacozzi, Girolamo Mercuriale e Ulisse Aldrovandi. La volontà di costruzione di un teatro è espressa proprio quando quest'ultimo è priore della Gabella dottorale. Aldrovandi, luminare bolognese impegnato in vari ambiti di scienza e arte, è ben consapevole della cultura del teatro che fiorisce nella sua epoca. La sua presenza riesce a risanare il clima di decadenza che minaccia l'Università, grazie anche alle amicizie da lui coltivate. Infatti, mentre il controllo di alcuni legati cerca di porre dei limiti all'attività didattica, figure ecclesiastiche aperte alla ricerca favoriscono lo sviluppo delle arti naturali. Il Cardinal Paleotti ad esempio cerca di attuare una riforma all'interno dello Studio, rispettando la distinzione tra ricerca scientifica e vita spirituale:

“Egli è spinto certo dall'esigenza di congiungere la pietà cristiana con la scienza, di spingere gli intellettuali ad impegnarsi direttamente anche nel campo della vita religiosa, ma senza che ciò implichi forme di svilimento o subordinazione per la ricerca razionale. Vi è infatti in lui la piena consapevolezza della netta distinzione esistente tra il mondo della natura, che deve essere indagato con la ragione e i sensi, ed il mondo sovranaturale, la cui conoscenza deriva dalla fede e dalla rivelazione che la Chiesa conserva e trasmette.”<sup>481</sup>

Aldrovandi ha chiara questa distinzione tra indagine razionale e fede, e si concentra nella scoperta del mondo naturale senza intervenire mai in questioni religiose o morali, anche in seguito a disavventure personali. Nato a Bologna nel 1522, sin da giovane ha una formazione varia che lo porta a viaggiare dai 12 ai 16 anni<sup>482</sup>, e tra il 1549 e il 1550 è a Roma, secondo la sua biografia, per

---

<sup>481</sup> G. Olmi, *Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la cultura a Bologna nel secondo Cinquecento* in *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, cit., p. 215.

<sup>482</sup> Sulla biografia di Aldrovandi *Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi*, a cura di R. Simili, ed. Compositori, Bologna 2001; *Natura picta: Ulisse Aldrovandi*, a cura di A. Alessandrini, A. Ceregato ed. Compositori, Bologna 2007;

ragioni di studio. In realtà egli è convocato alla corte papale insieme ad altri concittadini con l'accusa di seguire le correnti antitrinitarie di Camillo Renato, e quindi deve subire un processo con l'accusa di eresia, fortunatamente senza conseguenze. La scelta di dedicarsi alle ricerche naturali matura probabilmente in seguito dell'esperienza romana, infatti queste discipline sono meno "pericolose" confronto allo studio della storia e della filosofia, maggiormente tenute sotto controllo dalla chiesa.

Nel 1553 Aldrovandi si laurea in medicina e filosofia, dopo aver studiato a Bologna e Padova, e l'anno successivo inizia la carriera universitaria. Prima insegna logica, poi filosofia ed infine, tra il 1560 e il 1561, ottiene la *Lectura philosophiae naturalis ordinaria de fossilibus, plantis et animalibus*<sup>483</sup>. La decisione è avversata dall'amico Gabriele Falloppia, come si deduce dal suo epistolario, poiché il nuovo insegnamento è ritenuto qualitativamente inferiore rispetto agli altri<sup>484</sup>.

Aldrovandi è promotore di un forte rinnovamento all'interno dello Studio, soprattutto per i nuovi criteri di ricerca che egli applica. Infatti, la principale via di conoscenza di cui si avvale lo studioso è l'osservazione diretta degli esemplari e degli eventi, con caratteristiche che abbiamo già incontrato nell'ambiente patavino con cui intrattiene forti relazioni, ad iniziare proprio dall'amico Falloppia. Aldrovandi è consapevole dei vantaggi che il metodo moderno ha su quelli passati, avvalorando la conoscenza con la verifica diretta dei fatti e obbligando il contatto visivo con gli oggetti naturali. Nelle sue raccolte egli ammette solo quello di cui ha avuto esperienza, «non iscrivendo cosa alcuna che cò proprii occhi io non habbi veduto et con le mani mie toccato et fattone anatomia». Guardare, sezionare, sperimentare, questi sono gli atti che contraddistinguono il ricercatore e l'intellettuale di fine Cinquecento. La sua attenzione non viene rivolta solo all'insegnamento, ma alla creazione di spazi e strumenti che possano sostenere il nuovo stile pedagogico rinascimentale. A ben vedere, l'opera di Aldrovandi ha molto in comune con Girolamo Fabrici D'Acquapendente. Entrambi interessati allo studio diretto delle cose, all'osservazione dei fenomeni del mondo naturale, il loro impegno si riversa sia sul campo teorico che su quello pratico, così che entrambi diventano promotori di teatri anatomici nello stesso anno.

---

lo stesso Aldrovandi lascia un'autobiografia, oggi custodita tra i suoi numerosissimi scritti alla Biblioteca Universitaria, dal titolo *La vita d'Ulisse Aldrovandi, cominciando dalla sua natività sin' a l'età di 64 anni, vivendo ancora*, pubblicata da L. Frasti nel 1907. La biblioteca, situata in Palazzo Poggi, dove si trova anche il museo Aldrovandi, ha messo on-line un ampio catalogo delle pubblicazioni riguardanti lo scienziato, consultabile al sito <http://www.bub.unibo.it/IT/BubLife/Maggio-2006/Bibliografie-tematiche/Per-una-bibliografia-su-Ulisse-Aldrovandi.aspx?LN=it-IT&idC=61728>

<sup>483</sup> ricordiamo che le letture della logica e della filosofia sono il punto di partenza obbligatorio per accedere all'insegnamento universitario, quindi non una scelta personale del docente.

<sup>484</sup> P. Di Pietro, *Epistolario di Gabriele Falloppia*, Università degli Studi di Ferrara, Ferrara 1970.

Lo spazio patavino e quello bolognese sono conformi al clima culturale che pervade la fine del Cinquecento. Servono nuovi strumenti per affrontare le vecchie discipline con un metodo moderno, in modo da accrescere e sviluppare le nozioni e le pratiche. Servono teatri anatomici per il progresso delle scoperte fisiologiche, e di conseguenza delle azioni chirurgiche, orti botanici per lo studio dei semplici e della farmaceutica. E di quest'ultimi Aldrovandi ne aprirà uno pubblico, che nel 1595 vanta più di 3000 esemplari. Lo stacco dal sistema passato, basato sulla lettura e sull'ascolto, è netto; eppure il libro non cessa di essere al centro della scena intellettuale, ma è un libro nuovo, dove le parole non sono più sufficienti. Consapevole dell'impossibilità del contatto diretto con le specie e gli esemplari del mondo lontano, Aldrovandi si avvale del libro come contenitore di immagini per la trasmissione culturale, che deve avvenire sempre e comunque attraverso il canale visivo. Le sue osservazioni dovrebbero convergere in quattordici volumi intitolati *Storia naturale*, dove egli si prefigge di descrivere e classificare tutto l'esistente, diviso nei tre regni minerale, vegetale ed animale. L'organizzazione dei fogli avviene grazie ad un sistema mnemotecnico che, rifiutando insegnamenti di derivazione lulliana, s'ispira alle tecniche utilizzate dai mercanti durante i commerci. Come Fabrici sogna di descrivere l'*intera fabbrica animale*, lo stesso progetto sembra caratterizzare il lavoro di Aldrovandi, solo esteso a tutto il creato, compresi pietre e piante. Per questo impegno ancora una volta l'idea del teatro si dimostra strumento affine alle intemperie del Cinquecento. Infatti, accanto agli impegni accademici e di scrittura, il bolognese si dedica alla costruzione di un museo privato, dove raccogliere le sue ricche collezioni di esemplari provenienti da tutto il mondo, che arrivano a contare un numero di 18.000 entità. Quello che tutt'oggi è definito *Museo Aldrovandi* ha delle caratteristiche proprie che lo distinguono dalle coeve collezioni di *mirabilia*. Nel XVI e soprattutto nel XVII secolo l'abitudine di creare camere che contengano elementi naturali strani e bizzarri è piuttosto diffusa. Ma queste stanze sono appunto focalizzate sullo stupore e sulla meraviglia che oggetti e specie mostruose possono suscitare. La ricerca di Aldrovandi è invece di tipo naturale, concentrata sulle cose reali da indagare con professionalità. Il suo spazio è uno strumento che i visitatori possono utilizzare per avvicinarsi, capire e studiare i tre regni del mondo. L'esistente è codificato, diviso per classi, esposto secondo un progetto scientifico in modo tale che lo spettatore possa giovarsene e acquisire nozioni grazie all'ordine con cui gli elementi sono collocati. Egli stesso è consapevole dei suoi obiettivi, e definisce il prodotto finale del suo progetto *microcosmo di natura* o, più importante, *teatro di natura*. La razionalità del macrocosmo si riflette nelle cose naturali, nel microcosmo, in questo mondo che è teatro. E' nel teatro dell'esistente che si può decifrare l'ordine terrestre, nelle sue varie e singole componenti. L'idea che pervade la creazione dell'Aldrovandi è la stessa che caratterizza il



teatro enciclopedico, solo che lo spazio prende una dimensione materiale, fuoriesce dalla pagina e si concretizza in bacheche, armadi, vetrine reali:

“Nel momento stesso in cui giudicava un libro di storia naturale senza illustrazioni una «vanità», promuoveva la coltivazione delle piante dell’orto botanico e concepiva il proprio museo con un luogo aperto agli studiosi, in cui «cose di natura [...] possono et sono tutt’l giorno viste et contemplate, essendo conservate in pittura et al vivo», Aldrovandi non solo proclamava la superiorità della vista come strumento conoscitivo, ma dava esplicitamente il massimo di pubblicità a tutte le tappe e a tutti i risultati della sua ricerca scientifica.”<sup>485</sup>

Il progetto non è frutto di un mero enciclopedismo, ma segna il passaggio emiliano al moderno metodo conoscitivo. Le raccolte di materiale servono ad Aldrovandi per gli studi futuri, per capire l’esistente in base alla classificazione scientifica, che trova nel teatro uno strumento congeniale.

Accanto ai suoi interessi di scienziato, Aldrovandi affianca anche un’attività costante nel miglioramento della propria città. Dal punto di vista medico l’Orto botanico garantisce una copertura ed una formazione ottimale a livello medicinale, nel 1574 lo stesso studioso compone la prima farmacopea bolognese, inoltre partecipa al dibattito sulla composizione della teriaca, un farmaco considerato basilare che viene prodotto dallo Studio. All’interno di questi interventi pubblici, Aldrovandi ha promosso la costruzione del teatro anatomico, ricoprendo il ruolo di priore della Gabella Grossa. Anche se non specificatamente chirurgo, la sua sensibilità è affine alle problematiche della disciplina settoria, che condivide con l’innovazione naturalistica l’attenzione per la vista, per l’esercizio costante e diretto sulle cose e la necessità di avere un luogo apposito dove esercitare l’esperienza. Il teatro anatomico si affianca al suo *teatro di natura*, uno indispensabile per conoscere i segreti del microcosmo umano, l’altro per comprendere i segreti del microcosmo terrestre. Insomma, quando Aldrovandi tutela la costruzione di un luogo stabile per la funzione, sa bene quali valenze sia pratiche che sociali si racchiudono nell’idea del *Theatrum*. Nei libri di Gabella vengono sottolineate due caratteristiche principali del nuovo luogo da costruire: *necessitate e nobilitatem*. L’insegnamento dell’anatomia non può più fare a meno di una sede adeguata dove svolgere l’autopsia, ma anche lo Studio ha bisogno di strumenti dignitosi e al pari con le altre Università, per concorrere nella rete di collaborazione, e di rivalità, del panorama italiano.

Nel 1605 Aldrovandi muore, lasciando al Senato museo, biblioteca e manoscritti, con l’esplicito ordine di portare a termine la pubblicazione della sua *Storia*. Il compito è eseguito, tra il 1612 e il

---

<sup>485</sup> G. Olmi, *Le scienze naturali nella prima età moderna, L’Università a Bologna. Maestri, studenti e luoghi dal XVI al XX secolo*, a cura di G. P. Brizzi, L. Marini, P. Pombeni, Silvana ed., Bologna 1988, p. 146.

1667, da Cornelio Uterverio, Tommaso Dempster, Bartolomeo Ambrosini e Ovidio Montalbani, docenti bolognesi. Ma le ricerche di Aldrovandi non trovano seguito né successori. Infatti, la sua attività è possibile grazie ad un clima controriformistico che, sebbene in alcuni casi comporti una minaccia al libero studio, in sostanza lascia relativamente ampio spazio ai movimenti intellettuali, grazie soprattutto ad alcune figure all'avanguardia nel panorama bolognese. Nel Seicento invece le posizioni ecclesiastiche si irrigidiscono, si accentua il controllo sullo Studio da parte di legati e senatori, nonché si acuisce la vigilanza dell'Inquisizione. Il libro torna ad essere la principale risorsa, bloccando di fatto la via dell'osservazione e della ricerca che poteva prendere piede dall'opera Aldrovandiana:

“All'inizio del Seicento, invece, parallelamente all'accresciuta sensibilità della macchina inquisitoriale, anche la storia naturale si adagia nel più piatto conformismo, sovente ripete senza osservare, convalida senza dimostrare, finendo per mettersi al servizio dell'ideologia dominante.”<sup>486</sup>

#### *Ricostruzione ipotetica del primo teatro anatomico bolognese.*

Come abbiamo accennato, la ricostruzione del progetto originale del teatro è stata finora impossibile, avendo come uniche indicazioni le poche righe dedicate ad esso dalla Gabella Grossa che suggeriscono un'ispirazione patavina e pisana. Tuttavia, altri documenti ci vengono in soccorso: gli Statuti del 1609 redatti dagli scolari di filosofia e medicina. In essi, sono stabiliti ruoli e doveri dei giovani e dei loro rappresentanti. Vediamo che compare nuovamente la figura del Rettore, tuttavia i suoi poteri sono spartiti con i Priori, i Consiglieri e con altre figure che lo devono affiancare, come i sindaci. Ed infatti, al capitolo XI, si tratta dei *Sindaci dell'anatomia*, sedici scolari la cui funzione è quella di affiancare l'anatomico:

“Publicam singulis annis Anatomiam per eos Doctores, qui in Rotulo descripti ab Illustriss. Senatu ad hoc munus destinati sunt, fieri volumus; Doctores Anatomiam exercenti, ac corpus humanu secanti adsistent sexdecim Scholares, qui Syndici Anatomiae dicantur, hac ratione eligendi.”<sup>487</sup>

---

<sup>486</sup> Ivi, p.146.

<sup>487</sup> ASB, Assunteria di Studio, Leggi e decreti 1, *Statuta Philosophia ac medicina scholarium 1609*, pp. 26-27.

Il modo di eleggere questi sindaci è piuttosto macchinoso e viene stabilito nella successive pagine del documento. Convocata l'Università, i Consiglieri mettono i loro nominativi in un urna, poi il Priore in carica in quel mese estrae due schede e legge i nomi al Notaio. I due nomi sorteggiati sono detti *electores*. I due elettori devono scegliere ciascuno otto sindaci, quattro tra i Consiglieri e quattro tra gli scolari matricole non consiglieri, per un totale di 16 membri da far approvare al Rettore.

A questo punto si stabilisce quale debba essere la loro collocazione, e questi dati sono per noi molto importanti. Infatti, attraverso le regole che decretano precedenze e posti d'onore, possiamo proporre delle ipotesi circa la conformazione del teatro.

“Electoru Anatomiae qui priori loco extractus est à Dextris Doctoris corpus secantis sedebit, posterior extractus à sinistris, si Prior, nec Praesidentes adsint, quibus Electores praecedere non debent, deinde succedent alij Syndici à dextris, & à sinistris, pro vt à dextro, & à sinistro Electore fuerunt asciti, Consiliarij praecedent no Consiliarios, & secundum ordinem sui (fui) Consiliariatus, & secundum morem, quem observant in Universitate sedebunt. Non Consiliarij autem post Consiliarios sedentes pro aetatis ratione locum occupabunt, & tempore priores sedeant in superiori loco, Posteriores autem posteriorem tenebunt.”<sup>488</sup>

Il primo elettore si siede a destra del *dottore che taglia il corpo*, il secondo a sinistra, solo se sono assenti il Priore e il Presidente, che hanno la precedenza. Poi, i restanti sedici sindaci si accomodano a destra e a sinistra, prima i consiglieri e poi i non consiglieri, secondo le precedenze che seguono all'Università. I non consiglieri devono rispettare inoltre l'ordine d'età. Questa disposizione è ribadita a pagina 36:

“Qui Consiliariatus nu. 37 sic mandato Superiorum adaucti, & dispositi, ac ordinati, de caetero in electionibus citabuntur, & secundum hunc eude ordine sedebunt in Universitate, votu ponet, incedentq, post suos Rectores, Priores, aut Praesides; Quem ordinem etiam in Anatomicis inspectionibus observabunt; Qui vero defendentibus publice positiones arguere debebunt, ut dictat cap. VI p 13 & 14 hoc pacto deputabuntur, In quattuor urnas separatim Consiliarij singularum Nationum quattuor, nempe Lombardae, Ultramontanae, Romanae, & Tuscae conijcientur prius tamen Corpori Romano iungatur Consiliarius Insularum prior; Corpori vero Tusco addatur

---

<sup>488</sup> Ibid.

Consiliarius Insularum posterior, qui est Sardinie, aut Corsicae, & Consiliarius Patrimonij. Deinde, ut definitur loco citato in Stat. ex singula Urna extrahentur singuli, qui pro honore Uniuersitatis arguere teneantur.”<sup>489</sup>

Il Dottore che svolge l’anatomia può scegliere inoltre quattro scolari bolognesi come sindaci, che siederanno dopo i sovraddetti appena accomodati sui gradi:

“Liceat etiam Doctori eo anno Anatomiam administranti quattuor Syndicos ex Bonon. Scholaribus ad eius placitum eligere, dummodo sint veri Scholares Artistae matriculati, qui & ipsi cum alijs Syndicis sua in Scholis insigna ponere poterunt. Sedebunt autem post externos, & eo ordine, quo matriculati sunt, ita ut hic observetur ordo, Consiliarij primi sedeant post Priorem, Praesidenres, & Electores, deinde externi non Consiliarij, ultimo autem loco Bononienses, qui ordinem totum claudant, sedeant à dextris, & à sinistris secundum ordine supra dictum; quod si in electione contentio ulla oriatur tota res ad Rectorem, Priorem, vel Superiores deferatur, & quod ab illis fuerit decretum inviolabiliter observetur. Doctor Anatomiam administrans Electores, ac Syndici omnes omnibus privilegijs durante Anatomia gaudere, & frui possint, & valeant, perinde ac si Consiliarij forent, neque in alio à Consiliarijs distinguantur non Consiliarij, nisi quod illis non licebit Universitatem intrare, & in partitis ponere suffragia, finita Anatomici nullum ius amplius habebunt.”<sup>490</sup>

I quattro ulteriori sindaci devono essere bolognesi, immatricolati come studenti artisti, ma si siederanno dietro agli altri. Hanno gli stessi privilegi e possono porre le proprie *Insignia* all’interno della Scuola, salvo perdere tutti i diritti finita l’anatomia. Vengono poi accennati alcuni dei compiti che questi giovani selezionati devono svolgere. Il Rettore e il Priore dei mesi di dicembre o gennaio devono recarsi dal legato o dal vicelegato a chiedere un corpo per la pubblica utilità, da usare nell’anatomia, essa si svolgerà dal diciotto gennaio e possibilmente durante le vacanze che precedono la quaresima, sotto pena di 25 lire per il Priore e i presidenti se non viene attuata. Non si possono ottenere corpi senza l’autorizzazione di Legato, Vicelegato e Governatori.

Questo documento ci pone alcune riflessioni. Innanzi tutto, è ovvio che il teatro anatomico è fornito di posti a sedere. Non è un’affermazione in fondo scontata: a Padova ed a Leida i gradoni che circondano il tavolo obbligano gli spettatori a stare in piedi, appoggiati alle balaustre. La scomodità della situazione, aggravata dal fatto che la funzione dura spesso molte ore, distingue subito le

---

<sup>489</sup> Ivi, p. 36.

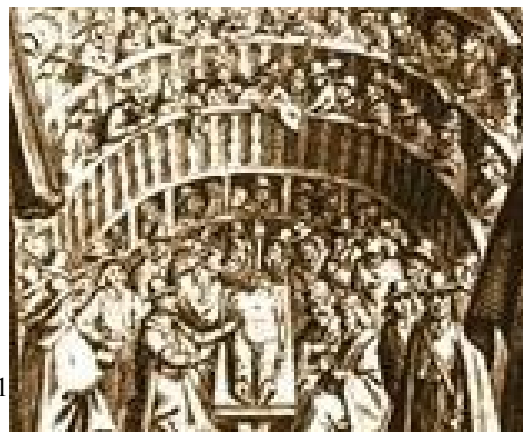
<sup>490</sup> Ivi, p. 27.

caratteristiche dell'Università veneta da quella di felsinea. Al poco agio riservato agli astanti corrisponde, nel teatro patavino, la perfetta visione che essi possono avere dell'autopsia. Lo spazio è studiato appositamente affinché la vista precipiti all'interno del cadavere e del corpo, ai costruttori non interessa tanto il piacere del pubblico quanto piuttosto il lato scientifico e formativo dell'evento. Sono attuate giusto le attenzioni minime per gli ospiti illustri, grazie alle sedie collocate vicino al tavolo, ma tutti gli altri rimangono appoggiati alle elissi che dal centro si espandono verso l'alto, parti di quell'enorme struttura d'occhio che Acquapendente ha pensato come strumento e metafora. A Bologna la comodità è sempre stata punto chiave degli spazi che si susseguono. Abbiamo visto che, a differenza dell'aula universitaria, la funzione dell'anatomia abbisogna di una conformazione particolare che ottimizzi la visione e l'udito, uno spazio teatrale inteso quasi in senso vitruviano, dove le esigenze dell'acustica e dello sguardo plasmano la forma del luogo. Ma, come abbiamo più volte ribadito, lo Studio è lontano dall'avanguardia scientifica ed aristotelica che contraddistingue Padova; la ricerca e la scienza sono spesso superate dalle apparenze e dalle cerimonie. Neanche la presenza di Aldrovandi riesce a cambiare una tradizione spaziale che ha le radici quantomeno all'inizio del Cinquecento. Il nuovo teatro risulta così inadatto alle esigenze dell'apprendimento, lo possiamo dedurre da una supplica del XVII secolo fatta al Senato per la sua sostituzione, avanzata dal dott. Godi, che si trova tra i suoi requisiti. In essa leggiamo:

“Il Dottor. Gio. Ant.o Godi, havendo già fatta l’Anatomia dell’anno 1629 fino all’anno presente 1636, et havendo conosciuto per la pratica di quella quanto seria necessario per la conservatione di cosa tanto utile, et onorevole per lo Studio, espone alle ss.rie loro Ill.me come sarebbe bisognevole, che s’accomodasse il theatro, essendo quello scomodiss.et imperfetto per gli auditori, si per udir le lettioni, come per vedere quello che nell’Anatomia si mostra.”<sup>491</sup>

Se l'ordine di Aldrovandi per la costruzione di un teatro anatomico lo indica *more patavino e pisano*, a questo punto possiamo ipotizzare che egli non intenda attuare una pedissequa imitazione. La caratteristica del progetto padovano è proprio quella di essere perfetto per udire e vedere. Che cosa può significare allora questa frase? Innanzi tutto, abbiamo visto che esplicitamente si riferisce al costruire una struttura stabile, non smontabile ogni anno. Il documento sui sindaci dell'anatomia forse ci può avvalorare un'ulteriore ipotesi. Infatti, si parla di *Doctoris corpus secantis*. Ora, la disposizione del teatro del 1636 divide nettamente il dottore che legge dal tavolo

<sup>491</sup> ASB, Assunteria di Studio, *Requisiti dei lettori*, Lettera G cartella 31



**Figura 18:** J. Vesling, *Syntagma anatomicum*

operatorio, conformemente a quanto succedeva dal Medioevo ai primi anni del Cinquecento, con le illustrazioni di Berengario da Carpi. Nel 1540 però abbiamo registrato il passaggio di Vesalio, la cui modalità operativa è descritta dalla fonte primaria dell'Heseler. Egli opera direttamente sul cadavere, in uno spazio teatrale appositamente creato, circondato da gradi dove siedono gli scolari. Il suo insegnamento influenza la cultura veneta e su queste innovazioni si forma il teatro di Acquapendente, simile per alcuni elementi all'illustrazione del *De humani corporis fabrica*. La presa di posizione vicino al cadavere è un segno di svolta e un chiaro intento di rinnovamento universitario. Vesalio si oppone a chi studia unicamente sul libro, come abbiamo visto nel suo dibattito con Curtius. Forse il passaggio di Vesalio ha influenzato anche lo Studio Bolognese, che tra l'edificazione dell'Archiginnasio e il secondo teatro anatomico, ha dato una svolta ai suoi metodi di anatomia avvicinandosi alla struttura di Padova, considerata all'avanguardia nel panorama europeo. E quindi, sotto la supervisione di Ulisse Aldrovandi, illuminato priore in contatto con i medici patavini più illustri del tempo, ad esempio Mercuriale, potrebbe aver valutato una costruzione più avanzata prendendo spunto dalle altre Università. Il docente viene collocato vicino al cadavere, tuttavia in Bologna non si rinuncia alla dignità e comodità del pubblico, che si adagia a sedere. Anche a Padova il Lettore non opera di sua mano, ma spiega su una sedia messa in prossimità del cadavere, tanto che l'attenzione degli astanti viene concentrata in un unico punto.

Nella città emiliana abbiamo visto un distacco netto tra cattedra e tavolo, forse a cavallo dei due secoli, ispirandosi al veneto, la posizione del professore si accosta al cadavere, per illustrare meglio i vari passi della funzione. Ma questo comporta una non perfetta fusione tra le esigenze di comodità del pubblico e di fruizione didattica dell'evento: come illustra Godi, il teatro risulta scomodissimo e imperfetto per gli astanti, che non riescono né a vedere né a sentire in modo adeguato. Infatti, possiamo soffermarci un attimo sulle stanze che ospitano i teatri. A Padova, per permettere a tutti una perfetta visione, vengono occupati due piani dell'edificio, uno superiore e l'altro inferiore. Questo concede ai gradi la giusta pendenza, eliminando gli ostacoli dal campo visivo di ciascun spettatore. Lo stesso accade nel teatro di Leida, chiaramente ispirato a quello patavino grazie al suo fondatore Peter Paaw, allievo di Fabrici, ma sviluppato su un unico piano. Esso si allarga maggiormente in senso orizzontale, gli spettatori sono collocati in piedi attorno al tavolo, su una struttura a ellissi definite da alcune balaustre. Nell'Archiginnasio, la sala per l'anatomia è a destra dell'attuale teatro anatomico. Si tratta di una piccola aula, dove possiamo ben immaginare che, costruite delle file di gradoni dove gli studenti si siedono, la visualità rispetto ad un punto centrale risulti limitata. Se immaginiamo l'anatomico su un lato della stanza in posizione rialzata, non ci

sarebbe motivo perché la sua voce risulti imperfetta. È più plausibile che il professore tenga lezione vicino al cadavere, dalla sua postazione più centrale gli studenti si siedono a destra e a sinistra secondo l'ordine delle precedenze, in modo che sia difficile udire una lezione che proviene in un luogo abbassato rispetto ai posti da sedere.

In attesa di documenti che illuminino la conformazione di questo primo spazio, abbiamo almeno appurato da fonti primarie che esso risulta scomodo per la visione e per l'ascolto. Ci chiediamo quindi come sia possibile che sia durato così a lungo. Se la costruzione avviene, infatti, attorno al 1595, la prima richiesta esplicita di cambiamento per l'inadeguatezza del luogo risale agli anni '30 del Seicento<sup>492</sup>. Sono quasi quaranta anni di utilizzo di uno strumento inadatto, pochi se confrontati ai grandi numeri delle altre costruzioni<sup>493</sup>, ma molti se pensiamo alle generazioni di studenti che si sono formati nell'arco di questo tempo. Forse la causa della costruzione inadeguata è da riscontrarsi nella decadenza che, trascorsi gli anni felici di Aldrovandi, Paleotti, Aranzio, Varolio, Tagliacozzi, sempre di più caratterizza lo Studio. Poco prima della costruzione del teatro anatomico, nel 1590, muore Aranzio, il lettore di maggior rilievo nella pratica dell'anatomia. Varolio si trasferisce a Roma. Resta fino alla fine del secolo Gaspare Tagliacozzi, chirurgo e rinoplastico di fama internazionale, ma con lui finisce un'epoca di grandi maestri. Nel 1609, anno del documento da cui siamo partiti, i docenti rotulati per l'anatomia sono Victorius Pellinus, Franciscus Muratorius, Angelus Michael Sacchius e Flaminium Rota, nomi che non passano alla storia per le loro scoperte. Nel 1605, abbiamo visto, muore Aldrovandi, la sua spinta innovatrice rimane bloccata in un tradizionalismo di ricerca. La funzione anatomica intanto ha già un forte aspetto cerimoniale, se diamo retta a quello di cui si lamenta il dott. Godi nella seconda parte della lettera:

“Espone di più come quella porta seco una spesa grave, la quale tutta sopporta l'Anatomico, dalla quale egli dovrebbe esser sollevato. Espone anchora come la recognitione anticamente usata al presente è tenue, anzi di gran lunga inferiore a quella d'ogn altro studio. E per fine le supplico per l'accomodamento del Teatro, per il sollevamento delle spese, e per l'Augmento dell'Honorario, che il tutto riconoscerà dalla benignità delle SS.re loro Ill.me.”<sup>494</sup>

Le spese da sostenere sono gravose, non bilanciate da un onorario adeguato. È stato lo stesso Aranzio a proporre che i costi per la funzione siano a carico dell'anatomico, nella sua famosa

<sup>492</sup> Almeno dei documenti finora ritrovati.

<sup>493</sup> Il teatro di Padova, coetaneo del primo dell'Archiginnasio, dura almeno due secoli ed è tuttora in piedi, mentre il secondo dell'Archiginnasio è attivo per quasi centosettanta anni.

<sup>494</sup> ASB, Assunteria di Studio, *Requisiti dei lettori*, Lettera G cartella 31, Godi Gio. Antonio.

separazione dalla cattedra di chirurgia. Adesso, l'idea sembra insopportabile ai nuovi dissettori, non essendoci più corrispondenza tra lo stipendio e le esigenze della nuova funzione. Il quadro che si ricava dalla lettera non è dunque felice: uno spazio inadatto per ascoltare e vedere la lezione, un cerimoniale troppo esoso per l'anatomico, che inoltre lamenta un salario troppo basso in confronto alle altre Università.

Unita a quel poco che si ricava dai libri di Gabella, la mia ipotesi è che il primo teatro dell'Archiginnasio sia così strutturato: l'anatomico vicino al cadavere, probabilmente non operante di sua mano ma aiutato dai fidi incisori, intorno gradoni di studenti seduti ma in uno spazio troppo stretto per garantire una buona visione. Non è possibile stabilire se la pianta sia a base rettangolare o ellittica. La prima ipotesi è più incline alla tradizione bolognese, simile alle illustrazioni di Berengario da Carpi e al teatro anatomico successivo, la seconda soluzione, però, rientrerebbe nell'unica frase descrittiva che abbiamo della struttura: *more pataviano et pisano*, ossia tendente all'anfiteatro.

A fine Cinquecento l'utilizzo di teatri privati è una tradizione diffusa in territorio felsineo. Abbiamo descritto la distinzione tra il teatro praticato all'esterno, sulla pubblica piazza, destinato a tutta la popolazione e declinato in differenti forme di intrattenimento, ed il teatro riservato a luoghi interni, occasione di raduno d'élite. In tutte e due i casi, accanto alle considerazioni artistiche dobbiamo tenere presenti le motivazioni politiche di promozione spettacolare. Spesso l'eccessivo ricorso a feste ed eventi denota una effettiva mancanza di potere nelle mani dei promotori che, come sopra accennato, sono intenti a dimostrare alla popolazione la propria grandezza, effimera quanto gli apparati:

“Proprio quando le cariche municipali stavano per essere svuotate d'un effettivo peso politico, stretto questo nelle mani del Legato, ogni momento della vita pubblica risultò enfaticamente da un rituale festivo estremamente complesso. E siccome l'avvicendamento di Gonfalonieri e Anziani avveniva ogni due mesi, il numero delle feste promosse in queste occasioni risulta esorbitante. Se si aggiungono poi tutte le festività religiose e civili disseminate nell'arco dell'anno, le consuete ordinanze per i rappresentanti della Santa Sede e gli ospiti illustri, è giustificato pensare ad un apparato spettacolare perennemente in funzione.



Allora le meraviglie meccaniche e di cartapesta dei teatri, in confronto con tale continua esibizione quotidianamente vissuta, potevano considerarsi una pallida immagine. E del resto anche a teatro lo spettacolo non fu solo su palcoscenico ma piuttosto nella sala o all'interno degli ambiti palchetti.<sup>495</sup>

All'interno di questa spettacolarità diffusa e quasi costante, s'inserisce il teatro anatomico. Esso pertiene ad un'élite universitaria, composta di studenti e i loro rappresentati, docenti e qualche nobile, è quindi parte di quei raduni privati che promuovono recite nei palazzi, separate dalle celebrazioni pubbliche. Nato innanzitutto per esigenze scientifiche, grazie a intellettuali che si adoperano alla sua edificazione quali Aldrovandi, esso viene colto, nel momento della sua rifondazione nel 1637, come occasione della ristretta élite dottorale per creare uno spazio che rappresenti lo Studio e la facoltà Artistica. Ma, ancora di più, la sua particolare conformazione si dimostra adeguata all'autocelebrazione della classe dei Lettori, impegnati nel Seicento nella concorrenza al potere con il Senato, sempre per le vicende che riguardano la Gabella Grossa. Il teatro anatomico entra così a far parte della spettacolarità diffusa descritta da Marina Calore, traslando il suo valore da evento scientifico e formativo ad ulteriore momento celebrativo di rilievo encomiastico e pseudo - politico, inserendosi perfettamente nel panorama bolognese.

## ***AUTOPSIA DEL SECONDO TEATRO ANATOMICO BOLOGNESE.***

*Correva l'anno 1637....*

La decisione di costruire una seconda struttura anatomica s'inserisce in una serie di eventi che hanno fortemente cambiato la cultura teatrale coeva, modificando le dinamiche e le necessità del pubblico.

Finita ormai l'era Rinascimentale, culminata nella costruzione dell'Olimpico di Vicenza, a metà degli anni '30 del Seicento una nuova corrente barocca caratterizza le scene italiane. Il melodramma conquista i gusti del pubblico, la grande macchinaria invade il palco soppiantando *frons scaenae* di gusto classicheggiante. Nel 1637 assistiamo a due episodi che sanciscono il passaggio a questo nuovo modo di intendere lo spettacolo: a Palazzo Pitti di Firenze il duca Ferdinando II organizza il grande evento *Le nozze degli dei*, a carattere autocelebrativo e privato; a Venezia, nel Teatro della famiglia Tron di San Cassiano, è proposta al mercato l'*Andromeda*, che inaugura la prima stagione

---

<sup>495</sup> M. Calore, *Bologna a teatro: vita di una città attraverso i suoi spettacoli, 1400-1800*, Guidicini e Rosa, Bologna 1981, p. 74.

operistica pubblica. Il melodramma entra fortemente nella scena su un doppio fronte, ossia nelle ristrette occasioni di celebrazioni aristocratiche e nei gusti del grande pubblico pagante. La costruzione di strutture fisse in quanto è diventata pratica comune promossa da differenti committenti. Giovanni Battista Aleotti allestisce a Parma il Teatro Farnese nel 1618, tuttora esistente, per la corte di Ferrara realizza il Teatro Marfisa, il Teatro degli Intrepidi e quello della Sala. A Venezia si contano più di sedici teatri, di tipo impresariale<sup>496</sup>.

Anche a Bologna avviene un notevole cambiamento, con la nascita del Teatro Formigliari, detto Gustavillani dal nome della famiglia promotrice. Finora la Sala del Podestà ha avuto il primato per quanto riguarda gli spettacoli pubblici, non essendoci altri luoghi di grande importanza a proporre gli intrattenimenti. Nel 1636 Giovanni Battista Sanesi e Giovan Battista Santamaria hanno occupato casa Formagliari, per tenere recite nel 1636, a nome dell'Accademia dei Riaccesi. Morto il secondo promotore, l'anno dopo il contratto passa a Guastavillani, che amplia la sala ad uso pubblico<sup>497</sup>. Nel 1640 avviene un'altra ristrutturazione per aggiungere i palchetti e un palco adatto ad ospitare la macchinaria.

In questi anni d'innovazione e cambiamento nasce il teatro anatomico felsineo. L'idea di sostituire la vecchia costruzione è data da esigenze pratiche e probabilmente da orgogli encomiastici, ma vi è un'ulteriore ispirazione che mi piace pensare abbia animato le azioni dei costruttori. Il teatro anatomico, paradossalmente, non è un teatro della morte. In esso la morte è esorcizzata, la pomposità e la celebrazione comportano una vivacità che anestetizza la presenza del cadavere e del sangue. La crudeltà è attenuata dalla simbologia che persiste nello spazio, mirante ad esaltare la celebrazione, la vita, la scienza e la continuità della funzione di docenza. Nel 1630 la peste a Bologna ha lasciato più di 20000 morti su una popolazione di 70000, tra cui 33 curati, 27 medici, 200 religiosi e, più toccante per lo studio, 7 lettori di chirurgia: Francesco Muratori, Angelo

---

<sup>496</sup> Sull'opera di Aleotti e sui teatri del Seicento in generale vedi I. Mamczarz, *Le theatre farnese de Parme et le drame musical italien (1618-1732)*, Olschki ed., Città del Castello 1988; R. Ciancarelli, *Alle origini del teatro farnese di Parma (1618-1629)*, Bulzoni, Roma 1987, P. Fabbri, *I teatri di Ferrara*, Libreria Musicale Italiana, Lucca. Un trattato molto importante sull'architettura teatrale del Seicento è di F. Carini Motta, *Trattato sopra la struttura de teatri e delle scene*, a cura di E. A. Craig, Il Polifilo, Milano 1972. Sul teatro barocco la bibliografia è vasta, citiamo S. Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Bari 1990; F. Doglio, *Storia del teatro. Dal barocco al simbolismo*, Garzanti 1990 (in particolare *Il teatro italiano tra Seicento e Settecento*, pp. 7-202); R. Alonge, G. Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento e Seicento*, vol.I, Einaudi, Torino 2000 (in cui si trovano accenni al citato teatro Tron in R. Rebondengo, *Intorno alla librettistica secentesca*, p. 1127); sui teatri di Venezia N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Mursia, Milano 1974. Sul teatro mediceo e sulle *Nozze degli dei* vedi S. Mamone, *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Bulzoni, Roma 2003, ed anche F. Mancini, *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'età romantica*, Fabbri, Milano 1996 (pp. 63-64).

<sup>497</sup> G. Guidicini, *Cose notabili della Città di Bologna, ossia Storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, A. Forni, Sala Bolognese 1972, IV 252.

Michele Sacchi, Fabrizio Bartoletti, Virgilio de Bianchi, Vincenzo Duglioli e Giacinto Lodi<sup>498</sup>. Lo testimoniano anche i rotuli dei lettori: se nell'anno accademico 1629-1630 abbiamo ben otto Lettori «ad anatomen Franciscus Muratorius, Angelus Michael Sacchius, Io. Augustinus Cucchius, Virgilius Blancus, Bartholomaeus Bonacursius, Hyacinthus Lodi, Vincentius Duliolus, Io. Antonius Godius»<sup>499</sup>, nel 1633-1634 rimangono solo Cucchius e Godius<sup>500</sup>. Il teatro anatomico, tra le tante simbologie che si intrecciano nel suo legno, potrebbe portare un messaggio di ripresa dopo la tragedia, un avvalersi della memoria e della perpetuità del luogo teatrale nei confronti delle malattie e della morte, principali nemiche, da sempre, di medici ed artisti. Un incitamento a continuare la tradizione e la vita, insomma, per consolare i lutti dell'Università e della città, per ribadire l'impegno della scienza dopo l'ennesima sconfitta inflitta sulla debole macchina umana. Così, Fabrizio Bartoletti, vittima della peste, sconfigge l'oblio nella sua statua di legno, vigile ed attento nella lotta che simbolicamente gli anatomici dovrebbero intraprendere contro il disfacimento di questo involucro terrestre<sup>501</sup>.

### *Il teatro anatomico, panoramica generale.*

Coscienti della situazione sociale, politica ed artistica che circonda l'edificazione del teatro anatomico, dedichiamoci adesso alla descrizione di questo ambiente e delle simbologie in esso impresse.

La decisione di costruire un impianto nuovo per l'anatomia è presa nel 1636 dalla Gabella Grossa. L'intagliatore Giovan Battista Natali è ufficialmente incaricato di rimodernare la costruzione del 1595, che alloggia a fianco dell'attuale stanza del teatro. Il costo globale del restauro è di 800 lire, ma, ad opera quasi terminata, il Collegio docente rifiuta di ultimare il pagamento e l'artista è costretto a tenere per sé le parti di legno già pronte per il montaggio. L'opera è bloccata in seguito alla decisione di promuovere un ambiente più dignitoso nella sala adiacente alla vecchia, spaziosa e centrale al corridoio. All'inizio lo stesso Natali è incaricato di fornire nuovi preventivi e disegni, salvo poi essere sostituito Antonio Paolucci, detto Il Levante, intagliatore formatosi alla scuola dei

---

<sup>498</sup> L. Da Gatteo, *La peste a Bologna nel 1630*, La poligrafica romagnola, Forlì 1930; A. Brighetti, *Bologna e la peste del 1630*, A. Gaggi, Bologna 1968.

<sup>499</sup> U. Dallari, *I rotuli dei lettori legisti e artisti dello Studio bolognese dal 1384 al 1799*, F.lli Merlani, Bologna 1889, p. 381-382.

<sup>500</sup> Ivi, p. 396.

<sup>501</sup> La statua di Bartoletti è del Settecento, posizionata nel rinnovamento promosso dal nipote di Girolamo Sbaraglia.

Carracci. Il cantiere rimane aperto per diversi anni, nei quali si lavora alla conformazione spaziale non meno che alla decorazione di pareti, soffitto e cattedra, ornati con attenzione e raffinatezza fino al 1649. L'opera complessiva ha un valore di 8220 lire, tuttavia un'ulteriore perizia è richiesta dalla Gabella a Francesco Martini, che abbassa il costo a 6928 lire. L'ipotesi più accreditata è che la cifra finale sia un compromesso tra le due, equilibrata a 7500 lire<sup>502</sup>. Il teatro anatomico si inserisce pienamente nella cultura del Seicento grazie all'abbondanza decorativa che rende la sala un ambiente vivo ed inquieto. Lo stile barocco avrebbe potuto essere maggiormente accentuato se fosse stato attuato un progetto del 1649, in cui si ipotizza una verniciatura in finto marmo di colori diversi, con elementi di oro brunito. Forse l'eccessiva spesa ha bloccato l'intento, lasciando ai posteri la possibilità di contemplare la finezza della decorazione lignea.

Possiamo analizzare a questo punto la conformazione del teatro, rimasto intatto per quasi quattro secoli salvo alcune modifiche applicate nel Settecento. Il suo assetto originale è confermato da alcune stampe risalenti alla seconda metà del Seicento: nel 1668 Matteo Borboni esegue cinque disegni che riportano la "fisionomia" della costruzione prima dei ritocchi successivi, incise su legno da Lorenzo Tinti. Abbiamo così una testimonianza di massima precisione sullo spazio che andiamo a descrivere<sup>503</sup>.

La forma del teatro segue il perimetro della stanza che lo ospita. La pianta è dunque a base rettangolare, come da antica tradizione bolognese facente capo alla figura più volte menzionata di Berengario da Carpi. A ben vedere, questo ambiente sembra lo sviluppo barocco della funzione primo - cinquecentesca, dove l'impianto di base (creato dalla dinamica lettore-tavolo-pubblico su gradoni in una pianta quadrata) rimane inalterato e sviluppa unicamente il lato decorativo e simbolico. Un'evoluzione insomma che mantiene le necessità primarie della dissezione, sancendone la dinamica tipicamente felsinea, e muta solo il lato estetico in conformità con la cultura coeva. Se possiamo avanzare dubbi sul teatro del 1595, in cui il docente potrebbe aver assunto una posizione più vicina al cadavere, su ispirazione padovana, nel Seicento il Lettore si stacca dal tavolo, come Berengario si siede alla cattedra, concentrando l'attenzione degli astanti, comodamente seduti, in due nuclei d'attenzione distinti.

<sup>502</sup> I documenti che riguardano la costruzione del secondo teatro anatomico bolognese sono stati analizzati e pubblicati da diversi studiosi, per cui non mi dilungo sulle tappe della sua edificazione. Basti consultare G. Roversi Monaco, *Il Palazzo delle "Scuole" dal sec. XVI alla fine del Settecento*, in *L'Archiginnasio, il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di G. Roversi Monaco, Grafis, Bologna 1987, inoltre, G. Tonelli, *Sul Teatro anatomico dell'Archiginnasio: chi furono i padrini?* in «Strenna storica bolognese», n. 28 1978, Patron, Bologna, pp 384-400, G. Loreta, *Il teatro anatomico dell'Archiginnasio bolognese e il suo soffitto*, in «L'Archiginnasio: bullettino della biblioteca comunale di Bologna», n. 33 1938, pp.223-225.

<sup>503</sup> Vedi V. Roncuzzi Roversi Monaco, *Il Teatro anatomico dell'Archiginnasio nelle stampe anatomiche di Matteo Borboni (XVII sec.)*, in *Rappresentare il corpo. Arte e Anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, a cura di G. Olmi, Bononia University Press, Bologna 2004, p. 304. Le stampe sono conservate nella Biblioteca dell'Archiginnasio a Bologna, Gabinetto delle Stampe, Raccolta Stampe e autori vari, cart. V., nn 152-156.

L'ingresso è nel lato lungo che si affaccia sul corridoio, spostato verso sinistra. Intorno alle pareti corrono tre file di gradoni leggermente rialzate rispetto al pavimento, che possono contenere all'incirca duecento spettatori, accessibili grazie a quattro ordini di scale costruite ai quattro angoli della sala. Dietro di esse, un ulteriore spazio delimitato da una balaustra crea un corridoio tra il muro e i posti a sedere, dove è possibile assistere all'anatomia stando in piedi. Tuttavia, l'unico indizio dell'utilizzo di queste postazioni risale solo al XVIII secolo, nell'immagine delle *Insignia* (fig.3) raffigurante la lezione in cui compare Laura Bassi<sup>504</sup>. Lungo le pareti si intreccia un'abbondante decorazione. Spiccano nella parte bassa le statue a grandezza naturale di dodici anatomici insigni, di cui avremmo modo di parlare. Sopra ancora venti ovali contengono altrettanti mezzi busti dei più famosi professori dello studio, inframmezzati da iscrizioni dettate da Ovidio Montalbani; concludono l'ornamentazione gli stemmi dei Sindaci e degli Assunti in carica durante l'edificazione. Nel lato confinante con l'esterno si aprono sei finestre divise su due altezze, che permettono di rischiarare l'ambiente con luce naturale. I lampadari sono contemporanei e non c'è indizio della loro presenza nell'epoca moderna, a parte la debole lanterna che pende al centro del soffitto, sono però necessarie altre fonti di luce perché le aperture non sono bastevoli ad illuminare tutta la sala nel buio febbraio bolognese. Infatti, nei documenti riguardanti le spese per l'anatomia, troviamo l'accenno a due grandi candelieri di ferro e due torce di cera bianca di quattro libbre, da porsi intorno al corpo<sup>505</sup>.

Sul quarto lato si erge la cattedra del Lettore. La monumentalità della costruzione conferma il ruolo di prim'ordine che il docente acquista nello svolgimento della funzione e nello spazio stesso, completamente separato dal corpo sezionato e intento nell'orazione magniloquente che il pulpito accademico rende ancora più vistosa. Nel Seicento il baldacchino che orna la cattedra è sorretto da due figure nude, un uomo e una donna, sopra i quali compare la statua dell'Anatomia accanto a due putti, uno recante un femore e l'altro un libro. Nel Settecento questo blocco monumentale verrà sostituito dai celebri *scorticati* di Ercole Lelli e da una nuova Anatomia del medesimo scultore. Sotto il Lettore, un gradone ospita i posti d'onore riservati ai rappresentanti degli studenti e soprattutto al priore. Questo è collocato in una posizione avanzata, che crea quasi una seconda cattedra precisamente sottostante a quella del Professore. Al centro è collocato il tavolo anatomico in legno di noce, sostituito dal marmo nel restauro settecentesco. Una balaustra lo circonda, dividendolo dalla sala circostante. Anche il soffitto merita attenzione per le immagini intagliate che lo contraddistinguono. Vi sono rappresentate quattordici figure di costellazioni e segni zodiacali ed

---

<sup>504</sup> ASB, Assunteria di Studio, Diversorum 91, Fascicolo 2, *Anatomia pubblica*, cartella V, *spese per l'anatomia 1733*.

<sup>505</sup> Ivi, 1733.

al centro troneggia la statua di Apollo, protettore della medicina e delle arti, che reca in mano la  
sopracitata lanterna.



Figura 3: *Insignia*, vol. XIII, 1734 I bim.

### *Spettacolo scientifico e società nell'architettura teatrale anatomica.*

Dopo questa breve descrizione, analizziamo in dettaglio gli elementi di maggior interesse del complesso, soffermandoci sulle caratteristiche che esso condivide con i teatri coevi e sulle simbologie che soggiacciono alla sua particolare conformazione.

Partiamo da un'analisi della sua forma, per poi procedere ai dettagli della decorazione.

Un elemento che l'architettura del teatro anatomico condivide con la cultura coeva è l'attenzione concessa all'ordine sociale. In ogni raduno pubblico, scientifico, spettacolare, cerimoniale, la distinzione spaziale che separa le zone riservate agli intervenuti è di primaria importanza. Abbiamo visto questa necessità soddisfatta nella festa della Porchetta, dove l'intera piazza e il Palazzo Comunale creano tre zone distinte, una piramide che vede nell'alto del balcone gli aristocratici e i governanti, sui gradoni rialzati il ceto medio e mercantile, a terra la plebe, vezzeggiata dallo sguardo delle classi agiate. Anche all'interno dello Studio la distinzione sociale è fondamentale sia per i docenti sia per la vita studentesca. Da sempre le precedenze accademiche sono dettate da rigide norme, che stabiliscono la gerarchia delle varie Nazioni in cui sono associati i giovani. Tra questi alcuni sono eletti per ruoli di rappresentanza, perciò pretendono privilegi e posti d'onore nei luoghi di pubblico raduno. Già nel primo teatro anatomico i sedili sono occupati secondo un ordine d'importanza che parte dal rettore, le rarissime volte che è presente, passa per il priore ed il presidente, per arrivare ai consiglieri e alle matricole bolognesi. La situazione si complica nel nuovo spazio, che deve ospitare illustrissimi personaggi del governo cittadino. Abbiamo sottolineato come nel teatro anatomico di Padova viene meno la funzione sociale: l'inclinazione delle ellissi, la posizione in piedi, la dimensione ristretta rendono quasi impossibile l'*essere visti*; la gerarchia di classe viene rispettata con sedie d'onore dietro l'anatomico, ma è difficile che uno spettatore possa mostrare se stesso in un cono ottico così strutturato. A Bologna l'ampiezza e la comodità riservata ai presenti accentuano il lato mondano dell'evento, dando la possibilità di sfoggiare vestiti sontuosi e abiti di rappresentanza. Quasi matematicamente, ad un venir meno dell'importanza del *guardare* dentro il corpo, corrisponde un innalzamento dell'importanza di *essere guardati* dagli altri spettatori. L'architettura è concepita in modo che il pubblico possa fare mostra di sé, possa distribuirsi in spazi ben marcati dal punto di vista sociale.

Così, risultano molto ambiti i posti situati vicino al cadavere, avanzati e ben visibili rispetto a chi siede nei gradoni retrostanti. Gli studenti cercano di avvicinarsi il più possibile, e nel 1640, a cantiere ancora aperto, l'Assunteria di Studio compie un sopraluogo per risolvere la questione inerente alle postazioni dei sindaci dell'anatomia:



“6 febbraio 1640: Sopralluogo degli Assunti di fabrica accompagnati dal Levanti e Socio lignario per risolvere se i sedili posti per comodo dei Sindaci anatomici attorno al teatro piccolo [nel centro della sala] debbano rimanere, poiché i Sindaci vogliono occupare il primo luogo vicino al cadavere. Si ordino i sedili e si adattino i balaustri in corrispondenza di quelli del teatro grande [le gradinate]”<sup>506</sup>

A detta di questa testimonianza, alcuni sedili collocati al centro della sala sono stati riservati ai Sindaci anatomici, i sedili di cui parlano gli Statuti del 1609. Il sopralluogo degli Assunti decreta che essi siano spostati all'altezza delle gradinate, in linea con gli altri spettatori. I senatori quindi decidono di eliminare uno spazio privilegiato, riservato agli studenti delegati all'organizzazione della funzione anatomica, riportandoli al pari con il resto degli astanti.

Al priore degli studenti invece è riservato un posto d'onore, sotto la cattedra del Lettore. Qui, infatti, abbiamo una fila di sedili di cui quello centrale sporgente, che crea una linea di continuità con il monumento alle sue spalle. Esso è pensato appositamente per il priore, come testimoniato da un disegno del 1735 conservato all'Archivio di Stato, dove, sotto la sezione di questo lato della stanza, troviamo la didascalia “Profilo della cattedra anatomica e residenza del sig. Priore”<sup>507</sup>. A fianco vi sono altre postazioni, possiamo facilmente ipotizzare che si tratti di studenti con incarichi di rilievo, come il Presidente, i consiglieri delle Nazioni oppure i due sindaci elettori ricordati negli Statuti del 1609. Un documento del Settecento attesta la presenza del rappresentante della Nazione Alemanna accanto a quello degli studenti. Infatti, il primo si lamenta dei tentativi di spodestarlo dal suo sedile, inviando una lettera al Cardinal legato:

“Lettera dell'emo. Herzan all'emo. legato per ottenere la med. appoggio a favore e mantenimento del posto tenuto dal Priore della Nazione Alemanna nel Teatro Anatomico.

Il Procuratore ossia Priore della Nazione Alemanna ha sempre goduto pacificamente il possesso di un posto distinto nel Teatro Anatomico accanto al Priore dell'Università dei scolari artisti. Nell'ultime elezioni dell'anno 1787 l'Università pretende di contrastare un tal posto [...] In questo stato di cose io mi rivolgo alle Bontà di V.E. e la supplico umilmente a degnarsi di riguardare con tutta la sua benignità la pregiata Nazione Alemanna in Bologna, onde appoggiata alla giustizia, et autorità dell'E.V. goda tranquillamente de privilegio ad essa accordato, e del

---

<sup>506</sup> Tratto dai Libri Segreti, riportato in *L'Archiginnasio, il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di G. Roversi Monaco, Grafis, Bologna 1987 p. 308.

<sup>507</sup> G. Civoli, *Alzata della facciata d'entrata del teatro anatomico di Bologna, con lo spaccato dei seggi per i partecipanti*, Archivio di Stato, corridoio d'accesso alla sala Cencetti, Bologna 1735 circa. Pubblicato in G. Ferrari, *La pubblica funzione di anatomia*, in G. Roversi, *L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, Ceraxis ed., Bologna 1987, p. 302.

possesto, in cui è, del che professano a V.E. la più obbligata riconoscenza, mentre col più profondo ossequio ho l'onore di baciarla umilissimamente le mani.”<sup>508</sup>

Uno dei posti accanto al Priore degli Artisti è riservato quindi al Priore Alemanno, e notiamo da questa breve lettera quanto tale privilegio sia tenuto in considerazione, tanto che alla minaccia di sottrazione del seggio, il giovane della Nazione Germanica scrive addirittura al Cardinal legato. Indubbiamente stanziare sotto il Lettore pone gli spettatori in un’ottica di rilievo. La piccola cattedra sottolinea la funzione del corpo studentesco a livello di gestione Universitaria, concede ai rappresentanti degli scolari un posto d’onore per ripagarli del supporto amministrativo all’anatomia ed enfatizza la loro importanza nella secolare tradizione dello Studio. Ma, forti delle analisi sul teatro sovra proposte, sappiamo che spesso ad una spettacolarizzazione di un ruolo di rilievo non sempre corrisponde un reale potere. Gli Anziani Consoli seguono la festa della Porchetta dal balcone del Palazzo Comunale, per evidenziare la loro presenza nella città e nella gestione delle cose pubbliche. Presenza che, in realtà, è assolutamente marginale, inutile, ridotta all’organizzazione di apparati. Gli studenti sono stati il nucleo principale dell’insegnamento e dell’amministrazione Universitaria solo nel Medioevo, quando eleggevano i docenti e minacciavano esodi in massa, nel Cinquecento il loro potere si è lentamente deteriorato finché, nel Seicento, essi hanno solo qualche incarico di rappresentanza, senza possibilità decisionali nei confronti della facoltà. La figura del Rettore è praticamente sparita negli anni ‘80 del XVI secolo e, con il passare del tempo, le condizioni in cui riversa l’Archiginnasio sembrano aggravarsi: le lamentele degli Assunti, che analizzeremo nell’ultima parte, dipingono una situazione in cui i docenti tengono lezioni troppo brevi, dettano dai libri, non si presentano negli orari prestabiliti o non si presentano proprio, il loro numero addirittura pareggia quello degli scolari. Nel 1660 una verifica dei senatori ha appurato che:

“tanto la mattina quanto il doppio pranzo solo la terza parti per non dir meno di dottori rotolati legge attualmenti, essendoveni alcuni, che non compariscono, molti altri che non leggono ancor che ascindano le scale, et errino nille scole per non havei alcuno scolari.”<sup>509</sup>

---

<sup>508</sup> ASB, Assunteria di Studio, Diversorum 94, riferimento 48, 1785.

<sup>509</sup> ASB, Assunteria di Studio, leggi e decreti 2, 1639-1689, *relazione Assunti di Studio marzo 1660*.

Gli Ordinari dovrebbero, secondo legge, tenere una lezione di un'ora piena, invece arrivano in ritardo di mezz'ora. I problemi non sono legati ad un particolare momento sfortunato della vita accademica. Infatti le stesse lamentele sono proposte trent'anni dopo, in un'altra relazione in cui gli Assunti annotano la presenza di novanta lettori per un numero di sessanta alunni, di cui solo dodici attivi e validi:

“Questi sono i mali maggiori de' due primi Membri componenti il Corpo dell'Università dello Studio [ i Lettori e i Dottori del Collegio], che in ristretto, come abbiamo veduto, a quattro principalmente si riducono. All'Abuso nell'addottorare; All'impiego non regolato del denaro della Gabella; All'eccesso del numero de Lettori; Al mal servizio, che questi rendono”<sup>510</sup>

Il seggio privilegiato, quindi, non corrisponde ad una effettiva autorità o potere decisionale svolto dai giovani all'interno della gestione Universitaria. Le note qui riportate dimostrano quanto il malservizio, lo spreco di soldi e l'eccesso di personale danneggino la qualità della didattica e di conseguenza apportino un mancato servizio nei confronti degli scolari. Siamo lontani dalle rimostranze e prese di posizione del medioevo, che hanno spinto verso la fondazione dell'Università patavina proprio grazie all'esodo di un gruppo di alunni insoddisfatti da Bologna e non si registrano neanche lamentele da parte degli studenti inerenti a questo degrado dell'attività accademica<sup>511</sup>. D'altronde, la forza del corpo studentesco è sempre stata la sua quantità numerica, quindi in questa occasione i giovani si trovano in netto svantaggio, dato l'eccesso di insegnanti.

Nel teatro quindi il Priore può adagiarsi nella sua cattedra all'ombra del Lettore, per enfatizzare la sua presenza, ma è solo una rappresentazione fittizia. Stando a queste note, sembra che il Collegio dei docenti e i professori godano di un ampio margine di potere, che permette loro di sovvertire i regolamenti e non assolvere al loro dovere, con danno e impossibilità di reazione da parte del corpo studentesco. L'Assunteria di Studio, che rappresenta il Senato, cerca di marginare il degrado, ma consultando i documenti fino all'Ottocento avanza sempre le stesse proposte senza trovare una soluzione definitiva. Evidentemente anche il suo potere è limitato; inoltre la nomina degli Ordinari spetta proprio al governo locale ed è paradossale che, dopo aver eletto i docenti, gli stessi membri del senato si lamentino del numero eccessivo di questi. Tra queste due poli di potere, tra le lotte per la Gabella e le influenze per le nomine, gli studenti non hanno saputo o non hanno voluto creare un

---

<sup>510</sup> Ivi, *Memorie per riparare i pregiudizj dell'Università dello Studio di Bologna, e ridurlo ad una facile, e perfetta Riforma. 1689.*

<sup>511</sup> Almeno non nei documenti da me consultati all'Archivio di Stato.

terzo polo dialettico, per tutelare l'insegnamento scolastico. Ad essi sono stati riservati numerosi privilegi proprio dal Cardinal legato, di cui fanno parte anche i posti d'onore in teatro, simbolo della risorsa fondamentale che i giovani sono per la città e per lo Studio, ma enfaticamente unicamente la loro presenza, che cela la mancanza di un ruolo attivo e reale. Al Priore degli Studenti, inoltre, è concesso un potere sulla funzione stessa: se l'anatomia non risulta a lui gradita, con un battito di mani egli può bloccare la lezione. Ne parlano ancora una volta gli Assunti di Studio:

“che il Priore de Scolari col partire dalla notomia e col batter delle mani imponga a capriccio fine alla med.ma”<sup>512</sup>.

Un gesto che possiamo immaginare adeguato alla sua postazione, al centro dell'attenzione di tutti, che dovrebbe essere un modo per controllare la buona riuscita della lezione ma, come lo descrivono gli Assunti, diventa banalmente *un capriccio*.

Tornando ai rappresentanti degli scolari in teatro, abbiamo un'ultima considerazione da avanzare. La loro posizione, nonostante rispecchi le esigenze sociali già citate, a ben vedere risulta abbastanza insolita. In nessuna stampa antecedente, in nessuna ricostruzione di luoghi anatomici, troviamo mai qualcuno che s'inframmezza tra il docente e il tavolo, volgendo le spalle al lettore. Come possiamo vedere dall'immagine delle Insignia già citata, stanziare sotto la cattedra è decisamente scomodo per gli studenti. L'oratore parla sopra le loro teste, per guardarlo durante la disputa i tre devono compiere dei movimenti faticosi. Infatti, il loro posto è privilegiato per quanto riguarda l'*essere visti*, ma risulta improprio per l'atto del *vedere*. Tutti gli astanti, da qualsiasi seggio si trovino, concentrano l'attenzione sul professore che spiega, e di conseguenza notano i giovani seduti sotto di lui. A questa posizione esposta i priori devono sacrificare il godersi appieno la funzione anatomica, entrandone a far parte come una piccola corte sotto il docente, diventando parte del monumento che occupa l'intero lato del teatro. Partecipando allo *spettacolo*, essi riducono di conseguenza i loro privilegi di *spettatori*.

Non esageriamo dicendo che la Cattedra del Lettore è un vero e proprio monumento alla docenza. Analizzerò successivamente le sue caratteristiche artistiche e scientifiche, in relazione al contesto architettonico, per adesso mi concentrerò solo sulla simbologia che assume nei confronti degli aspetti sociali finora proposti. Il lato della sala dove essa è collocata ha un'aperta funzione encomiastica: il seggio dal quale il Dottore impartisce la lezione, impreziosito dall'apparato decorativo che lo incornicia, è un monumento all'insegnamento autoptico, rappresentato dalla statua

<sup>512</sup> ASB, Assunteria di Studio, Diversorum 91, Fascicolo 2, *Anatomia Publica*, Cartella. VI.

dell'Anatomia che troneggia sul baldacchino retto da due figure nude di uomo e donna, che nel Settecento saranno sostituite dai celebri *Spellati*. Inoltre, la cattedra domina la sala come un pulpito da cui si perpetua una tradizione scientifica, enfatizzando con la sontuosità degli ornamenti la figura del docente. L'oratoria e la magniloquenza sono le caratteristiche principali di chi si avvicenda alla lezione, simbolo però di una prassi più interessata alla pomposità e allo spettacolo che all'effettiva ricerca scientifica, che metterebbe in risalto piuttosto il tavolo degli esperimenti. Anche in questa prospettiva i posti d'onore dei priori diventano parte del monumento: coloro che diventeranno i futuri Lettori formano una piccola corte sotto il professore; i giovani, nel loro seggio d'onore impreziosito dagli apparati, creano un successore che, prima o poi, passerà dalla cattedra piccola a quella alta.

La celebrazione della didattica e del mestiere, inoltre, possono essere utili per formare un sottile messaggio politico, soggiacente alla conformazione spaziale. Gli Assunti di Studio, membri del Senato bolognese, allora in lotta con la classe dottorale per questioni di Gabella, non trovano una collocazione di rilevanza nel teatro anatomico<sup>513</sup>. Lo Studio, attraverso la messa in risalto dei suoi membri, crea un monumento al corpo universitario da opporre agli spettatori appartenenti al governo locale. Il Collegio di Gabella ha emarginato i Senatori che gli sono stati affiancati nella gestione daziaria. Attraverso la maggioranza numerica, l'esperienza e i Libri Segreti inaccessibili ai nobili, è stato possibile ridurre il loro peso nell'amministrazione, senza sovvertire le regole. La decisione di costruire un teatro anatomico è stata presa dalla stessa Gabella Grossa, essa l'ha finanziato ed ha valutato la definizione architettonica dello spazio. Gli Assunti hanno fatto dei sopralluoghi per alcune rifiniture, come i sedili dei sindaci, ma, come risulta dai documenti settecenteschi contenenti continue lamentele sul lavoro dei dottori, il loro potere non è rilevante nella gestione della vita accademica. Sembra possibile, dunque, che nel progettare la conformazione finale tutte le influenze politiche e civili siano state considerate ed abbiano agito attraverso sottotesti, messaggi e, forse, a livello subconscio per costruire uno spazio non solo funzionale, ma anche sociale.

Ed eccoci infine all'ultimo aspetto sociale da considerare, che riguarda colui che, nelle diatribe tra Collegio dottorale e Senato, ha un ruolo esterno e decisivo. Nel Governo misto, come abbiamo visto, è sempre più pressante l'ingerenza vaticana nel controllo e nella gestione pubblica, che ha portato alla costruzione delle Scuole nonostante l'ostilità cittadina. È il cardinal legato che detiene il maggior potere nella città, rappresentante di Roma e della presa papale avvenuta dopo la cacciata dei Bentivoglio. Se guardiamo ancora la miniatura delle *Insignia*, vediamo come, dall'altro capo del

---

<sup>513</sup> Nei documenti finora analizzati non c'è menzione di quale sia la postazione riservata agli Assunti di studio.

teatro di fronte alla cattedra del Lettore, siede comodo e splendente proprio il Cardinal Legato, in un posto d'onore che genera, possiamo immaginare, uno spettacolo a sé, se è vero quello che dice Marina Calore sui due principali teatri pubblici di Bologna:

“Nella seconda metà del XVII secolo anche l'attività del teatro della Sala andò concentrandosi tutta sul dramma in musica. Ha inizio allora una vera gara tra la Sala del Podestà e l'efficientissimo teatro Formagliari; una concorrenza che opponeva i gruppi di nobili «protettori» degli spettacoli dell'uno e dell'altro teatro e che si combatteva non tanto con la qualità degli spettacoli, quanto piuttosto contendendosi l'ingaggio di «virtuosi» di maggior richiamo oppure organizzando grandiosi balli e festini alla finerecita o ancora attirando all'uno o all'altro spettacolo il Legato che accordando la sua presenza era in grado di sancire il successo, assicurare una notevole pubblicità, attirare ospiti illustri forestieri.”<sup>514</sup>

Si può notare come nella stessa *Insignia*, l'attenzione sia concentrata su di lui. Infatti l'immagine raffigura il momento della disputa tra Laura Bassi e l'anatomico Bonazoli, ma la presenza del Cardinale è sottolineata da un'altra scena miniata nella parte sottostante, dove vediamo la carrozza che trasporta il rappresentante di Roma che entra in città, attraverso Porta Maggiore. È lui il protagonista di questa testimonianza, in cui viene “narrato” il suo percorso, l'arrivo a Bologna e la sua presenza nella sezione, che è immediatamente evidente grazie al suo abito porporato.

Il Cardinal Legato si accomoda così nel sedile privilegiato per l'osservazione dello spettacolo, dominando lo spazio in basso, dove è collocato il tavolo, e la parte di fondo con la “corte” universitaria. Egli, esperto di dinamiche architettoniche e simbologie teatrali, è avvezzo ad aver il seggio più alto confronto agli astanti, l'attenzione sarà comunque concentrata su di lui anche se in posizione retrocessa. Gli studenti per essere visti devono fraporsi tra i due nuclei d'attenzione della funzione, avere una cattedra isomorfa a quella del Lettore e catturare gli sguardi del pubblico inserendosi nelle loro linee visive. Al Cardinal Legato questi espedienti non servono di certo. Egli accetta di buon grado il posto ultimo delle gradinate, in linea ascendente, perché l'attenzione dei presenti sulla sua figura si genera automaticamente. In più, gode del rango alto e centrale, che guarda negli occhi l'anatomico. Attorno a lui i rappresentanti della vita cittadina, il vicelegato, l'arcidiacono, il Gonfaloniere, enfatizzano ancora di più la sua figura, risaltante anche grazie all'abito rosso acceso che gli impone il suo ruolo. Infine, egli si colloca in uno dei luoghi migliori per godersi lo spettacolo: come da lezione patavina, la vera anatomia si svolge dentro il corpo,

---

<sup>514</sup> M. Calore, *Bologna a teatro: vita di una città attraverso i suoi spettacoli, 1400-1800*, Guidicini e Rosa, Bologna 1981, p. 92.

all'interno del quale l'occhio deve precipitare, dall'*alto verso il basso*. I Sindaci dell'anatomia, volendo occupare le prime seggiole vicino al tavolo, dimostrano un errore valutativo notevole: la loro visuale sarà sempre ridotta, vedranno le parti esposte solo una volta estratte, l'incisione avviene ad altezza dei loro occhi e quindi non possono cogliere passo dopo passo l'andamento dell'incisione. Il Cardinal Legato, dall'alto, vede tutto: dai primi tagli, alle separazioni delle parti, alle successive estrazioni di organi. Vede anche, negli occhi, l'Anatomico che spiega, pomposo e fiero nel suo baldacchino ma mai superiore alla massima autorità ecclesiastica e cittadina.

Possiamo attuare, a questo punto, una duplice lettura dello spazio Architettonico. Ad una prima analisi, consideriamo la dinamica scientifica scaturita dalla collocazione spaziale: un'anatomia che si separa in due fulcri d'attenzione, la parola detta dal docente e la dimostrazione osservata sul cadavere, con un'importanza sempre maggiore della prima sul secondo. Se il tavolo settorio è il centro della sala, la cattedra domina come un pulpito o un palco su un lato intero, ed essa, nel Settecento, attira ancor di più l'attenzione con la maggior bellezza ornamentale che la circonda. Sotto di essa, si mostra il Priore degli Artisti, rappresentante della continuazione del sapere scientifico e dell'importanza degli studenti per la vita dello Studio, vigile e attento a battere le mani in caso la lezione non sia adeguatamente "alta". Questa lettura dello spazio è quella progettata nel momento stesso della costruzione del teatro, è l'immagine da lasciare alla memoria. Ma se analizziamo la condizione storica e politica dell'epoca, possiamo capire come su questa interpretazione se ne stratifica un'altra, data dal reale contesto storico che s'innesta sulla rappresentazione fittizia che il potere vuole dare di sé. Il Lettore continua a dominare la scena sociale, ma nella contemporaneità la sua parola non è più bastevole a livello scientifico. L'anatomia del seicento si sta avviando ad una nuova fase. Essa avrà bisogno di sperimentazioni, osservazioni al microscopio, calcoli numerici e deduzioni idrauliche. Ne sono consapevoli anche i docenti dello Studio, che associano alla pubblica funzione delle lezioni rivolte ai soli studenti per adeguarsi alle metodologie delle altre Università, come vedremo. Le parole diventeranno vuote, solo oratoria e spettacolo, senza progresso. I seggi privilegiati riservati ai priori sono altrettanto ingannevoli. Essi sono solo rappresentanti di un corpo studentesco non più attivo, che per essere al centro dell'attenzione rinuncia al vero scopo per cui l'anatomia dovrebbe essere organizzata: imparare, seguire la lezione, che invece avviene alle loro spalle. Al Cardinal legato è riservato il vero posto d'onore, più in alto rispetto agli altri, che può godere dello spettacolo completo e si erge, in altezza, a livello del Lettore stesso. È l'occhio del Cardinal Legato, rappresentante dell'occhio di Roma, che ha la completa scena d'insieme. Che guarda il tavolo dal punto alto più centrale, in linea d'aria con l'anatomico che spiega, quasi stesse recitando solo per lui, e domina dall'alto gli Assunti, gli studenti ed il Priore. La presenza del legato viene accentuata nei rinnovamenti del Settecento,

quando si accomodano tre sedili per gli ospiti illustri, uno più grande per lui e due più bassi per il Gonfaloniere e il Vicelegato:

“In seguito a memoriale dell’anatomico Pozzi di eliminare certi piccoli ornati del Teatro onde far posto a tre poltrone per il Legato, il Vicelegato e il Gonfaloniere nella gradinata fronteggiante la Cattedra, il Priore e gli Assunti ordinano all’Economo di “far fare tre carieghe, una più grande coperta di damasco cremisi trinato e due più basse con damasco viola parimenti trinata se si troverà, altrimenti verde con trina compagna. – quanto al postergale e baldacchino per levare l’occasione ed evitare di manomettere con chiodi e ferre l’ornamento di legno, si collocheranno nell’architrave sopra di quello tre girelle investite di sforzino e con quelle si porti in alto detto baldacchino e suo postergale e si assicuri il tutto senza chiodi e non si pregiudichi alla spalliera di legno, statua o statue che in quella parte si trovano.”<sup>515</sup>

Tre posti d’onore all’altezza dell’anatomico, che risaltano per la loro sontuosità. Infatti nell’illustrazione delle Insignia, contiamo quattro file di gradoni sul lato corto, e sembra che nell’ultima fila, nello spazio tra la parete e la balaustra, siano stati inseriti i sedili per il Legato e la sua corte. Ed in questo modo, le dinamiche politiche felsinee si innestano nello spazio architettonico del teatro, in quello anatomico nello stesso modo in cui si ripercuotono nelle feste cittadine.

### *Le pareti e il Nobile Palazzo.*

Le pareti che circondano il teatro anatomico hanno delle notevoli correlazioni con le costruzioni teatrali dell’epoca moderna. Il visitatore che entra nella sala è tutt’oggi colpito dalla decorazione che le contraddistingue, abbondante e di alto livello artistico. Il progetto risale al 1640, ma nel 1645 il tetto è alzato di otto piedi dall’architetto Giovanni Rossi detto Romagnolo, creando una parete più alta e spaziosa, implementando anche la possibilità d’inserimenti monumentali<sup>516</sup>. La stanza prevede un doppio ordine decorativo, composto nella parte bassa da dodici statue di anatomici insigni racchiusi in nicchie ornate e separate da doppie lesene, sopra di queste gli stemmi dei priori e degli Assunti di studio creano una divisione con il secondo spazio, vicino al soffitto, dove venti ovali circondano i busti di altrettanti famosi medici, inframmezzati da iscrizioni ideate dal docente Ovidio Montalbani, chirurgo ed astronomo.

---

<sup>515</sup> ASB, Gabella Grossa, Libri Segreti, 13 gennaio 1772, p.121, v. G. Tonelli, *Sul Teatro anatomico dell’Archiginnasio: chi furono i padrini?* in «Strenna storica bolognese», n. 28 1978, pp. 392-394. («carieghe» significa seggiole, «postergale» schienale).

<sup>516</sup> Sull’innalzamento vedi Tonelli, *Sul teatro anatomico*, cit., p. 386.



Mi concentrerò, adesso, su alcuni elementi che maggiormente rapportano questo teatro anatomico e la sua decorazione agli spazi drammatici dello stesso periodo. Abbiamo già analizzato la relazione che intercorre tra lo spettacolo ambientato all'esterno dei palazzi, con case e facciate che creano lo sfondo sia per il palco che per le gradinate, e le costruzioni interne che riportano alcune suggestioni della tradizione passata. La loggia Cornaro ad esempio rappresenta un *frons scaenae* che in realtà è un edificio reale e le sue suggestioni decorative si ritrovano sulla scena dell'Olimpico, attraverso alcuni elementi caratterizzanti l'opera palladiana. Anche i colonnati posti dietro il pubblico di alcuni tra i più famosi teatri tra Cinquecento e Seicento, come lo stesso Olimpico, il teatro di Sabbioneta, il teatro Farnese, denotano un gusto che rimanda alle strutture lignee degli intrattenimenti all'aperto, erette davanti ad edifici stabili. Sul versante anatomico, si ricordi a questo punto l'immagine del frontespizio della *Fabrica Vesaliana*, su cui ci siamo soffermati: un colonnato di pietra circonda la scena, abbracciando i gradoni temporanei e il tavolo al centro di questi, conforme anche alla tradizione illustrativa plautina.

Nel teatro anatomico dell'Archiginnasio non c'è il colonnato, date le piccole dimensioni della stanza, tuttavia ne rimane l'idea nella balaustra che circonda i gradi, che crea uno spazio molto simile ad un balcone dal quale gli astanti possono seguire la lezione stando in piedi. Non è chiaro se questa zona sia realmente adibita a questo utilizzo, nei documenti che trattano della costruzione non se ne fa cenno, ma la miniatura delle Insignia effettivamente rappresenta alcune persone che stanziano di fronte alla parete. Nel Settecento, come abbiamo detto, sul lato corto questo luogo viene utilizzato per collocare le sedie d'onore del legato, del vicelegato e del Gonfaloniere, con sopra probabilmente un baldacchino, eretto facendo la massima attenzione a non rovinare la decorazione retrostante. Si accentua così l'idea di balcone, dal quale gli ospiti illustri seguono lo spettacolo.

L'abbondante apparato decorativo dalla parete accentua l'identificazione della stessa con l'esterno di un palazzo, ornato con nicchie, colonne e statue. Nel suo intento di autocelebrazione lo Studio crea una superficie sontuosa ed elegante, in linea con le intemperie barocche che animano la metà del Seicento. Se facciamo un rapido confronto con il teatro anatomico di Padova, vediamo che in esso questi elementi sono totalmente assenti, la struttura è priva di segni esterni artistici o celebrativi e condividere con le realtà coeve soltanto alcune ricerche di scientifiche di ottica e visione. A Bologna:

“[...] il Teatro Anatomico fu concepito come un ambiente sontuoso e retorico dove l'architettura e la scultura concorrono a nobilitare la tradizione degli studi medici che hanno dato lustro all'università bolognese. L'orgoglio

municipalistico che ha contrassegnato tanti momenti di storia civica si esprime in questo pantheon, ampio e superbo, dove le sculture dei maestri della medicina che si affacciano alle nicchie parietali, benevoli e autorevoli come santi protettori, contribuiscono alla monumentalità e alla sacralità d'insieme. Si tratta di un'architettura solenne concepita come l'esterno di un "nobile palazzo", ma realizzata in materiale consono agli usi dei locali per esperimenti scientifici."<sup>517</sup>

Se il progetto della verniciatura marmorea fosse andato a buon fine, il rapporto con le facciate degli edifici aristocratici sarebbe stato ancora più evidente. A Bologna probabilmente l'utilizzo di teatri privati si svolge nelle stanze dei palazzi, così come i primi teatri "pubblici" si trovano collocati in luoghi interni, quindi senza utilizzare cortili come nel Veneto<sup>518</sup>. Tuttavia, un modello di luogo teatrale diviso tra l'apparato effimero e la "scenografia" fissa si trova in Piazza Maggiore, ed ogni anno dà un saggio della magnificenza che può raggiungere questo accostamento. Infatti, nella ormai celebre Festa della Porchetta, vengono issati tradizionalmente spazi effimeri, costituiti dai gradoni per le classi medio alte e dall'apparato interno dove si svolge lo spettacolo, circondati dagli edifici che sono sede del potere cittadino. Così, il Palazzo Comunale, offre splendida cornice di pietra per i seggi, dalla quale i governanti seguono lo spettacolo dall'alto del balcone. Ugualmente, il Palazzo dei Banchi, dall'altro lato, si dimostra uno sfondo adeguato per il teatro, soprattutto dopo la ricostruzione di Jacopo Barozzi, il Vignola, che ha dato uniformità alla facciata appena dopo la costruzione dell'Archiginnasio.

Inoltre, i lati del teatro anatomico possono essere interpretate come un esterno di *nobile palazzo*, conforme alle decorazioni teatrali coeve, se focalizziamo l'attenzione su alcuni dettagli. Certi elementi ornamentali continuano una tradizione architettonica moderna che ha origine già nel Cinquecento e che troviamo in più spazi rappresentativi.

Nella parte bassa della parete compaiono dodici statue di insigni anatomici. La loro incorniciatura ha delle caratteristiche particolari e si alterna in due stili differenti, che creano una simmetria nella disposizione. La prima modalità presenta il personaggio nella nicchia circondata da una porta con un timpano triangolare, la seconda ha il timpano curvato, sorretto da due lesene di ordine ionico. Ogni spazio è separato dall'altro da una coppia di lesene, inoltre c'è una ricerca di armonia nella disposizione dei due stili. Accanto alla cattedra dell'anatomico abbiamo due aperture del primo tipo, che danno il giusto bilanciamento alla visione d'insieme. Nella parete vicino al corridoio sono

---

<sup>517</sup> Roncuzzi Roversi Monaco, *Il Teatro anatomico dell'Archiginnasio nelle stampe anatomiche di Matteo Borboni (XVII sec.)*, in *Rappresentare il corpo. Arte e Anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, a cura di G. Olmi, Bononia University Press, Bologna 2004, p. 304.

<sup>518</sup> Non ho per ora trovato approfondimenti sullo studio dei luoghi teatrali bolognesi in questa direzione. Sarebbero però necessarie ulteriori analisi, che in questo contesto ci porterebbero lontano dall'obiettivo analizzato.

collocate cinque statue, questo dà la possibilità di alternare la tipologia tonda a quella acuta (fig.4). Nel lato corto i tre maestri si dividono in due incorniciature triangolari ai lati con al centro una curva, proseguendo il motivo decorativo della parete confinante. Infine, nel quarto spazio la dimensione delle tre finestre concede solo due personaggi, entrambi nello stile angolato.



**Figura 4:** M. Borboni, *Teatro anatomico*, particolare

Questo gusto decorativo, che alterna due differenti tipi di nicchie per impreziosire le statue, si può rintracciare anche in altri interni teatrali. Le figure che alloggiavano in perpetua rappresentazione delle glorie universitarie non possono non riportarci al Teatro Olimpico di Vicenza, dove i membri dell'Accademia scolpiti nel *frons scaenae* ambiscono alla stessa *perpetua memoria*. Se concentriamo l'attenzione quindi sulla scena palladiana, vediamo che le effigi dei nobili sono valorizzate attraverso un'incorniciatura simile a quella dei maestri del teatro anatomico. Infatti nella parte inferiore compaiono quattro nicchie che presentano caratteristiche conformi a quelle archiginnasiali, sebbene più ricche di decorazione: i quattro Olimpici sono circondati da lesene corinzie, che sorreggono il sopracitato timpano triangolare (fig.5). Nella fila superiore le somiglianze sono ancora più evidenti, infatti troviamo un'alternazione dell'inquadratura tonda e acuta, proprio come sul lato lungo del teatro dell'Archiginnasio.



**Figura 5:** *Frons scaenae Teatro Olimpico, Vicenza*

Tuttavia, la presenza di questa soluzione non si riduce ai due soli spazi citati. Prima del teatro Olimpico la facciata della Loggia Cornaro mostra un gusto decorativo dello stesso genere. Al primo piano le finestre sono sovrastate da un timpano tondo, sorretto da una decorazione di tipo ionico. Accanto ad esse sono poste nicchie con statue in posa sotto un timpano triangolare, che creano una bellissima armonia visiva.

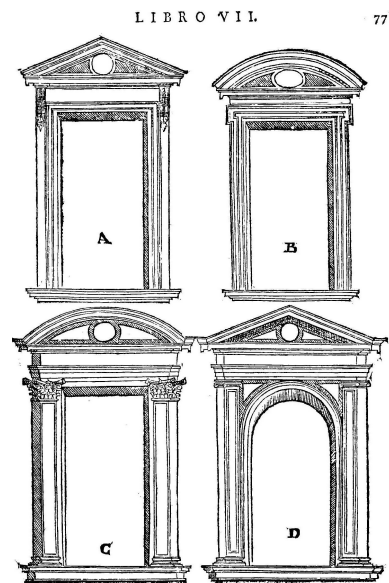


**Figura 6:** Loggia Cornaro Padova

L'idea di rappresentare un *nobile palazzo* risulta a questo punto più evidente e in linea con l'architettura teatrale. Gli spazi interni sono influenzati dalle decorazioni che caratterizzano i luoghi spettacolari della tradizione passata, ambientati in cortile e piazze e circondati dalle reali residenze aristocratiche<sup>519</sup>. Nell'Olimpico il *frons scaenae* di ispirazione classica rimanda alla Loggia Cornaro dove il suo proprietario prevede l'edificazione saltuaria di gradinate e uno sfondo in muratura perpetuo. Nel teatro anatomico la decorazione ha gli stessi tratti di base di queste strutture, dove dalle aperture delle pareti dodici medici prendono il posto di divinità antiche e vigilano gloriosi sulla sezione annuale.

<sup>519</sup> Mi limito in questa parte a prendere atto delle decorazioni comuni. L'origine di questi motivi ornamentali si può sicuramente trovare sulla rivalutazione dello stile classico che caratterizza l'epoca moderna.

Infine, possiamo constatare che questi elementi ornamentali non sono solo frutto di una tradizione pratica, ma sono stati trattati anche in modo teorico da Sebastiano Serlio, nell'ultimo libro del ben noto *De Architectura*. Il collegamento può sembrare azzardato, dato che la prima stampa del volume risale a quasi un secolo addietro, però anche nel Seicento l'opera viene ripubblicata, nel 1619 e di nuovo nel 1663<sup>520</sup>. Come da metodo serliano, egli fornisce all'architetto che vuole imparare il mestiere una forma base, da adattare a seconda delle necessità al contesto ed alla funzione necessaria. Le immagini originali sono piuttosto semplici, vediamo ad esempio quelle rappresentate a pagina 77 (fig.7). Esse si possono modificare ed utilizzare in modi differenti, come l'autore dimostra nella parte successiva, proponendo un campionario di esempi. Principalmente i modelli sono proprio due, uno presenta un timpano acuto e l'altro uno stonato, che possono essere retti da colonne o lesene appartenenti ai tre ordini, oppure si presentano senza ulteriore decorazione. Gli artisti, a seconda della necessità, possono decidere di applicarle le forme base a finestre, porte, camini, archi trionfali, tabernacoli, e, aggiungerei, intorno alle statue che hanno il compito di ornare, rappresentare e custodire memorie e tradizioni.



**Figura 7:** S. Serlio *Trattato di Architettura*, vol. VII

#### *La perpetua memoria di dodici statue.*

Soffermiamoci a questo punto sulle statue vere e proprie. La similitudine con i teatri dell'epoca è evidente: come gli Olimpici hanno rappresentato se stessi, come i principi si raffigurano nei luoghi scenici di corte, così i professori affidano alle effigi la perpetua gloria dell'Università felsinea. In tutto lo spazio dell'Archiginnasio, la memoria è presente e diventa architettura. Il palazzo è cosparso di stemmi e insegne che i docenti, gli studenti e gli assunti hanno lasciato durante i secoli. I muri di ogni corridoio e di ogni aula sono luogo di ricordo, di segni lasciati a testimoniare il proprio passaggio e il proprio contributo alla Storia dello Studio. Le pareti sono memoria, ma, decisamente, *non* un teatro della memoria. Giulio Camillo non avrebbe mai approvato una disposizione così disordinata, priva di qualsiasi progetto logico alla base della composizione. Infatti, durante la stratificazione dei secoli, gli stemmi sono stati disposti in base alla superficie disponibile

<sup>520</sup> S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva, di Sebastiano Serlio bolognese. Con la aggiunta delle inventioni di cinquanta porte. Diviso in sette libri. Con un'indice copiosissimo raccolto da m. Gio. Domenico Scamozzi vicentino. Di nuovo ristampate, & con ogni diligenza corrette*, appresso Giacomo de' Franceschi, Venetia 1619; *Architettura di Sebastian Serlio bolognese, in sei libri diuisa, ne' quali vengono dottamente, & con ogni chiarezza spiegate tutte le oscurita, & secreti dell'arte. Sebastiani Serlii bononiensis, de architectura libri sex. Quibus cuncta fere architectonice facultatis mysteria, docte perspicue uberrimeq. explicantur; Nuovamente impressi in beneficio universale in lingua latina, & volgare, con alcune aggiunte*, appresso Gio. Giacomo Hertz, Venetia 1663.

rimasta libera, poi si sono iniziati a togliere i più vecchi finché un decreto ha vietato la sostituzione di quelli già esistenti. Le effigi non seguono un percorso cronologico né una divisione prestabilita, spesso la grandezza di una decorazione è conferita in base alla predisposizione finanziaria di chi la sponsorizza.

All'interno del teatro, sembra banale e ridondante dirlo, diventa *theatro* anche la memoria stessa. L'ordine imposto alla decorazione è rigoroso, le statue, i busti e gli stemmi seguono una simmetria che può essere compresa a colpo d'occhio e le sostituzioni devono avere una motivazione valida per essere attuate. Gli stemmi degli Assunti e dei Sindaci, che nel resto dell'edificio sono sparsi e confusi, qui sono posti regolarmente nella parte centrale e in quella alta delle pareti, con gusto ed armonia.

Due ordini di statue sporgono dai muri: vicino alle gradinate, abbiamo visto, dodici celebri medici sono scolpiti a grandezza naturale. Nel Seicento essi sono Mondino de Liuzzi, Bartolomeo da Varignana, Galeno, Ippocrate, Aezio, Paolo Egineta, Avicenna, Cornelio Celso, Pietro D'Argelata, Costanzo Varolio, Giulio Cesare Aranzio e Gaspare Tagliacozzi. La loro esecuzione è causa di una controversia tra Levanti, esecutore dell'intero teatro, e la Gabella per questioni di prezzo<sup>521</sup>. Nelle ristrutturazioni del Settecento le opere sono completamente sostituite, a causa di tarli e cattiva conservazione. Marc'Antonio Collina Sbaraglia, nipote del celebre anatomico, si offre di finanziare cinque nuove raffigurazioni, aventi per soggetto Giulio Cesare Aranzio, lo zio Gian Girolamo Sbaraglia, Marcello Malpighi, nonostante la rivalità con il parente, Carlo Fracassati, Fabrizio Bartoletti, questi ultimi da sostituire ad Aezio, Paolo Egineta, Avicenna e Cornelio Celso. I Sindaci promuovono la sostituzione delle altre sette, a spese della Gabella Grossa<sup>522</sup>. L'autore è Silvestro Giannotti, celebre intagliatore di Lucca. Sopra questi, venti ovali contengono il busto di altri famosi docenti: B. Baveri, Nicola Bertuccio, Imerio, Pietro Apponensi, Giacomo Montecalvi, Girolamo Manfredi, Tiberio Baccilieri, Ludovico Boccadiferro, Panfilo Monti, Giovanni Garzoni, V. Benedetti, G. Mercuriale, Ulisse Aldrovandi, G. Cardani, Alessandro Maggi, Flaminio de Rotui, G.B. Teodosi, Alessandro Achillini, V. Leonelli, Girolamo Ranuzzi. I personaggi di questo secondo ordine hanno visibilmente meno risalto, perché meno importanti nella storia dell'anatomia

---

<sup>521</sup> I Priori e la Gabella cercano di abbassare il prezzo di ciascuna statua, che Levanti valuta sulle 20 lire. Probabilmente si raggiunge un compromesso sulle 15 lire. Anche se in questo capitolo ci riferiamo esclusivamente al Levanti, l'artista non è l'unico autore di ornamentazione e soffitto. Egli è aiutato da altri intagliatori locali, che non sempre sono identificabili. Vedi G. Roversi Monaco, *Il Palazzo delle "Scuole"*, in *L'Archiginnasio, il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di G. Roversi Monaco, Grafis, Bologna 1987pp. 236-238, che, oltre a basarsi su materiale già studiato da Tonelli e Loreta, lavora su documenti inediti tratti da ASB, Gabella Grossa, Libri Segreti 1628-1640 e ASB, Gabella Grossa, articoli per materie, n. 107.

<sup>522</sup> ASB, Assunteria di Istituto, Stato Sbaraglia, Registro Instrumenti Sbaraglia, sec. XVII-XVIII, *Notizie per la collocazione delle statue nel Teatro Anatomico*, c. 19; vedi anche A. Frabetti, *Il teatro anatomico tra forma simbolica e architettura di servizio*, in *L'Archiginnasio*, a cura di Roversi Monaco, cit., p. 215.

bolognese. Infatti, anche se compaiono chirurghi che hanno avuto una dignitosa carriera, come Boccadiferro o Maggi, essi sono adombrati in confronto ai dodici nomi affidati alle statue. Oppure, qualora l'importanza del raffigurato sia di un certo livello, esso non pertiene specificatamente al campo della dissezione ma più in generale alla storia dell'Università. Infatti, notiamo la presenza del giurista Innerio o di Ulisse Aldrovandi, più botanico che medico.

Mi concentrerò solo sulle dodici statue del primo ordine, che tuttora catturano l'attenzione del visitatore e che rivelano sottotesti interessanti. La loro presenza celebra la facoltà artista e rende perpetua la memoria dello Studio; essi sembrano vigilare sulla sala come divinità protettrici, veglianti sulla lezione annuale che continua la loro opera. Bisogna però approfondire il lato artistico e storico di queste sculture per andare oltre la mera interpretazione encomiastica.

Innanzitutto, come abbiamo detto, il progetto principale della sala è di celebrare la scuola anatomica bolognese, e non gli studi di medicina in generale. I personaggi rappresentati fanno parte del mondo accademico felsineo, tra essi non trova spazio nessun altro importante fondatore della disciplina, né Vesalio, che pure passò per Bologna, né Acquapendente, né Harvey. Gli antichi invece hanno diritto di presenza in quanto fondatori e maestri sui quali si basa la conoscenza moderna: Galeno, Ippocrate, Paolo Egineta, Aezio, Avicenna e Cornelio Celso. Nel Seicento quindi c'è una sorta di bilanciamento tra il vecchio e il "nuovo", sei autori classici si affiancano a sei medici prettamente bolognesi. Nel Settecento, quattro dei primi sono sostituiti con altri professori dello Studio operanti nel secolo precedente, questo accentua maggiormente la dimensione cittadina della decorazione e connota il teatro come monumento alla tradizione locale. D'altronde, abbiamo visto che il privilegio d'assunzione concesso ai Lettori bolognesi è enorme confronto ai forestieri, e la classe dottorale fonda il suo potere anche grazie all'appartenenza territoriale, formando una sorta di casta interna e raggiungendo importanti cariche pubbliche. Queste dinamiche sociali s'inseriscono nell'ornamento teatrale che, attraverso le pareti, mira a tramandare la grandezza della "scuola" felsinea, senza accennare al contesto nazionale. Inoltre, tra le statue può sorprendere la mancanza di un insigne maestro che caratterizza la scienza di tutta l'epoca moderna: nonostante la presenza di personaggi antichi, viene deliberatamente esclusa la figura di Aristotele. Se nel teatro anatomico padovano ci fosse stato posto per adornamenti, possiamo ben immaginare che Fabrici avrebbe pensato, come prima decorazione, a collocare l'effigie dello Stagirita, forse dopo quella di sé stesso. A Bologna acquistano più rilevanza Galeno e Ippocrate, ma anche Celso, Aezio, Avicenna, Paolo Egineta. Abbiamo già evidenziato che l'Aristotelismo in questa città non compie gli sviluppi veneti, anzi, si ferma ad un tradizionalismo di maniera che rende difficili ulteriori interpretazioni. Di più, penso che

la volontaria esclusione del maestro sia dovuta ad un'ulteriore dichiarazione di metodo. Innanzi tutto, l'interesse medico e fisiologico degli studi e delle ricerche archiginnasiali verte soprattutto sull'uomo. Aristotele è indagatore dei misteri del corpo e dell'anatomia non solo umana ma anche animale, anzi, il suo obiettivo è quello di capire, come Fabrici D'Acquapendente, il funzionamento dell'*Intera fabbrica animale*, di cui noi facciamo solo parte. Inoltre, il pensiero dello Stagirita è sempre legato ad un versante pratico, poiché, accanto alla lettura, egli invoca la sperimentazione e la sezione come ricerca e verifica. Sono Ippocrate e Galeno che sopravvivono al Settecento e rappresentano la filosofia ed il *modus operandi* dello Studio: il libro, ostentato da entrambi, è sempre stato il punto centrale dell'insegnamento felsineo. Da Mondino de Luzzi in poi la lezione è guidata dalla saggia scrittura degli antichi, che durante la funzione diventa parola pronunciata dalla cattedra del lettore. Nello spazio pubblico il docente non può avvicinarsi alla pratica manuale che avviene al centro della stanza, egli deve attenersi al decoro universitario che prevede come suo unico strumento la cultura astratta, alta, la cultura della parola. Nelle anatomie private, a porte chiuse, la distinzione si attenua e il professore può avvicinarsi e operare sulla cavia, ma nel luogo della celebrazione, in presenza del Cardinal legato, del Gonfaloniere di Giustizia, di nobiluomini e dame, la sua figura deve rimanere intonsa, cerebrale, di puro intelletto e verbo.

La presenza del libro è una dichiarazione di *poetica anatomica*: su dodici statue, ben otto possiedono un volume stampato in mano o ai piedi. Questo tipo di decorazione può sembrare strano, idealmente un monumento dedicato ad un medico dovrebbe presentare ben altri strumenti, quali bisturi o coltelli. Prendiamo ad esempio due altre sculture, anche se erette in epoche molto successive, che raffigurano due insigni anatomici.



La prima riguarda proprio il nostro Girolamo Fabrici, a cui, nel 1888, la sua città natale ha dedicato un monumento sulla piazza principale, firmato da Sarrocchi (fig.8). Il medico poggia la mano destra sui libri, di sua produzione. Nella mano sinistra egli tiene il bisturi, simbolo per antonomasia della sua professione, mentre, sulla base d'appoggio, si vedono chiaramente gli attrezzi del mestiere, seghe, corde, coltelli. Quindi, si vuole dare una visione completa del personaggio illustre e della sua professione,

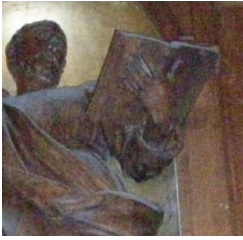


ritraendolo con i suoi strumenti, sia pratici, quelli indispensabili per le dissezioni, sia “intellettuali”, ossia utili per tramandare e comunicare le scoperte.

Uguualmente, Morgagni, scolpito da Salvini nel 1875 e posto nella piazza principale di Forlì (fig.9), ha a fianco le sue fatiche letterarie, ma nella mano custodisce un simbolo chiaro del suo lavoro, ossia un teschio.



**Figura 9: G. Morgagni, Forlì**



Torniamo quindi un secolo indietro ed analizziamo le statue del teatro anatomico bolognese, partendo dalla prima a destra della cattedra. Mondino de Luzzi porta sottobraccio un libro, che indica con l'altra mano. Il senso di questo gesto è chiaro, egli incentra l'attenzione sul manuale che ha scritto e che per secoli è stato la base dell'insegnamento nella scuola bolognese. Tuttavia, il

suo nome è passato alla Storia per aver riportato la verifica sulla cavia nella pratica universitaria, ciò autorizzerebbe ad ornare la sua effigie con un oggetto del mestiere, che però non compare. La seconda statua raffigura Bartolomeo da Varignana<sup>523</sup>, allievo del celebre Taddeo Aldarotti. La sua collocazione tra gli insigni docenti dello Studio, al posto del suo maestro, può lasciare qualche perplessità, tuttavia, leggendo la sua biografia, possiamo notare come questo chirurgo rappresenti la fiera indipendenza della classe dottorale e il suo peso politico. Vissuto tra il XIII e



il XIV secolo, questo personaggio ha ricoperto importanti cariche a livello cittadino, è stato priore degli Anziani e medico di Enrico IV; a causa di questo paziente illustre egli cade in sospetto al



governo, per possibili tendenze ghibelline. È probabile che dietro la scultura si celi un sottile messaggio d'indipendenza della classe dottorale dalle ingerenze guelfe, che caratterizzano tutto il periodo moderno felsineo. Bartolomeo da Varignana è inoltre un celebre chirurgo, ma la sua immagine è priva di qualsiasi connotato. Seguono poi i classici Galeno e Ippocrate, che mostrano il primo un

libro e l'altro una pergamena. Sbaraglia e Malpighi concludono la parete del corridoio, focalizzando l'attenzione ai loro piedi si vede che in entrambi compaiono dei volumi scolpiti a terra. Eppure, la celebrità del secondo scienziato è legata all'utilizzo del microscopio, che gli ha permesso di compiere importantissime scoperte sulla circolazione sanguigna polmonare. Ma i suoi metodi sperimentali sono sempre stati duramente osteggiati dall'Università, dallo stesso Sbaraglia e dal circolo di medici e studenti a lui fedeli. L'odio verso il collega nasce soprattutto dal suo rifiuto di aderire alle teorie galeniche e ippocratiche e privilegiare le nuove correnti iatromeccaniche, studiate dal Coro Anatomico di cui Malpighi è membro. Quindi, la sua immagine commemorativa nel teatro dello Studio deve adeguarsi alla sola pagina stampata, privando lo scienziato dello strumento a lui tanto caro e del ruolo innovativo che ha caratterizzato il suo lavoro. Sulla parete di fondo abbiamo una figura il cui nome non è riportato,



<sup>523</sup> G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Forni, Bologna 1965, vol VII-IX, pp. 152-155. Andando per esclusione con le altre statue, questa può risultare o Giulio Cesare Aranzio o Pietro d'Argelata, tuttavia il suo abbigliamento mi fa propendere per la prima ipotesi. Infatti, l'altra nicchia anonima contiene una figura abbigliata in stile maggiormente medievale, più conforme ai tempi di Pietro.

probabilmente Giulio Cesare Aranzio<sup>524</sup>. Egli stanza nella sua posa lignea, completamente privo di oggetti, ed è opportuno correlare la sua presenza con quelle degli illustri docenti e rivali a lui contemporanei, che ci riportano ai primi anni di attività dell'Archiginnasio. Varolio<sup>525</sup>, collocato nella prima postazione a sinistra sul lato delle finestre, indica anch'egli un'opera scritta. La sua fama, come ricorda Fantuzzi, è legata soprattutto all'interesse verso l'anatomia pratica, tanto che, a fine Cinquecento, le dispute intercorse con Aranzio e Tagliacozzi per poter operare sui cadaveri devono essere risolte dal Cardinal Legato. Il medico si trasferisce perciò a Roma, dove può esercitare tranquillamente esperimenti e dimostrazioni su cavie sotto la protezione papale. Tagliacozzi invece, nell'angolo destro del lato corto, presenta una simpatica caratteristica: nel suo atteggiamento poco maestoso ed un po' spavaldo, tiene una mano in tasca e nell'altra, contemplandolo fieramente, un naso. Egli infatti è stato il primo ad esercitare la rinoplastica in modo continuativo, facendola diventare una disciplina a pieno titolo e suscitando notevole scalpore nella sua epoca. È l'unico docente che presenta un dettaglio che non sia un libro, anche se possiamo considerare la sua ostensione l'indicazione di un risultato più che di uno strumento di mestiere. Fabrizio Bartoletti<sup>526</sup>, di fronte alla cattedra del lettore, è intento solo a rimanere in posa, privo di oggetti. Egli ha lasciato la vita durante la pestilenza iniziata nel 1630, la sua statua acquista allora ancora più valore, per l'impegno e la vittoria che la memoria assume nei confronti della morte fisica. Fracassati, tra le finestre, non presenta segni distintivi<sup>527</sup>. Infine, a sinistra della cattedra, un'ultima figura ha un libro sottobraccio, potrebbe essere per esclusione Pietro D'Argelata<sup>528</sup>, vissuto tra Trecento e Quattrocento ed autore di una *Chirurgia* rimasta celebre<sup>529</sup>.

Quindi, a conti fatti, su dodici statue troviamo sei libri, una pergamena, un naso e nessun strumento settorio. Questa è la situazione del Settecento, tornando però alle stampe del Seicento, eseguite da Borboni e Tinti, possiamo avere un'idea di come siano state le precedenti<sup>530</sup>. Anche in questo caso non c'è traccia di attrezzatura anatomica, compaiono sei libri sicuri, due oggetti non identificabili che potrebbero essere volumi stampati, quattro persone semplicemente in posa. Dunque, è chiara la dichiarazione di quella che abbiamo definito *poetica anatomica* impressa nel

<sup>524</sup> Ivi, vol. I-II, pp. 266-272.

<sup>525</sup> Ivi, pp. 158-160.

<sup>526</sup> Ivi, pp. 363-367.

<sup>527</sup> Ivi, III-IV, pp. 357-359.

<sup>528</sup> Ivi, vol. I-II, pp. 274-275.

<sup>529</sup> P. Argellata, *Cirurgia magistri Petri de Largelata*, Venetiis, mandato & expensis Octaviani Scoti, per Bonetum Locatellum, 1497.

<sup>530</sup> È molto plausibile che il disegno copi le statue collocate in originale, che sono presenti già dagli anni 40, come possiamo vedere per l'Anatomia la cui raffigurazione coincide con le descrizioni. Non abbiamo però certezza di questo, e le statue potrebbero essere frutto dell'invenzione del disegnatore.

teatro: la gloria nei maestri e dei predecessori sta nella parola detta e scritta, il lavoro manuale non compete agli intellettuali antichi e moderni, il cui *status* sociale non permette di attenersi alla pratica violenta dell'autopsia.

Questo messaggio s'intravede anche in un ultimo dettaglio: la cattedra dell'anatomico. Se guardiamo oltre l'apparato monumentale che circonda il banco, la decorazione che compare alle spalle del baldacchino e che incornicia il Lettore è conforme e simmetrica a quella dei maestri che circondano la sala. La cattedra è la nicchia che contiene il professore vivo, che di anno in anno anima lo spazio con parole e gesti, continuando la storia dell'anatomia bolognese. Durante la seduta quindi ogni dottore s'inserisce nella tradizione dei suoi predecessori, s'inquadra per alcuni giorni tra il teatro delle statue a rendere perpetua la memoria dello studio non solo nel legno ma nella pratica viva, nella parola che dai loro libri riprende voce dall'alto del pulpito, monumento vivo e attuale delle glorie passate.

C'è quindi una continuità tra l'apparato dietro i gradoni e la cattedra-pulpito, che unifica lo spazio senza creare uno stacco tra il "palco" del lato corto e le restanti pareti che delimitano gli spettatori. Questa soluzione ci riporta ad alcune decorazioni già sperimentate nel Cinquecento nei teatri di corte, che soddisfano il gusto manierista di fine secolo incentrato sull'illusionistica e sulla scenotecnica, come possiamo vedere nelle architetture fiorentine promosse dalla signoria medicea. Tra il 1547 e il 1569 Cosimo I, dopo aver trasportato la corte al Palazzo delle Signoria, fa allestire da Vasari una struttura atta alla rappresentazione delle commedie nel Salone dei Cinquecento<sup>531</sup>. L'artista si dedica, oltre all'ornamentazione, ad ideare marchingegni per i mutamenti della scenografia, costruendo prismi rotanti in base ad elaborazioni Vitruviane. Nella *Vedova* del Cini del 1569 una scena rappresentante piazza della Signoria si trasforma in una prospettiva di Arcetri, cambiando da città a paesaggio collinare. Ma all'altro capo della sala, attraverso i finestroni, si può ammirare la reale vista della piazza, con la cupola del Brunelleschi al centro:

“Sicché tra le due visioni, quella urbanistica reale che traspariva dalle finestre e quella della sua riproduzione reale-simbolica che compariva nella scenografia, veniva a stabilirsi un effetto speculare, del quale il principe e gli spettatori si compiacevano, in una sorta di sufficienza autocontemplativa.”<sup>532</sup>

---

<sup>531</sup> Vedi L. Zorzi, *Il teatro del Buontalenti agli Uffizi e Il teatro del Vasari nel Salone dei Cinquecento*, in *Il teatro del Cinquecento*, a cura di S. Ferrone, Sansoni, Firenze 1982, in particolare pp. 27-28. Sara Mamone, in *Il teatro nella Firenze medicea* (Mursia, Milano 1981), collega ulteriormente il palco e la vista dalle finestre con l'apparato trionfale allestito per le strade. Un discorso che ci porterebbe comunque lontano. (pp. 51-58).

<sup>532</sup> L. Zorzi, *Il teatro del Buontalenti agli Uffizi*, in *Il teatro del Cinquecento*, a cura di S. Ferrone, cit., p. 28.

Questa modalità di allestimento, dove la scena non si stacca dallo spazio circostante ma cerca una continuità con la zona degli spettatori, viene sviluppata nel teatro mediceo successivo, allestito dal Buontalenti agli Uffizi<sup>533</sup>. La sua edificazione è accertata già nel 1576, il luogo comunque diventa famoso dopo lo spettacolo allestito per le nozze di Virginia de Medici con il marchese Cesare D'Este, in cui viene rappresentato *L'amico Fido* di Giovanni de Bardi, sotto l'arte del Buontalenti. L'artificio escogitato permette agli spettatori l'illusione di trovarsi in un giardino: lungo le pareti sono costruiti i gradoni per concedere al pubblico di sedersi, sopra di questi, un ballatoio sorregge una spalliera di mortella fiorita, ornata di animali, fiori e vegetali, alcune reali ed altri imitati. Ma è una seconda decorazione che a noi interessa maggiormente, dove i frivoli motivi decorativi sono abbandonati ed abbiamo per tre lati una solida architettura composta di nicchie, statue e balaustre, dietro alle quali si aprono prospettive illusionistiche. Nel 1589 si celebra il matrimonio di Don Ferdinando Medici e Cristina di Loreto, l'apparato che adorna la sala è così impreziosito ed acquista un'aria più solenne. Sopra le gradinate sono costruiti otto archi contenenti delle visuali che si perdono in lontananza, ognuna con motivi differenti, che vanno da cielo rosseggiante dell'alba, al sole pieno, a qualche nuvola. Esse sono coperte da tele, così come la prospettiva che si adagia sul palco, pronte per essere scoperte ad inizio opera. Lo stratagemma usato è descritto nel diario inedito di uno degli organizzatori, Girolamo Seriacopi, redatto tra il 31 agosto 1588 e il 10 giugno 1589. In esso scopriamo che sotto i gradi esiste uno spazio praticabile:

“Da questa postazione era possibile seguire non visti lo spettacolo e, nello stesso tempo, ogni gesto o reazione del principe, ed in particolare quel segnale d'inizio espressamente citato dalle cronache: ad un cenno del granduca le tele incarnate che nascondevano alla vista l'apparato venivano fatte “sparire” «tutto in un tratto e senza veruna noia di chi sedeva sui gradi». Il meccanismo che consentiva questa operazione è svelato dal *Memoriale*, che oltre ai materiali occorrenti, riporta i seguenti ordini: «(c. 2v) Hassi a accomodare tutto l'ordine per il parato delle tele del salone secondo dirà l'architetto che le caschino in terra»; «(c.25r) Accomodar le tele atorno alla sala incarnate, cioè quelle che hanno da cadere et nascondersi sotto i gradi».<sup>534</sup>

Il trucco riesce perfettamente, al segnale del duca le tele cadono e rivelano la continuità tra il palco e le pareti della sala. Bernardino de' Rossi, spettatore della serata, descrive la percezione del pubblico in una descrizione che da alle stampe lo stesso anno del matrimonio:

---

<sup>533</sup> Ivi, pp. 29-32.

<sup>534</sup> F. Berti, *Studi su alcuni aspetti del diario inedito di Girolamo Seriacopi e sui disegni buontalentiani per i costumi del 1589*, in C. *Il teatro dei Medici, Quadreni di teatro*, a cura di C. Fini, R. Ricchi, Vallecchi, Firenze, anno II n. 7 marzo 1980, p. 161 .

“Ne mai avrien tolto gli occhi da quel gentilissimo oggetto [ le gentildonne sulle gradinate] se l’artefice, avuto cenno dal Granduca che si desse cominciamento, tutto in un tratto e senza veruna noia di chi sedeva su i gradi, non avesse quel paramento incarnato fatto sparire, che le bellezze dell’Apparato e della Prospettiva ascondeva. E, sparito, s’appresentò agli occhi di ciascheduno tutta la sala uno anfiteatro perfetto (perciocchè la prospettiva, che era in faccia con la sua architettura corinzia, si congiungeva con l’Apparato, e per essa l’Apparato aveva il suo fine) di così reale e di così eccelsa magnificenza, e di tanta e non immaginata bellezza che, rimasti attoniti e stupefatti, tutti come trasecolati, intorno intorno lo rimiravano.”<sup>535</sup>

Il pubblico si trova così circondato dall’apparato che si congiunge alla scena, avvolto dalla continuità che lega le pareti al palco e crea uniformità decorativa e spaziale per tutti i quattro lati della stanza. Lo stesso espediente si ritrova mezzo secolo dopo nel teatro anatomico bolognese, dove la “galleria” delle pareti è congiunta alla cattedra del Lettore, creando un’uniformità veicolante significati che fuoriescono dal solo campo artistico. La celebrazione della tradizione universitaria locale, tra aspetti sociali, scientifici e politici, continua nell’annuale seduta, in cui un professore ordinario s’inserisce nell’apparato statuariale e con la viva presenza porta avanti le glorie dei suoi predecessori, che assistono orgogliosi dalle loro nicchie.

### *Il tavolo e la cattedra del Lettore.*

Abbiamo già detto molto sulla cattedra del teatro e sulle sue valenze artistiche e cerimoniali. Rimane giusto da analizzare la sua funzione in base al tavolo settorio, come polo di attenzione speculare a quest’ultimo. La dinamica creata dalla disposizione della sala, ribadiamo ancora una volta, denota un modo di fare anatomia opposto a quello patavino. Il Lettore si stacca del tutto dalle attività pratiche, la cattedra assomiglia ad un pulpito e da esso il docente impartisce la propria lezione, attraverso la parola e la gestualità. Il tavolo settorio invece è al centro della stanza, su di esso esercitano i chirurghi e gli incisori che sono di supporto alla seduta. Esso è relegato in uno spazio interno e particolare, la balaustra che lo circonda delimita una specie di luogo protetto, il luogo del sangue e del cadavere. La presenza di una ringhiera è documentata nel XVIII secolo, in

---

<sup>535</sup> B de’ Rossi, *Descrizione dell’Apparato e degli Intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze. Nelle nozze de’ Serenissimi Don Ferdinando Medici e Madama Cristina di Loreto, Gran Duchi di Toscana*, per A. Padovani, Firenze 1589, p. 17, in S. Mamone, *Il teatro nella Firenze medicea*, Mursia, Milano 1981, p. 120. Per un’analisi del teatro vedi anche il saggio introduttivo *Dal luogo teatrale al teatro: le realizzazioni di Bernardo Buontalenti* pp. 59-81. Il libro è correlato di un’ampia bibliografia ragionata, pp.135-147.

cui si decide di sostituire quella già esistente. Marc'Antonio Collina Sbaraglia, promotore dei rinnovamenti settecenteschi, offre di finanziare a sue spese un nuovo tavolo di marmo, con il compromesso che la Gabella sostituisca il recinto che gli gira attorno. Così, nel 1734 Giovanni Battista Righetti è incaricato di costruire una balaustra in ferro battuto e ottone, che vediamo in un disegno del 1735 di Giuseppe Civoli, ora all'Archivio di Stato di Bologna<sup>536</sup>. Forse la prima ringhiera è quella riportata nell'*Insignia* raffigurante la disputa di Laura Bassi, di misura minore e con la doppia funzione di permettere agli ostensori di appoggiarsi. Lo spazio riservato alla cavia e all'ostensione acquista una sorta di limite, di terreno varcabile solo agli addetti alla sezione. Nel gradevole teatro della parola e delle gerarchie sociali l'atto violento è isolato, fulcro d'attenzione per l'apprendimento ma staccato dal contesto e dalla presenza del Lettore, che esplica le nozioni da lontano, dall'alto della sua cattedra. La fruizione è quindi bifocale, lo spettatore passa dall'ammirare il Professore, in alto sotto il baldacchino, al contemplare il cadavere al centro della stanza, percependo due nuclei separati e distinti grazie agli elementi architettonici che ne delimitano le zone di competenza. Alfine il docente scende dal suo monumento ed indica quello che ha spiegato sul cadavere preparato dai settori, anche in quest'ultima fase non c'è contatto né vicinanza tra anatomico e cavia. La poca altezza dei gradi circostanti non permette al pubblico una buona visione dell'interno corporeo e ne svaluta in questo modo la funzione didattica, esaltando l'importanza dell'ascolto della lezione sulla vista della materia. Nello stesso periodo in cui viene rinnovata la ferriata intorno al tavolo, sono proposte alcune modifiche inerenti alla cattedra. Ercole Lelli, intagliatore bolognese, offre la propria arte per scolpire due nuove statue che reggano il baldacchino, al posto delle vecchie danneggiate raffiguranti un uomo ed una donna. I nuovi soggetti sono i celebri *Spellati*, che mostrano la miologia corporea e rivolgono al pubblico uno la schiena e l'altro la faccia<sup>537</sup>. La loro elaborazione è frutto di un'attenta formazione anatomica: Fantuzzi sostiene che l'intagliatore abbia scuoiato almeno cinquanta cadaveri per raggiungere la perfezione raffigurativa, prendendo anche un'infezione che lo lascia in pericolo di vita. Martinotti invece descrive la tecnica di esecuzione, sostenendo che Lelli ha utilizzato due scheletri e li ha rivestiti di canapa inzuppata di cera con semola e trementina, per fare i muscoli<sup>538</sup>. Sopra il baldacchino siede l'anatomia, con a lato un putto alato recante una pergamena ed un femore, sostituzioni settecentesche della prima composizione che prevedeva la statua affiancata da due putti, uno con l'osso e l'altro con un libro.

<sup>536</sup> G. Tonelli, *Sul Teatro anatomico dell'Archiginnasio: chi furono i padrini?* in «Strenna storica bolognese», n. 28 1978, pp. 394-395.

<sup>537</sup> Ibid., p. 394.

<sup>538</sup> G. Martinotti, *L'Anfiteatro anatomico dell'Archiginnasio di Bologna*, Tip. Mareggiani, Bologna 1927, questa tesi è sostenuta anche da M. Medici, *Elogio d'Ercole Lelli*, Tipi di S. Tommaso D'Aquino, Bologna 1856; vedi anche G. Residori, *Le sculture anatomiche di Ercole Lelli*, in *Rappresentare il corpo. Arte e Anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, a cura di G. Olmi, Bononia University Press, Bologna 2004, p. 316.

La cattedra del Lettore, abbiamo detto, è in tutto e per tutto un Monumento alla docenza. In essa il professore trova un pulpito che esalta la propria figura, grazie all'inserimento (momentaneo) tra le statue di *perpetua memoria* dei maestri gloriosi. Inoltre la sua posizione domina lo spazio, su di lui si concentra l'attenzione sia per la posizione rialzata, sia per il blocco scultoreo che lo circonda, sia per la collocazione svantaggiata del tavolo e del cadavere. Possiamo però fare un'ultima riflessione. Abbiamo detto che gli spazi anatomici, all'inizio della loro storia moderna, adottano soluzioni più vicine al teatro che all'aula universitaria, per rispondere alle necessità di fruizione della lezione. Nel teatro anatomico, però, con l'attenzione così concentrata sulla parola, potrebbe venire il sospetto di tornare nuovamente ad una dinamica da luogo didattico tradizionale, di cui tra l'altro la cattedra è il simbolo per antonomasia. In realtà, ritengo che lo spazio dell'Archiginnasio sia ancora in tutto e per tutto un teatro, e che la cattedra del lettore si possa considerare un innesto esterno, o meglio un omaggio decorativo. A dimostrare l'assoluta estraneità della sala dall'ala universitaria sono i banchi che giacciono sotto il baldacchino. In nessuna classe i presenti possono sedersi davanti al Lettore, per quanto rappresentati di alte cariche. Invece in questo caso tre persone, anzi, tre studenti, stanziano di fronte al Docente, dandogli le spalle. In questo teatro, teoricamente, l'attenzione che genera il centro della sala con il cadavere, luogo progettato per lo spettacolo visivo, permette una soluzione di questo tipo, con il Priore che fa mostra di sé sotto l'anatomico. La posizione ideale del professore dovrebbe essere al centro della stanza, vicino alla cavia, ma esso viene *monumentalizzato*, inserito a lato nel simbolo della sua professione: la cattedra. Essa ha il posto più alto della sala e possiede una decorazione che la rende conforme al luogo anatomico, con due spellati come cariatidi e putti gioiosi bandenti femori.

### *Il soffitto.*

Il soffitto è l'ultima decorazione affrontata dal Levanti. Le decisioni per la sua sopraelevazione ed ornamento si protraggono dal 1640 al 1645, anno in cui, sotto il priorato di Ovidio Montalbani, l'intagliatore ha finalmente la possibilità di adoperarsi alla scultura a lacunari, con l'aiuto di altri colleghi. Il lavoro è terminato solo nel 1649<sup>539</sup>.

Il soffitto del teatro anatomico è ornato di figure astrologiche, di gusto piuttosto barocco. Purtroppo il suo significato iconografico non è ancora chiaro, ciò rende difficile collocarlo nel sistema di

---

<sup>539</sup> Vedi G. Roversi Monaco, *Il palazzo delle "Scuole"*, in *L'Archiginnasio*, a cura di Roversi Monaco, cit., p. 238.



simbologie che caratterizza questa sala. Un'interpretazione a tal senso è fornita per la prima volta da J. Senez<sup>540</sup>, che sottolinea l'influenza delle tesi di Ficino e di Paracelso nella concezione dell'anatomia. Per il primo il mondo terrestre è influenzato da quello celeste, come egli esprime nella sua opera più celebre, il *De vita*, mentre per il secondo il rapporto avviene all'inverso, è dalla vita interiore che si risale a quella esteriore. Uomo e cosmo sono comunque legati da una relazione di reciproche influenze, che si esprime attraverso la presenza della decorazione astronomica nel luogo dove il corpo viene messo a nudo. Tuttavia, questa interpretazione mi sembra piuttosto vaga, infatti nello Studio bolognese non è forte l'influenza del neoplatonismo fiorentino, essendo gli insegnamenti contraddistinti da un forte tradizionalismo aristotelico. Inoltre, il soffitto non presenta un ordine celeste vero e proprio, se effettivamente l'intento fosse stato quello di creare un'iconografia risalente alle tesi ficiniane, la mancanza di alcuni segni zodiacali avrebbe reso questo tentativo piuttosto malfatto. Ficino, ed in generale tutte le teorie che riguardano la relazione uomo-cosmo, trova una precisa corrispondenza tra ciascun membro umano e ciascun astro celeste, quindi, la presenza di una selezionata serie di segni rende comunque problematica la decifrazione del soffitto.

Un'altra interpretazione riporta il cielo ligneo al *Sogno di Scipione* del sesto libro della *Repubblica* di Cicerone, ripreso dalla cultura rinascimentale per unire al cielo cristiano le influenze astrologiche pagane. Anche in questo caso<sup>541</sup>, ciò non spiegherebbe la strana selezione delle figure, inoltre un così chiaro schieramento a favore di concetti pagani non sussiste nel clima controriformistico che permane nella Bologna del Seicento.

L'interpretazione più attinente, a mio avviso, rimane quella data da Loreta in *Il teatro dell'Archiginnasio a Bologna e il suo soffitto*<sup>542</sup>. Lo studioso riflette sulle costellazioni rappresentate e sulla loro disposizione: Orione, Idra, Gemelli, Andromeda, Perseo, Centauro, a nord; Acquario, Apollo, Ercole al centro; Sagittario, Boote, Vergine, Ofiuco, Leone, Cocchiere a sud. L'astronomia nel Seicento continua ad avere una grandissima importanza, tanto che Montalbani, che presiede alla costruzione del teatro come Priore, calcola i moti degli astri per decidere le giornate in cui svolgere operazioni chirurgiche. Secondo Giuseppe Loreta, per la decorazione sono state innanzitutto scelte le costellazioni che sono rappresentate come persone: otto maschili, due femminili. Due sono mezzi uomini: Centauro e Sagittario. Nei due quadrati meno ampi stanziano le uniche due figure

---

<sup>540</sup> J. Senez, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Boringhieri, Torino 1981, p. 101.

<sup>541</sup> A. Frabetti, *Il teatro anatomico tra forma simbolica e architettura di servizio*, in *L'Archiginnasio*, a cura di Roversi Monaco, cit., p. 208.

<sup>542</sup> G. Loreta, *Il teatro anatomico dell'Archiginnasio bolognese e il suo soffitto*, in «L'Archiginnasio: bullettino della biblioteca comunale di Bologna», n. 33 1938.

animali, ossia leone e Idra. Le assegnazioni di posto derivano dalla sola esigenza della simmetria, che mette specularmente uomini, animali e donne, secondo uno schema di armonia estetica.

L'interpretazione del soffitto del teatro è ferma alle ipotesi di Loreta, del 1938. Ci sarebbe bisogno di una nuova ricerca approfondita sul suo ideatore e sulle simbologie ad esso correlate: per esempio, non è stato ancora evidenziato che due delle costellazioni rappresentate rimandano ai protettori della medicina, ossia Asclepio (Ofiuco) e Castore e Polluce (Gemelli, da cui pare derivino Cosma e Damiano), che trovano anch'essi una disposizione speculare. Anche Perseo è simmetrico a Boote, questi due personaggi sono caratterizzati da una morte che gli ha visto il loro corpo sezionato e aperto, come il cadavere che giace sul tavolo sotto di loro.

Ma l'argomento ci porterebbe troppo lontano perché, adesso che abbiamo descritto e compreso l'architettura del nostro teatro, è giunto il momento di analizzare la vera e propria funzione anatomica, nei suoi aspetti scientifici e rituali.

### ***TEMPI E MODI DELLA FUNZIONE.***

Dopo aver analizzato il teatro anatomico nelle sue componenti spaziali, sociali e storiche, soffermiamoci adesso sulla funzione vera e propria. Sulla dissezione sono stati conservati numerosi documenti, che si trovano tra le carte dell'Archivio di Stato Bolognese, poiché l'Assunteria di Studio, organo delegato alla gestione delle *Scole*, fornisce precise relazioni al Senato sull'andamento degli insegnamenti. Inoltre, i Cardinali legati che si sono susseguiti alla guida della città hanno intrapreso una'opera di legiferazione costante nei confronti dell'Università, riservando sempre particolare attenzione alla *publica nothomia*, considerata uno dei maggiori pregi della tradizione medica bolognese. I rappresentanti romani hanno garantito lo svolgimento annuale della stessa, assicurando la concessione delle cavie e imponendo l'obbligo di intraprenderla durante un periodo ben preciso: il Carnevale. Su questo elemento soffermeremo la prima parte dell'analisi, evidenziando le caratteristiche che connotano il momento festivo come ideale per la pratica settoria, sia dal punto di vista materiale e maggiormente per gli aspetti rituali e filosofici.

Nella seconda parte, prenderemo in considerazione i documenti originali prodotti da fine Cinquecento fino all'Ottocento. Di questi sopravvivono in massima parte soprattutto quelli

Settecenteschi, in cui troviamo gli obblighi del Lettore per compiere al meglio la sua performance, nonché le differenti fasi in cui essa si articola e le necessità decorative del teatro.

La conclusione di questa parte riguarda gli ultimi anni dell'Archiginnasio. Quando gli strumenti di ricerca sono cambiati, e s'inaugura un nuovo periodo scientifico ed una nuova epoca storica conosciuta tuttora come *contemporanea*, la città e lo Studio resistono nella difesa delle loro tradizioni accademiche, ormai solo cerimoniali e prive di contenuti scientifici. Si scatena una disputa tra due rappresentanti dei nuovi metodi di insegnamento anatomici e un sostenitore dello Studio, che si combatte tramite pubblicazione di critiche vicendevoli e rispettiva difesa. La lettura di questi due scritti fornisce un quadro pittoresco e veritiero della pubblica funzione a fine Settecento, dove, all'accusa di inutilità sul piano formativo, avanzata da Giovanni Ristori, pubblicista milanese autore delle *Memorie enciclopediche*, e Francesco Algarotti, nobile intellettuale e scienziato bolognese, viene risposto adducendo lodi per la continuazione di una tradizione secolare. Giuseppe Angelelli, senatore e letterato, considera l'anatomia importante per far crescere l'interesse dei giovani verso la facoltà artistica e per lo sviluppo delle qualità oratorie della classe docente, che attraverso la discussione finale possono dimostrare la loro abilità di parole e di persuasione nel convincere il pubblico.

### ***Il Carnevale come tempo dell'anatomia.***

Il Carnevale, a Bologna come nelle altre città italiane, ha un'importanza fondamentale tra le festività cittadine. Esso segna il tempo dello svago e della licenza, del gioco e del mondo alla rovescia, dove è possibile sovvertire l'ordine delle cose e concedersi all'esagerazione, in attesa delle restrizioni quaresimali. Da metà gennaio in poi domina il divertimento, donne e uomini si diletano in balli e spettacoli con attenuazione delle normali regole del vivere in società:

“Dove non già nelle Selve, ma nelle Città Huomini a guisa di Fiere vagando commettono cose mostruose, le Donne con insolita sediziosa libertà tenendo ogn'altra cura maggiore, che la famigliare, si fanno lecito in quei profani tempi di giorno, & di notte, proponersi materia commune a feste, & Giochi, & di esponersi eminente Bersaglio né pubblici spettacoli; li furti sono fatti domestici, mille delitti vanno impuniti, solo a lascivie, a crapule, & ebrità, & in somma a tutti li vitij ogni età, sesso e condition di persone senza alcun freno, anzi pur l'uno a gara dell'altro sciocamente attende.”<sup>543</sup>.

---

<sup>543</sup> *Discorso contra il carnevale. Dove si tratta delle maschere, et balli, et si dimostra, come per interesse di religione, & beneficio publico delle città, & privato de' cittadini, si dovrebbe in tutto estirpare dal commun uso de' cristiani*, curatore ed editore Iseppo Marcello, Venezia 1607, pp. n.n.

Così un anonimo moralista descrive le sediziose giornate carnevalesche, in cui è messo a repentaglio l'onore di dame e nobiluomini in turpi divertimenti privi di ragione. La città propone mille feste e giochi, mille luoghi teatrali, che allontanano il buon credente dalla contemplazione di Dio e dalla Fede:

“Se la Chiesa sollepeggia, con straordinarie orazioni alcuna festa per honore, & riverenza di alcun santo, questo l'istesso giorno lo da consumar ad honor di se stesso con straordinarj giochi; anzi pur questo prepara mille feste carnali in mille luochi profani, mentre a pena quella ne istituisse una sola spirituale in un solo sacro luoco, fino nel quale procura questo iniquo di far commettere tante scelerità che ne il luoco, ne il giorno, ne le persone parono dedicate all'Oratione, ne alla Chiesa. ne a Dio, ma alle impietà, alle feste, al Demonio”<sup>544</sup>

A Bologna il Carnevale è occasione di grandi feste. Ogni anno il Cardinal legato dà licenza di andare in maschera per le strade e per gli spettacoli che animano il tessuto urbano, che spesso si concludono con balli e danze. I teatri maggiori, il Formagliari e della Sala, offrono intrattenimenti a pagamento, contendendosi il pubblico. Nell'inverno 1681 i due sono in concorrenza per attrarre i concittadini: al Gustavillani si svolge l'*Erismondo* di Tomaso Stanzani, musicato da Giuseppe Felice Tosi e allestito dall'Abate Alessandro Guidotti e dal marchese Gaspare Malvezzi. Nel Palazzo del Podestà Domenico Ordelaffi e il marchese Antonio Legnani allestiscono *I diporti in villa*, puntando sulla licenziosità dell'opera per far presa su un pubblico maggiore. Arriva quindi all'Inquisitore una segnalazione per l'accusa di oscenità, senza subirne le conseguenze.

L'idea di libertà e abbondanza che accompagna il Carnevale moderno è ben espressa da un artista bolognese, Giulio Cesare Croce, che inventa un processo alla personificazione della festività, procedendo ad una lunga autoconfessione dei delitti da lui commessi:

“Essendo stato preso  
quel matto quel balordo,  
quel lupo quel ingordo,  
quel tristo quel sfacciato  
quel porco quel sfondato.

---

<sup>544</sup> Ibid.

Quel pazzo e bestiale,  
Quel zucca senza sale,  
Di Carneval poltrone,  
Goloso imbriacone  
Dapoco inerme e vile<sup>545</sup>

Il protagonista confessa di essersi dato ad ogni eccesso, traviando buonomini e senza pentimento alcuno, quindi la condanna, anche se lieve, è d'obbligo: il Carnevale è esiliato, con un pollo legato al collo, costretto a non farvi più ritorno se non passato un anno intero.

Non solo l'anatomia pubblica ha bisogno di un luogo apposito per essere compiuta, essa è caratterizzata anche da un determinato limite temporale. Abbiamo visto che il teatro, prima mobile ed infine permanente, è il luogo destinato allo svolgersi della lezione, in esso si "esibiscono" i professori, davanti ad un pubblico composto dalle maggiori cariche cittadine, da nobili, studenti e loro  
rappresentanti.

Il tempo dell'anatomia è altrettanto definito: la funzione deve avvenire durante il Carnevale, una norma stabilita sin dalle prime sedute, che persiste fino alla chiusura dell'Archiginnasio. Questo periodo, dal punto di vista prettamente pratico, presenta alcune caratteristiche che lo rendono ideale allo scopo:

- la funzione anatomica dura all'incirca 14 giorni. Il cadavere deve quindi conservarsi, ed il clima rigido che copre i mesi tra gennaio e marzo è indicato per mantenere al meglio lo stato del soggetto.
- Le altre lezioni sono sospese e gli studenti possono partecipare all'evento, che spesso occupa gran parte della giornata, senza danneggiare gli altri insegnamenti. Il Carnevale può avere una durata piuttosto lunga, le vacanze possono protrarsi anche per tre settimane e vengono emanati dei particolari decreti per non togliere troppo spazio alla didattica ordinaria.

---

<sup>545</sup> G.C. Croce, *Processo ovvero esame di Carnevale. Nel quale s'intendono tutti gl'inganni, astutie, capriccij ch'egli ha fatto quest'anno nella nostra città. Con la sententia, & bando contra lui formata. Composto per Giulio Cesare Croce, per spasso delle maschere in questi pochi giorni di Carnevale*, appresso Fausto Bonardo, Bologna 1588, p. 2.

- Il periodo di Carnevale è caratterizzato dallo spettacolo, dall'occasione particolare, dal teatro. Con al *notomia publica* l'Università può inserirsi nell'insieme di eventi che contraddistinguono questa festività, come rituale simbolico dello Studio, che altrimenti rimarrebbe semplicemente chiuso ed emarginato dalla festa cittadina.
- La pratica anatomica è legato a doppio filo con le esecuzioni pubbliche. I cadaveri di condannati a morte sono i soggetti ideali per l'autopsia, essi sono concessi dal legato, dal vicelegato o dal Gonfaloniere per il bene dello Studio. Durante il Carnevale spesso avviene l'attuazione delle condanne, per cui aumenta la possibilità di avere cavie su cui esercitare.
- Il Carnevale è il tempo della licenza, del mondo alla rovescia. In esso, la morte assume un significato ulteriore, può essere spettacolarizzata, irrisa, spesso celebrata in una sorta di rito di passaggio che prevede l'eliminazione di un capro espiatorio. Numerosi sono gli eventi in cui il un simbolo della festività viene ucciso, smembrato, eliminato. Il clima di *limen* rende più sicure attività comunemente considerate "rischiose", che hanno per oggetto il sangue e la morte.

Abbiamo visto che le dissezioni a Bologna hanno un'origine medioevale. Ne abbiamo notizia già in Mondino de Luzzi, che pratica in privato all'inizio del Trecento. Il periodo che prenderò in esame in questo capitolo è invece più "recente": partirò dalla costruzione dell'Archiginnasio e dall'istituzione della cattedra di Anatomia, che sancisce la specificità di questa disciplina.

#### *Istituzionalizzazione dell'anatomia carnevalesca.*

La cattedra di anatomia viene ufficializzata nel 1570. Per questo evento viene emanato un decreto del Cardinale Sforza, datato il 27 settembre dello stesso anno, e conservato nei documenti dell'Assunteria di Studio. In esso si stabiliscono alcune norme circa lo svolgimento temporale della sezione: si ordina che il Lettore Ordinario non debba e non possa fare la *publica notomia* «nisi exacta prima tertiaria, et tempore vacatiarum carnis privij»<sup>546</sup>. Nel primo anno ufficiale del nuovo insegnamento, il periodo di Carnevale è già indicato come preferenza per l'attuazione della pratica. Successivamente, viene decretato che, se un altro lettore chiede e ottiene di poter svolgere la dissezione, anche se non ordinario della cattedra, può farlo «sed non eodem tempore, quo ordinarius faceret suam»<sup>547</sup>, cioè non nello stesso tempo, che l'ordinario fa la sua. Siamo ancora nel primo periodo dell'Archiginnasio, in cui celebri personalità sono spinte alla ricerca, in cui i docenti rotolati vogliono sperimentare le proprie abilità, tanto che Varolio deciderà di prendere la strada di

<sup>546</sup> ASB, Assunteria di Studio, Diversorum 91, Fascicolo 2 *Anatomia publica*, Cartella 1, *Decreto del Cardinal Sforza sulla lezione di anatomia*, 1570.

<sup>547</sup> Ibid.

Roma per non essere limitato nella sezione dalla rivalità con i colleghi Aranzio e Tagliacozzi. L'abbondanza di richieste costringe quindi ad un'aggiunta successiva, in data 27 gennaio 1579, dove si appunta che la prima anatomia dell'anno spetta al celebre dottor Aranzio e, in caso si presenti un nuovo soggetto, la seconda debba essere svolta dal dottor Tagliacozzi, anch'esso onoratissimo docente, e successivamente a chiunque ne faccia richiesta. In un documento precedente, datato 1573, si rimarcava già il diritto del dottor Varolio di fare la sua autopsia:

“licere cuicumque medico chirurgico petita et obtenta licentia facere Anathomiam publicam, sed non eo tempore quo ordinarius faceret suam. Et quod propterea excellens Doctor, et medicus Bononien. Dott.ri Constantius Varollus ex forma dicti decreti liberi fuere posset pro ut diebus preteritis publici farit Anathomiam ipsam.”<sup>548</sup>

Possiamo quindi dedurre che non vi sono rigidissime definizioni temporali all'anatomia pubblica, essa probabilmente può sfiorare dal periodo *extraordinario* per dar modo a più professori di compiere le proprie lezioni e ricerche. Le norme si devono adattare al contesto universitario: la funzione ideale viene svolta durante il Carnevale e su condannati a morte, ma per soddisfare le esigenze formative dei giovani, attratti dagli Studi dove si svolgono le sezioni, si concedono anche tempi altri e soggetti provenienti dagli ospedali.

Nel 1602 abbiamo un altro documento che stabilisce il tempo della seduta<sup>549</sup>. Il vicelegato Landriani emana un decreto sulle *Publiche Schole*, sempre vittime dell'inesorabile declino della qualità didattica. Tra queste regolamentazioni troviamo anche il seguente passo:

“Che l'Anothomia si faccia dopo le Vacanze di S. Antonio.”<sup>550</sup>

Il giorno di S. Antonio inaugura il Carnevale. Esso ha una durata variabile a seconda degli anni, tanto che il Senato limita i giorni liberi a non più di tre settimane<sup>551</sup>. L'usanza felsinea fissa categoricamente il primo giorno di festa il 17 gennaio, tuttavia non troviamo una data d'inizio

<sup>548</sup> Assunteria di Studio, *Diversorum*, 91, Fascicolo 2, *Anatomia Publica*, Cartella 1, 1575-1576.

<sup>549</sup> In questa data dovrebbe essere attivo il primo teatro anatomico da almeno sette anni, secondo le fonti rimaste.

<sup>550</sup> *Ordinationi fatte, et stabilite per conservare la dignità, & reputatione del Studio di Bologna*, per Vittorio Benacci, Bologna 1602.

<sup>551</sup> V. soprattutto ASB, Assunteria di Studio, *Diversorum* 91, Fascicolo 2, *Anatomia Publica*, Cartella 5, in cui, già dal 1577 attraverso il *Discorso dell'illustrissimo legato Cardinal Gaetano, con gli Assunti di Studio circa la riforma dello studio*, si stabilisce che «Le vacanze di Carnevale non si facciano di più di tre settimane innanzi quaresima.»

univoca per tutta Italia, in alcuni luoghi le vacanze cominciano già dopo Capodanno<sup>552</sup>. L'usanza bolognese è testimoniata, oltre che dall'ordinanza del Cardinale, da un diario Secentesco scritto da Giovanni Alidosi<sup>553</sup>. In esso l'autore annota tutte le date importanti del 1614, stilando una sorta di calendario che giorno per giorno riporta eventuali processioni, avvenimenti, orazioni e messe. Il carattere delle informazioni è molto "pio", difficilmente troviamo annotati eventi mondani, legati per esempio a commedie o balli che, sappiamo, in quegli anni sono piuttosto frequenti. La raffigurazione di Bologna che l'autore vuole dare è influenzata dal suo "patriottismo": le celebrazioni descritte sono riportate nella loro interazione con la storia felsinea e molto risalto viene dato ai rappresentanti del potere politico che sfilano ai cortei. Emerge così un colorito quadro di una città religiosa e fiera, intenta ad autocelebrarsi, in cui lo Studio è una delle componenti fondamentali. Come ho detto, nel diario sono soprattutto scritti gli eventi a carattere cristiano e istituzionale, quindi compaiono note anche sulle ricorrenze universitarie. Alidosi così riesce a darci delle indicazioni sull'Anatomia, per una volta attraverso una voce esterna alla facoltà e alla sua amministrazione. Prima del calendario che caratterizza il 1614, egli inserisce due pagine che elencano le ricorrenze fisse che si perpetuano negli anni, tra queste:

"L'Anatomia si fa da Dottori Artisti nelle pubbliche Scole, per la vacanza dello Studio, ch'è d po' la festa di S. Antonio; & quando hanno il corpo morto, & ogni giorno al solito sona la squilla, o scolara à tal effetto."<sup>554</sup>

Lo Studio è sentito come una componente del tessuto locale, come un elemento affiancato alle istituzioni politiche e religiose. E l'Anatomia è un evento, tanto da annotarla tra i rituali fissi che assumono importanza all'interno della vita comune. Il decreto del vicelegato Landriano ha fissato chiaramente l'inscindibile relazione tra Carnevale e anatomia, e l'efficacia di tale decreto vediamo che persiste anche una decina di anni dopo, nello scritto di Alidosi, che evidenzia come questo sia diventato ormai *tradizione*. Salvo, ovviamente, la disponibilità di cadaveri.

---

<sup>552</sup> Toschi, *Le origini del teatro Italiano*, Einaudi, Torino 1955, p.122.

<sup>553</sup> G. Alidosi, *Diario ovvero raccolta delle cose, che nella città di Bologna giornalmente occorrono per l'anno 1614*, per Bartolomeo Cochi, Bologna 1614.

<sup>554</sup> Ivi, p. 8. La *squilla* è la campana di S. Petronio usata per segnalare l'inizio delle pubbliche lezioni. Come leggiamo, sempre nel Diario, «La campana mezzana della Chiesa di S.Petronio, detta la squilla, o scolara, sona ogni giorno, che si legge nello Studio, un'ora la mattina, & un'ora il dopò pranzo, quando si fa principio di studio da Dottori, Orationi, del principio di studio de Legisti e d'Artisti, quando si tengono conclusioni pubbliche nelle Scuole, e nel tempo dell'Anatomia».



Una volta stabilito il legame tra il particolare momento festivo e la pubblica funzione, esso si conserva fino all'Ottocento, cioè per tutta l'apertura dell'Archiginnasio. I documenti a riguardo sono numerosi, e coprono un arco di tempo ben vasto.

Ad esempio, nel 1681, la norma è nuovamente rimarcata. A fine Seicento il rifiuto dei professori ad accettare l'incarico della funzione è un problema che assilla costantemente gli Assunti di Studio. Gli anatomici la giudicano faticosa e laboriosa, comporta delle spese eccessive e mette a rischio la reputazione di chi esercita, diffamata in caso di una disputa poco brillante. Dunque, il dottor Laurenti elenca una serie di motivazioni per cui ritiene giustificato esimersi, tra queste anche l'essere probabilmente a Roma ad occuparsi di un altro insegnamento. Ad esso viene risposto dagli Assunti che:

“volerseni ritornari a' Roma non escludono, ch'ei non possa aver ritornato qua nil tempo di Carnivale quando suol fari l'Anatomia”<sup>555</sup>

Per quasi un secolo, quindi, la tradizione è rimasta intatta; anzi, con il passare degli anni diventa più facile contenere l'avvenimento entro il limite stabilito. Nel primo periodo l'abbondanza di docenti disposti ad esibirsi poteva rendere riduttive le due o tre settimane della festa, abbiamo visto ad esempio le dispute tra Aranzio, Tagliacozzi e Varolio per aver licenza e soggetto da incidere. Tra difficoltà per il reperimento dei cadaveri e il divieto di sovrapposizione, a fine Cinquecento bisogna adattarsi a tempi più malleabili. Nel periodo successivo, l'anatomia pubblica assume maggiormente il carattere di avvenimento unico, di *evento* e non solo lezione. La sua singolarità accentua il carattere rituale e spettacolare, distingue maggiormente i suoi confini, che non rischiano di sfiorare fuori dal limite prestabilito dall'autorità. Quando, per difficoltà di trovare un Lettore, Capponi è costretto a svolgere la sezione dopo la Quaresima, essa avviene a porte chiuse e con un auditorio di quindici o venti persone, perdendo il diritto di essere un accadimento aperto e cittadino<sup>556</sup>. Infine, sino all'Ottocento persiste lo stesso rispetto del periodo temporale. Sfogliando i documenti riguardanti l'anatomia conservati all'Archivio, emerge la sovrapposizione dei giorni di vacanza con le argomentazioni appuntate giorno per giorno dagli Assunti per la concessione delle medaglie premio. Ai lettori dello Studio che intervengono nella disputa, vengono concessi dei riconoscimenti,

---

<sup>555</sup> ASB, Assunteria di Studio, Diversorum 91, Fascicolo 2, *Anatomia Pubblica*, Cartella 3, *Relazione degli assunti a procedere alla lezione di anatomia*.

<sup>556</sup> L'episodio è riportato da G. Ferrari, *La pubblica funzione di anatomia*, in *L'Archiginnasio, il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di G. Roversi Monaco, Grafis, Bologna 1987, vol.I p. 308, rifacendosi alla richiesta dello stesso Capponi conservata in ASB, Senato, *Filze*, 1668-1669, n. 9, *Lettera di Giovan Battista Capponi al Senato*.

sono quindi raccolti i nomi dei professori che, ad ogni lezione, propongono opinioni su cui disquisire. I giorni coincidono con quelli delle vacanze di Carnevale.

Se a Bologna è categorico che l'anatomia si svolga nel Carnevale, rimane da chiederci se questo elemento è ristretto alla sfera felsinea oppure riguarda anche le altre Università. Alla domanda ha già risposto Giovanna Ferrari, nel suo brillante saggio in cui viene presa in considerazione la problematica dei limiti temporali della dissezione. In tutti gli Studi, l'autopsia è svolta durante un periodo festivo, per permettere agli studenti di seguirla senza ostacolare le lezioni ordinarie, che sono sospese. Inoltre, l'autrice riflette sul fatto che persone esterne alla facoltà vengono ad assistere alla lezione, e per rendere questo possibile bisogna individuare un momento extraquotidiano. Non sempre questo lasso di tempo pertiene ai giorni dopo Sant'Antonio:

“In several other Italian universities, public anatomy lessons were also linked to the carnival, even if this was generally a temporary rather than, as in Bologna, an established phenomenon. In Pisa public anatomy lessons were held during the carnival from the founding of the Studium (1544) until the early eighteenth century; in Rome until the late seventeenth century, and thereafter during Lent: in Ferrara at least from 1600 onwards (but in eighteenth-century reform turned them into a three-month course); in Turin at least from the 1729 reform onwards. In Padua in the sixteenth and seventeenth centuries public anatomy lessons were held either at Christmas or during the carnival. During the seventeenth century, a second chair of anatomy was added, which competed with a dissection during Lent, while the *prima anatomes* took place regularly during the carnival. In Venice and Mantua the dissections, which were performed by the cities' medical colleges, took place during Lent. Despite this imprecise distinction between Christmas, the carnival and Lent, at whatever time of year and in whichever city public anatomy lessons were held (it could just as well be Amsterdam or Paris), public dissections seem always to have been festive as well as solemn occasions, and to have attracted an audience of spectators not themselves engaged in the discipline.”<sup>557</sup>

L'anatomia, abbiamo detto, deve essere svolta in un tempo straordinario, questo consente la presenza di spettatori non interni all'Università, che possono partecipare solo nei periodi festivi. Questa norma tiene conto anche degli studenti stessi, che non sono obbligati a saltare le lezioni per andare in teatro. Quindi, in tutte le Università l'evento si posiziona nel periodo invernale, durante le differenti vacanze che si alternano tra dicembre e aprile. Come Giovanna Ferrari sottolinea, è solo a Bologna che si riscontra un inserimento così marcato nel periodo carnevalesco. È vero che «Nonostante questa imprecisa distinzione tra Natale, Carnevale e Quaresima, in qualunque tempo

---

<sup>557</sup> G. Ferrari, *Public anatomy lessons and the carnival: the anatomy theatre of Bologna*, «Past and present» 117, pp. 97-98. Sulle fonti di questi dati vedi Ivi, n. 168, 169.

dell'anno e in qualunque città le pubbliche anatomie erano svolte, le pubbliche dissezioni sembrano sempre essere state festive come le occasioni solenni, ed aver attratto una platea di spettatori non facenti parte essi stessi della disciplina», ma la precisa collocazione dell'autopsia dopo Sant'Antonio Abate la connota con elementi differenti dalle altre ricorrenze<sup>558</sup>.

La *pubblica funzione* a Bologna è un evento cittadino, come dimostreremo più precisamente nei capitoli successivi, e per questo si avvicina maggiormente al teatro rappresentativo. In tutta la tesi abbiamo cercato di inserire il teatro anatomico nella *cultura teatrale* dell'epoca moderna, a Bologna l'apparato dell'Archiginnasio compie un passo ulteriore, e diventa parte del vero e proprio *sistema teatrale* urbano. Cerchiamo di raffigurare meglio questo concetto.

Il teatro di Padova, ad esempio, condivide con i teatri coevi alcuni elementi, ma la sua funzione e la sua attività rimangono interne allo Studio. Anche se alla dissezione partecipano personaggi esterni alla facoltà, essi non trovano nella sala uno spazio per sancire la loro presenza, sono ospiti di un'usanza tutta universitaria. La partecipazione di autorità può forse sancire la protezione del governo sullo Studio, ma rimane un tratto marginale: al centro, cadavere e lettore sono i protagonisti di una lezione finalizzata unicamente alla didattica. Come ci mostra Giovanna Ferrari, in terra patavina si può esercitare sia a Natale sia a Carnevale e, successivamente, nella Quaresima<sup>559</sup>. Questi dati cambiano la simbologia con cui è vissuta la funzione, in quanto essa, organizzata nelle altre vacanze, perde i tratti di *evento* e *spettacolo* che assume invece quando è ambientata nel solo Carnevale. Il tempo del Carnevale è il tempo del teatro per eccellenza. A Natale, i divertimenti, gli spettacoli e gli intrattenimenti vengono sorpassati dai bisogni religiosi impliciti nella festività. È la messa la vera celebrazione delle usanze natalizie, la Chiesa la vera protagonista. Lo stesso avviene durante la Quaresima, in cui i divertimenti sono taciuti, il tempo deve essere dedicato alla preghiera, al digiuno, all'espiazione. Soprattutto in città dall'alto valore cattolico, in questi periodi l'anima, l'attenzione e l'occupazione dei credenti devono essere rivolte a Dio, e soprattutto ai mediatori del Signore sulla terra, ossia il clero. Gli spettacoli quindi si risolvono in processioni, benedizioni, messe, ed anche se vi sono recite, esse passano in secondo piano, adombrate dalla grande celebrazione cattolica assoluta dominatrice del tempo della preghiera. Come potrebbe mai un legato presentarsi nel teatro anatomico, tutto decorato, alla vigilia della morte di Gesù? Egli deve occuparsi delle cure spirituali, non materiali, l'unico seggio a cui

---

<sup>558</sup> Non sono d'accordo con la stretta dipendenza sottolineata dall'autrice tra l'anatomia festiva ed il fatto che ad essa partecipino persone esterne allo Studio. Questa mi sembra più una conseguenza che una causa della decisione. Abbiamo visto poi che a Padova, alla prima anatomia del teatro, gli studenti reputano dannosa la presenza dei semplici cittadini, motivo per cui introducono il pagamento per l'entrata.

<sup>559</sup> Su Padova, v. I. Tomasini, *Gymnasium Patavinum*, [rist. anast.], Forni, Sala Bolognese 1986, pp. 79-80, 150-154 e 303; Favaro, *L'insegnamento anatomico di Girolamo Fabrici D'Acquapendente*, «Contributo del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti alla Celebrazione del settimo Centenario della Università di Padova», Prem. Off. Gr. Carlo Ferrari, Venezia 1921, pp. 110-136.

può assurgere nel tempo sacro è quello della Chiesa, di cui è il massimo rappresentante. E soprattutto, essendo il tempo di espiazioni e pentimenti dedicati alla spiritualità, come potrebbero i lettori dare spettacolo battagliando su futili argomenti quali il corpo umano? La sezione, nel Natale e nella Quaresima, è possibile solo a livello didattico, rifugge ogni intento celebrativo e cittadino, perché la città è affaccendata in rituali molto più importanti.

A Carnevale, questa situazione viene ribaltata. La festività dilaga in numerosi luoghi teatrali, creando un sistema di intrattenimenti che dimentica l'elemento predominante della Chiesa, tranquilla nelle concessioni in vista della successiva Quaresima e Pasqua, dove tornerà dominate. Ne abbiamo una testimonianza nell'opuscolo censore sopracitato, in cui viene esplicitamente rimproverato al ceto religioso di lasciare che gli intrattenimenti dilaghino in «mille feste carnali in mille luoghi profani», mentre basterebbe istituirne «una sola spirituale in un solo sacro luoco» per riportare i fedeli alla preghiera. Così, la funzione bolognese, *evento unicamente carnevalesco*, assorbe in sé le caratteristiche degli altri eventi carnevaleschi. Il teatro viene addobbato, lo spettacolo rifugge i bisogni scientifici e si dedica alla retorica, alle diatribe (meglio se accanite) tra docenti, gli ospiti illustri che intervengono dando mostra di sé; lo spazio diventa luogo dell'autocelebrazione, dell'esibizione del potere pubblico. Il corpo predomina sull'anima, e quindi si può pubblicamente esplorare, guardare, valutare. Dalla Cattedra il professore celebra la classe docente, nella lunga tradizione di esercizio didattico e politico, dall'altro lato, alla sua stessa altezza, il legato simboleggia il potere religioso sulla città, anche in luoghi non sacri.

Come abbiamo visto, nelle altre città le dissezioni possono avvenire durante le festività invernali. Cambia, infatti, la dimensione dell'evento. In questo senso il teatro anatomico si può inserire nella *cultura teatrale*: un teatro gestito dall'Università, rivolto ad un pubblico di studenti, al massimo ad alcuni elementi esterni, che propone messaggi scientifici. Ma a Bologna, l'evento organizzato assume un carattere *pubblico*, testimonianza ne sono le maggiori autorità cittadine che partecipano non, come nelle altre sedi, come elementi esterni, ma come protagonisti attivi il cui ruolo è indispensabile per far funzionare la macchina simbolica del teatro. Ed in questo modo, la sala dell'Archiginnasio entra a far parte del *sistema teatrale*, un intrattenimento che si affianca a pieno titolo tra gli altri spettacoli e luoghi che animano il carnevale, tra la Sala del Podestà ed Formagliari, tra i balli e le mascherate. La presenza del legato, abbiamo visto, sancisce la fortuna o la sventura di uno spettacolo nei teatri che si fanno concorrenza e si contendono il nobile invitato. Lo spettatore illustre può scegliere la sala in cui recarsi, ma non manca mai di presiedere, ogni anno, alla *pubblica notomia*, tradizione che si tramanda di legato in legato.

### *Il Carnevale e la morte.*

Collocando definitivamente l'anatomia dopo il giorno di Sant'Antonio, essa viene inserita in un momento festivo che appartiene ai cicli rituali legati alle stagioni. L'inverno è adatto per le sue caratteristiche "atmosferiche", in quanto favorisce la conservazione del cadavere, però, se questa indicazione temporale corrispondesse solo a necessità conservative, la dissezione potrebbe benissimo essere svolta in qualunque momento, nell'arco dei mesi più freddi. Ci sono quindi altri elementi che rendono ideali i giorni successivi al 17 gennaio.

Come abbiamo visto nella seconda parte, l'evento settorio sin dal suo nascere è caratterizzato dal superamento di alcuni tabù, paure antropologiche suscitate dall'operare su un uomo morto violandone l'integrità tanto necessaria alla resurrezione cristiana della carne. Per aggirare questo blocco culturale la pratica è stata sottoposta ad un insieme di ritualizzazioni e legiferazioni che, grazie all'autorità dello Stato e alla protezione dell'agire religioso, ne hanno garantito la fattibilità. Separare l'operazione dalla lezione *ex cathedra* tutela il ruolo dell'anatomico, elevandolo a figura intellettuale lontana dalla zona del sangue e della violenza. Le norme stabilite dal Trecento in poi obbligano ad incidere unicamente su rei condannati a morte, stranieri e senza conoscenti in città. Eccezionalmente si concedono i deceduti dell'Ospedale della Morte, solo se di umili origini, legge adeguata alla modernità in cui la classe sia economica sia sociale di provenienza è fondamentale per la divisione e la appartenenza alla vita urbana. Per procedere all'anatomia, il cadavere deve aver subito un percorso che lo ha reso adeguato soggetto per la sperimentazione. Il corpo del condannato passa "di diritto" all'Imperatore o allo Stato, cessa quindi la sua connotazione di individuo per diventare materia, quasi oggetto. Il corpo "spersonalizzato" può essere usato così come una cavia per l'esplorazione, "violato" nella sua interezza. Inoltre, è essenziale che il soggetto provenga da fuori Bologna, per non oltraggiare il lutto e la memoria dei parenti e dei conoscenti, cosa assolutamente inappropriata per un evento definito dalle autorità "vanto cittadino". In una funzione che è considerata un orgoglio locale, sarebbe ingiusto deturpare l'essenza materiale di un suo membro, o almeno, di quello che fu un suo membro, anche se criminale. Lo *straniero* è colui che può subire l'anatomia, che può trasformarsi in materia, in *non-soggetto*, personaggio anonimo per eccellenza. Lo straniero delittuoso è il personaggio *ai margini* su cui è concesso svolgere attività dissacranti, non elemento della comunità ma colpevole contro di essa e quindi posseduto dall'autorità. In mancanza di questi soggetti ideali, il Cardinal legato, il vicelegato o il Gonfaloniere possono concedere persone decedute in Ospedale,

ma solo di vili origini, quindi anch'esse ai limiti della società<sup>560</sup>. Il rito insomma rende l'atto crudele accettabile, ma deve trovare la cavia giusta per poter essere attuato, come spiega Renè Girard:

“Il rituale ha per funzione quella di “purificare” la violenza, ossia “ingannarla” e dissiparla su vittime che non rischiano di essere vendicate.”<sup>561</sup>

Personaggi soli, pericolosi di cui nessuno reclamerà le spoglie: sono questi i soggetti che rendono l'anatomia un atto lecito. Tuttavia, trovare il corpo è solo il primo passo verso il teatro. All'inizio dell'età moderna funzione è stata inserita in una serie di pratiche religiose e laiche, che esorcizzano il senso del peccato suscitato dalla violazione della carne. Le esequie della Confraternita della Morte salvano l'anima della cavia nonostante si ritrovi senza involucro e l'Università paga una messa per aver parte nel processo di espiazione. Gli atti di appropriazione indebita da parte di studenti su cadaveri sono duramente condannati, come anche eventuali pressioni esercitate sulla famiglia della vittima per ottenere la cavia: uscire fuori dai limiti rituali e stabiliti dalla legge è un crimine e proietta la funzione in una situazione di assoluto pericolo, perché tornano i tabù primigeni del peccato e del sopruso su abitanti della città. A Padova il forte valore della ricerca scientifica surclassa ogni forma di remore religiosa. L'assoluta centralità del corpo nell'ambiente protetto del teatro, progettato come simbolo di scienza, esorcizza i problemi di ordine morale. Quasi si entrasse in un tempio in cui le regole civili sono sostituite dalle necessità mediche, il luogo dell'anatomia è un luogo *altro*, dentro la città perché simbolo dello Studio, ma che, una volta al suo interno, esclude la città, con la mancanza di finestre, di elementi sull'esterno, di simboli o decorazioni che ricordino qualsiasi riferimento alla quotidianità, a poteri civili o istituzionali. A Bologna i caratteri sono del tutto differenti. E' proprio la presenza di elementi sociali e civili che esorcizza la paura della morte e del peccato. Tutto è codificato, tenuto sotto lo sguardo e quindi il patrocinio non solo delle autorità locali ma anche del Cardinal legato, rappresentante nientemeno che il Papa. Le celebrazioni e gli addobbi che pertengono alla funzione eliminano i tratti truci, il

---

<sup>560</sup> Sulle pubbliche esecuzioni, su cui non ci soffermiamo in questa sede, vedi M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1993, soprattutto pp. 5-75; L. Puppi, *Lo splendore dei supplizi, liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo*, Berenice, Milano 1990 [cfr. il saggio introduttivo *Liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea da XII al XIX secolo*, pp. 11-67]. Tuttavia, nonostante l'approfondita analisi sulla questione e gli ampi riferimenti documentari, Puppi ignora l'anatomia come conseguenza della pubblica esecuzione.

<sup>561</sup> R. Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 2000, p. 57. Il rapporto tra rituale e violenza è stato studiato in diversi campi, vedi ad esempio R. Schechner, *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma 1999, in particolare pp. 221-231; a cui è legata l'opera di V. Turner, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993; oppure A. Garapon, *Del giudicare. Saggio sul rituale giudiziario*, Raffaello Cortina ed., Milano 2007, che descrive i vari elementi del tribunale come simboli che rendono accettabile l'atto del processo.

Docente è lontano dal luogo della violenza, che a sua volta è delimitato dalla balaustra creante una zona a parte, protetta.

Limitare il tempo dell'anatomia nel periodo Carnevalesco è un'altra strategia per superare le paure antropologiche, per rendere accettabile una pratica truce e violenta come la funzione. Il Carnevale, tempo extraquotidiano, zona di passaggio e di ribaltamento delle regole e delle pratiche comuni, ha da sempre cambiato le normali relazioni tra l'uomo e la morte. L'anatomia, da questo punto di vista, trova in esso un momento ideale, di maggior accettazione della fine, dove si intravede il passaggio ad un nuovo inizio che arriverà nell'imminente primavera.

Gli studi teatrali e antropologici sulla relazione tra Carnevale e morte sono numerosi, proporrò una panoramica delle principali ragioni di avvicinamento e da qui vedremo come la dissezione, in quanto rituale civico, può trarre vantaggio dall'essere collocata in questo determinato momento.

Il Carnevale è legato al tempo ciclico delle stagioni. Di origine incerta, questa festività segna il mutamento dall'inverno alla primavera, e dunque sancisce la fine di un anno solare. Antonino Butitta, nel saggio *Utopia del Carnevale*<sup>562</sup>, riprende le analisi di Bachtin e descrive la festa come passaggio dal tempo della fine alla rigenerazione, attuata durante la successiva Quaresima. Il Carnevale è dominio del caos in attesa dell'ordine ricostituito, della morte in prospettiva di una nuova vita, di una rinascita. Infatti, uno degli elementi presenti costantemente nei suoi festeggiamenti è la designazione di una vittima sacrificale, un capro espiatorio a cui affidare i mali dell'anno passato e, attraverso la sua eliminazione, espiarli per generare una vita migliore e futura:

“Per la rigenerazione del tempo e della vita, ma di una nuova vita in cui le storture e i peccati siano dismessi, i torti e le ingiustizie riparati, occorre che una vita sia immolata, un animale, un uomo, un dio, un animale-dio, un uomo-dio che al momento della sua morte, con la sua stessa morte produca vita. Questo concetto, in forma più o meno esplicita, più o meno organica, più o meno consapevole nei suoi stessi portatori, percorre e fa da struttura portante, dai tempi più antichi fino ai giorni nostri, a ideologie e miti e alle loro proiezioni rituali, pur sempre esperite in una dimensione religiosa anche quando si pretendono laiche.”<sup>563</sup>

Il simulacro del Carnevale viene spesso ucciso allo scadere del suo ciclo, fucilato, bruciato o eliminato in altre maniere, perché con lui vengono allontanati i mali per aspirare ad un periodo

---

<sup>562</sup> A. Butitta, *Utopia del Carnevale*, in *Il carnevale: dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del rinascimento*. Atti del Convegno di studi (Roma 31 maggio-4 giugno 1989); a cura di M. Chiabo, F. Doglio, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo 1990.

<sup>563</sup> Ivi, p. 412.

nuovo e puro. Non solo la sua figura è oggetto di tale violenza, sottoforma di fantoccio o di animale. Paolo Toschi, nel suo fondamentale libro sulle origini del teatro, si sofferma nella descrizione di numerosi riti che traggono forza proprio dalla dinamica del capro espiatorio<sup>564</sup>. Lo studioso, nel capitolo dedicato al Carnevale come personaggio assunto a simbolo/oggetto di purificazione, individua quattro fasi in cui si sviluppa il rito di eliminazione, presenti o meno nelle celebrazioni delle differenti città. Innanzitutto, il simulacro della festa è processato e condannato, una pratica non riscontrata in tutta Italia. A Bologna questa tradizione è in uso, la troviamo infatti nell'opera sopra citata di Giulio Cesare Croce che porta il titolo *Processo ovvero esame di Carnevale*. Il personaggio è costretto ad una lunga autoconfessione in cui racconta tutti i suoi peccati, da cui emerge l'istigazione esercitata sul popolo abbandonato a divertimenti, peccati, vino e cibo in eccesso. La condanna non è violenta, ma si rimette al ciclo delle stagioni: il colpevole deve allontanarsi dalla città e potrà farvi ritorno solo dopo un anno intero. Toschi sottolinea che la fase del processo e della condanna è stata introdotta successivamente per analogia con le forme di vita urbana, infatti di essa abbiamo solo testimonianze posteriori alla fine del XVI secolo. In una città organizzata, perché avvenga un'uccisione, essa deve essere prima legittimata dalle autorità vigenti. Neppure nel momento della licenza e della festa si può venire meno a certe regole del vivere comune. Parodia del tribunale, parodia delle arringhe avvocatistiche, comico e licenzioso, il processo deve comunque esistere, perché:

“[...] non è da escludere che questa parte parodistica rifletta concezioni di una fase posteriore e sia stata premessa per analogia con forme di vita cittadina: per essere legittimamente ucciso, un individuo deve prima venire regolarmente processato e condannato a morte.”<sup>565</sup>

La seconda fase, sempre secondo Toschi, è maggiormente presente nelle tradizioni italiane. Si tratta del testamento di Carnevale, un pretesto per parlare della città e per fare raccomandazioni alla popolazione con il tono satirico concesso dal tempo della licenziosità. Anche questo espediente consiste in un'espiazione, una liberazione comunitaria dai peccati attraverso la loro evidenza e confessione sulla pubblica piazza. Non mi soffermerò su questo, che arriva a costituire quasi un

---

<sup>564</sup> P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Einaudi, Torino 1955. Nella *Posizione e ragione della presente opera* Toschi dichiara l'intenzione di continuare la linea storica di alcuni studiosi a lui precedenti, di cui spesso critica alcune posizioni ma verso cui nutre il debito di aver iniziato questo nuovo filone di ricerca. Tra questi A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, E. Loescher, Torino 1891; V. De Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, SEI, Torino 1952; E. Monaci, *Appunti per la storia del teatro italiano*, tipi d'I. Galeati e figlio, Imola 1874.

<sup>565</sup> Toschi, *Le origini*, cit., p. 229.



genere letterario<sup>566</sup>. Ricordiamo però un legame importante che questa seconda tipologia acquista con le tematiche del corpo e della sezione. Tra Medioevo e Rinascimento l'espedito del testamento animale è usato per parodiare l'ordine sociale e le gerarchie di classe, troviamo infatti *Il testamento dell'asino*, dal XIII secolo in poi, che deriva da un'antica poesia diffusa tra gli studenti, il *Testamentum porcelli*. Gli animali morenti lasciano le loro parti a differenti rappresentanti della popolazione, partendo dal Papa e arrivando ai contadini:

“Nelle imitazioni parodiche di questo tipo è interessante *la correlazione fra lo smembramento del corpo e lo smembramento della società*. Si tratta di una parodia delle più antiche e più diffuse concezioni mitiche, che facevano derivare i diversi gruppi sociali dalle differenti parti del corpo divino, smembrato, nella maggior parte dei casi, in un rito sacrificale”<sup>567</sup>

Le gerarchie e la società vengono sbeffeggiate, rifacendosi alla spartizione fisica, possibile in un contesto licenzioso dove anche l'integrità può essere valicata. L'anatomia della bestia è una delle fonti che caratterizzeranno l'immagine grottesca del corpo carnevalesco, ma su questo torneremo più dettagliatamente fra poco.

Il terzo punto di cui si compone il rituale è il trasporto e il compianto funebre. Esso cambia nelle differenti regioni ed è più presente dove quest'ultimo elemento è un'usanza extra-festiva. Infine, come ultima tipologia, si presenta la vera e propria messa a morte di Carnevale. I riti ciclici devono concludersi sempre con l'eliminazione di qualcosa di vecchio, malefico o cattivo, ipotesi che Toschi condivide con Frazer<sup>568</sup>:

“poiché in questo caso, nella mentalità primitiva e popolare, opera l'idea che si può eliminare il male trasferendolo sopra un oggetto, sopra una bestia, sopra una persona umana e anzi in essa concentrando tutti i mali della comunità, così, basta sopprimere o allontanare questo qualcuno o qualcosa su cui si sono accumulati i mali di tutti, e l'intero popolo diventa puro e sano.”<sup>569</sup>

---

<sup>566</sup> Il genere, appunto, del Testamento. Ibidem, p. 244, cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais nella cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979, p. 385.

<sup>567</sup> Bachtin, *L'opera di Rabelais*, cit., p. 386 (corsivo dell'autore).

<sup>568</sup> J.G. Frazer, *Il ramo d'oro: studio sulla magia e sulla religione*, Boringhieri, Torino 1965.

<sup>569</sup> Toschi, *Le origini*, cit., pp. 106-107.

I rituali analizzati da Toschi mirano tutti all'espiazione del male attraverso la morte di figure simboliche. Talvolta Carnevale è sostituito da personaggi analoghi, come Arlecchino o la Vecchia, oppure da animali. Il fantoccio che rappresenta questi imputati può essere bruciato, annegato, fucilato, impiccato, segato o ucciso in ogni altra maniera violenta. Ma talvolta l'atto della morte assume caratteri ben più truci.

Lo studioso dedica un paragrafo alla *Giudicata*, intesa come particolare festa carnevalesca esistente a Roma. Egli parte dalla descrizione che ne fa Crescimbeni<sup>570</sup>: nei rioni romani, durante il Carnevale, si suole schernire gli Ebrei, portati prima sopra carri lungo al città e successivamente impiccati, strangolati o fatti oggetto di giochi crudeli. L'usanza di utilizzare un Giudio a simbolo espiatorio è molto sviluppata a Roma, dove nell'ultimo giorno della festa alcuni ebrei sono messi dentro botti e fatti rotolare giù dal Campidoglio, oppure figurano tra i condannati a morte del Martedì Grasso. La *Giudicata* ha origini antiche, e nel corso della storia si ingentilisce, passando dai caratteri violenti e di reale eliminazione alla rappresentazione drammatica di queste morti. Il significato simbolico del rito è piuttosto evidente, data l'appartenenza etnica alla razza che ha ucciso Gesù, gli ebrei sono capri espiatori ideali per purificare i peccati della comunità.

È interessante sottolineare quest'ultimo elemento, su cui il Toschi non si sofferma molto: il fatto che il Martedì Grasso, oltre alle burlesche esecuzioni del Carnevale, della Vecchia o di Arlecchino, avvenissero proprio le vere condanne a morte. Prendiamo tra tutti un episodio molto simbolico. Giordano Bruno, filosofo e altissimo intellettuale dell'epoca moderna, in contrasto con la Chiesa, viene messo al rogo il 17 febbraio del 1600. L'espiazione del male per la rigenerazione del nuovo anno deve avvenire attraverso l'eliminazione di un peccatore. Giordano Bruno, considerato uno dei maggiori eretici del tempo, dopo otto anni di processi, torture, richieste di abiura viene giustiziato alla fine del Carnevale che segna il passaggio non solo ad un nuovo anno ma anche ad un nuovo secolo. Per una Chiesa che risente ancora della Riforma e della Controriforma, che vede i suoi dogmi minacciati dalla continue scoperte scientifiche<sup>571</sup>, bruciare un pericoloso rappresentante del libero pensiero è l'atto rituale (oltre che politico) più adatto per sancire il proprio assoluto dominio sulle idee e sulle persone, e per propiziare un nuovo secolo di dogmi.

E' possibile relazionare questa breve analisi del Carnevale come periodo di passaggio, che porta con sé i riti di espiazione per la purificazione della comunità, con la norma di svolgere la funzione anatomica prima della Quaresima.

Il tempo della festa sospende le normali attività, quindi la sezione assume il carattere di extra-quotidianità che, a ben vedere, è proprio del teatro. La definizione di un luogo e di un tempo diversi

---

<sup>570</sup> G. Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, Basegio, Venezia 1730, vol I, libro IV, p. 198, 1702.

<sup>571</sup> Ricordiamo che ancora nel 1633 Galileo Galilei è costretto all'abiura.

dall'ordinario è il primo passo per la creazione di un *evento*, di un accadimento fuori dai confini abitudinali che, come abbiamo più volte detto, è indispensabile a sancire la legalità di un'attività violenta e peccaminosa. Come dice Garapon a proposito del processo:

“Il primo gesto della giustizia non è, dunque, né intellettuale né morale, bensì architettonico e simbolico: delimitare uno spazio tangibile che tenga a distanza l'indignazione morale e le passioni pubbliche, riservare un tempo a tal fine, fissare le regole del gioco, convenire su un obiettivo e istituire gli attori. Il processo è la prima forma di radicamento del diritto nella vita, è l'esperienza estetica della giustizia, il momento essenziale in cui il giusto non è ancora separato dalla materia viva e il testo di legge è ancora più vicino alla poesia di quanto non sia alla compilazione giuridica”<sup>572</sup>

La funzione anatomica non può essere svolta in un'aula universitaria, non solo per ragioni pratiche. E' il luogo che determina l'evento, ed assieme ad esso è il tempo che ne sancisce la non-pericolosità. Durante il Carnevale il rapporto con la morte assume caratteri meno cupi e spaventosi, perché siamo in un periodo di passaggio dopo il quale c'è la possibilità di una rinascita: dall'eccesso e dal sovvertimento delle regole si ristabilirà l'ordine quotidiano, infatti il Carnevale, durante il Martedì Grasso, è ucciso per l'espiazione collettiva. Il senso della morte allora, durante il tempo della licenza, è più tollerato e accettato, così come la violenza e lo smembramento. Le pubbliche esecuzioni trovano un'ambientazione ideale durante queste settimane, e sono a loro volta condizionanti alla funzione. Possiamo trovare, nelle leggi che riguardano l'anatomia, alcuni tratti in comune con l'analisi proposta da Toschi. La cavia deve essere un condannato, straniero e colpevole di qualche delitto, e la sua punizione, attraverso l'impiccagione, è una sorta di espiazione che rientra nei rituali carnevaleschi. Non solo si tratta di uccidere un male che viene dall'esterno e che minaccia la comunità, lo straniero delittuoso, ma si infierisce su di esso attraverso una punizione ulteriore. Il suo corpo sarà sottoposto ad un atto violento che, sebbene non condizionerà la salvezza della sua anima, apporterà uno scempio alla sua materialità. Come abbiamo già visto, il condannato appartiene allo Stato, viene *depersonalizzato* e l'autorità può decidere senza compromessi cosa farne. Il Cardinale o il Gonfaloniere concedono all'anatomia qualcosa che appartiene loro di diritto e che donano alla comunità affinché, espia il crimine e la funzione di monito, il soggetto sia riabilitato. Infatti, il fine ultimo è l'utilizzo dello straniero per il bene comune: almeno formalmente, l'anatomia pubblica è indispensabile per l'istruzione dei futuri medici, per l'avanzamento della scienza e per la sconfitta dei mali fisici. Il condannato potrebbe essere allora quella vittima immolata di cui parla Butitta, che «al momento della sua morte, con la

---

<sup>572</sup> A. Garapon, *Del giudicare. Saggio sul rituale giudiziario*, Raffaello Cortina editore, 2007, p. 3.

sua stessa morte produce vita». La vita che da sempre la medicina cerca di salvare, prolungare e rendere utopicamente eterna, anche se con gli scarsi mezzi di uno Studio in decadenza.

### *Il Carnevale e il corpo.*

I riti di morte e rinascita che contraddistinguono il Carnevale hanno una relazione diretta con un altro elemento di nostro interesse, ossia con la centralità del *corpo*. La materialità è al centro dei tripudi carnevaleschi, l'eccesso di cibo, bevande, lussuria, contraddistingue l'abbondanza che precede i digiuni quaresimali. A riguardo, nascono e si moltiplicano le narrazioni burlesche sulla guerra tra le due festività, che calcano i contrasti tra i temi del digiuno e della gola, del vino e della sete, del vizio e della continenza. Vediamo ad esempio una produzione del XVI secolo, *Il contrasto tra Carnevale e Quaresima*, diventata famosa a suo tempo e frutto di numerose riedizioni e aggiunte, in cui i due protagonisti battagliaano senza pietà a colpi salami e agli, ognuno governando un potente e vasto esercito: a Madonna Quaresima obbediscono sardine, lucci, anguille, cipolle, trote, porri, mentre al suo avversario giurano fedeltà capponi, fagiani, lepri, piccioni e, ovviamente, come capitano supremo un grosso porco<sup>573</sup>.

Non ci addenteremo nei diletti del cibo e del vizio che riguardano il Carnevale, ma ci soffermeremo più dettagliatamente su quello che concerne il corpo e la sua idealizzazione nel periodo della festa.

Il Carnevale è al centro di un libro fondamentale per la storia del riso e del comico, ossia *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, di Michail Bachtin<sup>574</sup>. Questo pionieristico scrittore affronta l'opera francese relazionandola ai riti popolari e alla cultura festiva che anima il Medioevo e il Rinascimento. Il folklore e la piazza sono alcuni degli elementi attraverso cui viene interpretato *Gargantua e Pantagruel*, scritto appunto da Rabelais prima della metà del Cinquecento<sup>575</sup>. Lo stile che anima il libro, in cui si narra della vita dei due giganti, è definito dallo studioso *realismo grottesco*. Infatti, le situazioni che caratterizzano le avventure dei protagonisti hanno spesso a che fare con la sfera del corpo basso, con la materialità di certe azioni naturali (il bere, il mangiare, il

---

<sup>573</sup> *El contrasto di Carnesciale et la Quaresima* è stato pubblicato da L. Manzoni, *Libro di carnevale dei secoli XV e XVI*, presso Gaetano Romagnoli, Bologna 1881.

<sup>574</sup> M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Rito, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979. Sul comico in generale v. L. Termine, *Storia del comico e del riso: itinerari antologici nella cultura e nell'arte*, Testo & Immagine, Torino 2003; G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma 1974.

<sup>575</sup> Una prima versione di *Pantagruel* è pubblicata nel 1533, presso Claude Nourry. Il testo corretto dall'autore è del 1542, edito a Lione presso Juste. Vedi la *prefazione* a F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*, a cura di M. Bonfantini, Einaudi, Torino 1993, soprattutto *Nota* a p. XVII.

defecare, l'atto sessuale), ma il significato nascosto dietro ad esse racchiude una simbologia legata ai riti di morte e rinascita, ad un corpo cosmico che, nella fecondità propria dell'umano, si rigenera in base alle leggi naturali. In altre parole, il riso di Rabelais è legato alla cultura popolare, che fa riferimenti ai bisogni primari in modo sia giocoso sia volgare, con cui la festività carnevalesca condivide i principi e gli elementi comici opposti alla cultura "alta", astratta e letteraria. Come nel Carnevale, questi tratti bassi appartengono alla naturalità nascita-vita-morte dell'esistenza, che si concretizza nella rigenerazione attraverso una nuova vita.

L'analisi di Bachtin distingue due tipi di corpo, uno afferente alla cultura classica e "ufficiale", l'altro che invade il folklore e le tradizioni e diventa fonte d'ispirazione per Rabelais. Un tratto che separa queste due concezioni dell'essere umano sono i confini che delimitano l'involucro terrestre. Il primo tipo di materialità è chiusa in se stessa, le sue raffigurazioni mantengono il senso del limite che rende ogni individuo unico e staccato dal mondo circostante. Il corpo diventa psicologico e individualizzato, si distingue totalmente da ciò che accade intorno. Gli occhi sono gli organi che risaltano nella sua caratterizzazione, perché veicolo di anima, di sentimento, di valori caratteriologici. Inoltre, si cerca di eliminare tutto ciò che è contrario all'armonia, che sporge oltre i bordi contenuti e simmetrici. La perfezione e l'unicità dettano i suoi canoni rappresentativi:

*"Il tratto caratteristico del nuovo canone corporeo – tenuto conto delle sue importanti varianti storiche e di genere – è un corpo perfettamente dato, formato, rigorosamente delimitato, chiuso, mostrato all'esterno, omogeneo ed espressivo nella sua individualità. Tutto quello che esce, che sbuca fuori dal corpo, qualsiasi protuberanza, escrescenza e diramazione, cioè tutto ciò con cui il corpo esce dai suoi limiti e comincia a formare un altro corpo, si stacca, si elimina, si chiude, si rammollisce. E allo stesso modo si chiudono tutti gli orifizi che danno accesso al corpo. Alla base di questa immagine sta la massa del corpo, individuale e rigorosamente delimitata, la sua facciata massiccia e cieca. La superficie cieca, la piattezza del corpo, acquistano un'importanza primaria come frontiera di un'individualità chiusa, che non si mescola con gli altri corpi e col mondo."*<sup>576</sup>

Ad un corpo delimitato si contrappone, nel realismo grottesco, quello che abbatte i suoi confini e si confonde con il mondo attorno. È questo che Bachtin individua nell'opera di Rabelais, concentrata su un insieme d'immagini e figurazioni che mirano ad espandere i limiti, che si concentrano sulle aperture e sugli scambi invece che sulla superficie piana e serrata. La bocca è l'organo che risalta nelle avventure di Gargantua e Pantagruel, che inghiotte, butta fuori, attraverso cui entrano esploratori e 'disintossicatori' all'interno dei due giganti. Inoltre, il ventre e gli organi genitali

---

<sup>576</sup> Bachtin, *L'opera di Rabelais*, cit., p. 350.

concorrono allo scambio con il mondo circostante, e soprattutto all'inserimento della fisicità in un ciclo non relegato all'individualizzazione, ma aperto nell'eterna riproduzione di vita. La "parte bassa" non è sentita come vergognosa e inferiore, ma si lega alla terra, alla fecondità che dalla morte genera nuovi esseri. L'uomo viene creato, cresce e crea a sua volta, attraverso uno scambio con l'esterno e con l'altro. In più, sono fondamentali le sue protuberanze e le sue ramificazioni, attraverso cui la sua vita interiore, nel senso materiale della parola, si manifesta nei naturali bisogni quotidiani cioè mangiare, bere, defecare.

Tra le fonti che hanno contribuito all'ideazione del realismo grottesco rabelaisiano, ve ne sono alcune di grande importanza per la nostra ricerca. Infatti, l'idea di un corpo aperto, anatomizzato che travalica la normale concezione della fisicità chiusa, è propria di alcune tradizioni legate alle festività carnevalesche. Tra i misteri medioevali della cultura francese Bachtin individua le *diableries*, in esse i diavoli puniscono gli eretici facendoli a pezzi, squartandoli, mutilandoli, spesso a fini di cottura e ingestione. Inoltre, l'immagine della separazione fisica è presente nei testamenti comici già ricordati, come il *Testamentum porcelli* o *testamento dell'asino*. Andando oltre l'ambito carnevalesco, dal testo traspare la parodia del culto delle reliquie. In Francia l'esposizione di organi e pezzi parcellizzati di santi è frequentissima in ogni chiesa, usanza che provoca l'ironia di protestanti e calvinisti.

Infine, le immagini e le concezioni del corpo presenti nell'opera di Rabelais trovano una fonte primaria in un'opera scientifica, il *Corpus Hippocraticum*. Infatti l'autore, nella sua vita ricca di interessi, difficoltà ed animata dalla curiosità verso più discipline, consegue una laurea in arti che gli permette di esercitare anche la professione di medico. Dal 1530 al 1532 Rabelais è Baccelliere alla facoltà di medicina di Montpellier, dove, per il suo corso, sceglie gli *Aforismi* di Ippocrate e l'*Ars Parva* di Galeno<sup>577</sup>; tornerà nella stessa Università cinque anni dopo, per commentare il testo greco delle *Praedictiones*. Durante il suo soggiorno a Lione, dal 1532, egli esercita la professione presso il Gran Ospedale sul ponte del Rodano, in questa città aleggia una viva cultura dove lettere, stampa e umanesimo si uniscono al fiorente commercio e ai viaggiatori<sup>578</sup>. Proprio qui Rabelais pubblica opere di argomento scientifico strettamente legate ad Ippocrate: *Lettere Mediche* di Giovanni Manardi ferrarese e *Ipocrate ac Galeni libri aliquot, ex recognitione Francisci Rabelesi, medici omnibus numeris absolutissimi*<sup>579</sup>. In questo campo, il nostro brillante intellettuale si dimostra un umanista più che un ricercatore, in quanto le sue riflessioni seguono le dottrine dei

<sup>577</sup> G. Perfetto, *Rabelais e i suoi tempi*, Raffaele ed Ernesto Pironti, Napoli 1924, soprattutto cap. VII *Rabelais a Montpellier*, pp.45-55; cfr. R. Antonioli, *Rabelais et la médecine*, Droz, Geneve 1976.

<sup>578</sup> Ivi, cap. VIII *Rabelais a Lione*, 55-58. L'autore sottolinea inoltre la forte influenza degli italiani che si sono rifugiati a Lione durante gli sconvolgimenti cinquecenteschi. La città ospita politici, letterati e artisti ma anche mercanti e artigiani. Inoltre Luigi XI ha stabilito lo svolgimento di tre fiere trimestrali, che ne aumentano l'importanza a livello commerciale.

maestri senza avventurarsi in scoperte, commentate in maggior misura dal punto di vista grammaticale e filologico. Il corpo medico su cui Rabelais si forma e di cui impara le caratteristiche principali secondo i dettami dei classici, diventa una delle basi su cui si fonda il realismo grottesco. Ippocrate è seguace della teoria umorale: attraverso lo studio dei liquidi, l'essere umano viene diviso in quattro umori (sangue, flemma, bile gialla e bile nera) ognuno di questi elementi è collegato a un elemento naturale (fuoco, aria, acqua, terra) ed a una caratteristica fisica (caldo, freddo, umido, secco) e di conseguenza ad un determinato carattere (sanguigno, flegmatico, collerico, malinconico). L'uomo, insomma, fa parte del cosmo perché è composto dai suoi stessi elementi, sente il mondo dentro se stesso e grazie a questa universalità sconfigge la paura antropologica ed inevitabile della morte. Il corpo aperto e carnevalesco che domina nel Gargantua e Pantagruelle, attraverso le sue funzioni naturali, come nutrirsi, purgarsi e riprodursi, accentua il suo legame con gli elementi universali ed eterni che compongono l'Universo, e che rappresentano una concezione dell'esistenza non unica e individualizzata, ma ciclica, rigeneratrice, feconda, a somiglianza degli elementi naturali di cui è composta:

“Il corpo *universale*” (grottesco) che cresce ed è continuamente trionfante si sente, nel cosmo, come fosse *a casa propria*. È carne e sangue della carne e del sangue del cosmo, in lui si ritrovano *gli stessi elementi e forze cosmiche*, ma sono organizzati nel modo migliore; *il corpo è l'ultima e la migliore parola del cosmo; è la forza cosmica dominante*; non ha paura del cosmo con tutti i suoi elementi. E neanche la morte gli fa paura: la *morte dell'individuo* è soltanto un momento della vita trionfante del popolo e dell'umanità, *un momento indispensabile per il loro rinnovamento e il loro perfezionamento.*”<sup>580</sup>

Il microcosmo è parte del macrocosmo, e con esso condivide umori, morti e nascite in un ciclo senza fine, attraverso un corpo aperto, dinamico, che si compone di protuberanze, parti, esagerazioni. Un corpo anatomizzato. D'altronde, sembra che lo stesso Rabelais si sia cimentato in una dissezione pubblica durante l'esercizio della professione a Lione. Ne dà notizia l'amico Etienne Dolet, che compone una poesia latina nella quale l'impiccato-cavia della funzione gioisce del suo destino: invece che essere distrutto dal vento e dai corvi, è servito per una dimostrazione eseguita dal più gran dottore del momento, che sopra di lui ha illustrato la presenza del macrocosmo

---

<sup>579</sup> Stampato presso Gryphium, Lugduni, nel 1532. il volume contiene quattro trattati di Ippocrate (*Gli aforismi* da Niccolò Leonicensi, *I prognostici* e *Della dietetica dei morbi acuti* da Guglielmo Cop, *Della natura umana* da B. Brenzio), *L'arte medica* tradotta da Leonicensi e un testo greco degli Aforismi con correzioni e glosse dello stesso Rabelais. Sulla formazione e concezione medica di Rabelais, oltre al volume sopracitato, vedi Bachtin, *L'opera di Rabelais*, cit., pp. 390-398.

<sup>580</sup> G. Perfetto, *Rabelais e il suo tempo*, cit., p. 374.

all'interno dell'essere umano. Un'altra dissezione è avvenuta all'inizio del 1538 per la facoltà di Montpellier, sotto il pagamento di uno scudo d'oro<sup>581</sup>.

Quindi, l'immagine del corpo che traspare dalla lettura di Rabelais ha differenti fonti, che uniscono assieme letteratura, medicina e cultura popolare all'interno del Carnevale.

Propongo, a questo punto, un'ultima riflessione per riportare maggiormente l'analisi effettuata da Bachtin su Rabelais ai nostri argomenti di discussione. Ovviamente lo studioso si concentra su un determinato autore francese che, a prima vista, non ha nulla a che fare con il nostro oggetto di analisi, ossia il teatro anatomico di Bologna.

Nell'analizzare il *Gargantua e Pantagruelle* emergono non solo le componenti letterarie e critiche dell'opera, bensì il sostrato di cultura che ha ispirato l'autore, diviso tra arte e scienza, e soprattutto le forti connessioni tra il corpo e il Carnevale, in quanto momento di folklore popolare. Il corpo descritto da Bachtin, presente in tutta l'opera di Rabelais, è per eccellenza il *corpo del Carnevale*, non legato alla sola Francia. La rappresentazione di questa festività come momento in cui predomina il basso, la materialità legata al sesso e al ventre, è ampiamente diffusa anche in Italia. La crapula e il riso dominano nelle baldorie che invadono le città, è un tratto distintivo della celebrazione popolare, che si affianca agli eventi ufficiali di balli e maschere. Il Carnevale, con l'abbondanza, il vizio, l'eccesso, è l'antitesi della Quaresima, che porta invece il digiuno, la fame, l'astinenza. Il terrore dei moralisti è che questo corpo, un volta aperto, non si possa più richiudere e soppianti il corpo chiuso e punito della Quaresima. Lo vediamo nell'opuscolo citato ad inizio capitolo, in cui viene fatta una feroce critica ai divertimenti e alle tentazioni che questo periodo dell'anno offre. Il censore si scaglia violentemente contro chi sostiene che l'abbondanza della festa serva e preparare il fisico per l'astinenza futura. Una volta entrati nel turbine del vizio, è difficile porvi un freno, le persone spossate dai piaceri non si concentreranno sulle pratiche cristiane e, soprattutto, non riusciranno a passare repentinamente dalla crapula alla fame. La concezione del *corpo grottesco* emersa da Rabelais si ritrova anche nel Carnevale bolognese, nell'opera precedentemente citata di Giulio Cesare Croce. Vediamo che la descrizione riservata all'arrestato esalta i suoi dettagli fisici legati all'eccesso, ad un corpo antitetico al canone classico, che ha scambi col mondo e con esso è fisicamente connesso. Non a caso, la punizione a lui riservata è l'esilio, ma solo per un anno, poiché la ciclicità del divenire non può essere interrotta per sempre.

---

<sup>581</sup> G. Perfetto, *Rabelais e i suoi tempi*, cit., p. 120.



Ma Bachtin stesso nota un'interazione più profonda tra la filosofia rabelaisiana e quella italiana<sup>582</sup>. Infatti, l'idea della fisicità grottesca nasce in conseguenza alla nuova rivalutazione dell'elemento fisico, che trova eccellenti esponenti tra i teorici italiani. Rabelais, che per ben tre volte si reca a Roma, dove ha modo di interagire con la corte papale e con le antiche rovine, è di sicuro venuto in contatto con la Scuola di Padova. Il suo amico Estienne Dolet, lo stesso della poesia "anatomica", ha studiato a Padova ed è di questa facoltà fervente sostenitore, in particolare avvicinandosi alle idee di Pietro Pomponazzi, circa l'immortalità dell'anima. D'altronde, il neoplatonismo nato soprattutto con i grandi autori che animano il Quattrocento e il Cinquecento, come Pico della Mirandola e Marsilio Ficino, mette al centro del mondo l'essere umano, nella sua psicofisicità che comporta come conseguenza la sua dignità materiale. Lo abbiamo più volte detto: durante il Rinascimento il corpo dell'uomo è un microcosmo nel quale si rispecchia il macrocosmo, in uno scambio incessante tra la sfera terrestre e celeste. Le influenze astrali, i rapporti di armonia, creano un corpo immerso nel mondo e nell'universo, che con esso deve continuamente cercare interazione, bilanciamenti ed influenze. Il *De vita* di Marsilio Ficino è in questo illuminante, e, non a caso, ripropone in modo elaborato la teoria degli umori. In base alla nostra composizione, lo stato di salute o malattia dipende dalla giusta proporzione degli elementi presenti all'interno del fisico. Essi devono essere incrementati o diminuiti, attraverso l'assunzione di cibi e bevande o con salassi e rigetti; le virtù delle nostre sostanze possono essere esaltate grazie alle corrispondenze con gli astri, con il mondo naturale e minerale. Le cure sono bilanciamenti, in un tutto che si influenza e si scambia. Rabelais utilizza la stessa concezione fisica ma ne sfrutta il lato materiale, grottesco, che guarda maggiormente alla terra invece che agli astri celesti.

Il corpo grottesco è un corpo anatomico smembrato e aperto, in continuo scambio con il mondo. Durante il Carnevale esso trova il suo momento di sfogo, perché la materialità della festa è simbolo di nuovi comportamenti che devono durare un tempo circoscritto, limitato. Quindi, la dissezione s'inserisce nella serie di eventi e festeggiamenti alla cui base soggiace proprio la filosofia "fisiologica" rabelaisiana. Il tempo del Carnevale considera la morte un evento naturale e accettabile, anzi, lo ritualizza e lo rende quasi necessario, allo stesso modo la violazione dei cadaveri viene inserita in un'occasione particolare in cui la carne stessa appare più esplorabile, sezionabile, aperta al circostante. La scelta del periodo successivo a Sant'Antonio Abate come circostanza dell'anatomia è funzionale all'inserimento della pratica in un contesto in cui i confini stessi sono attenuati e maggiormente valicabili. Con questo, sicuramente non intendo dire che i

---

<sup>582</sup> M. Bachtin, *L'opera di Rabelais nella cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979, pp. 398-404.

legati bolognesi abbiamo scelto questa festività in base alle riflessioni sovraesposte. Però, probabilmente, essa appare più adatta per la maggiore libertà che domina nelle celebrazioni, anche nei confronti delle tematiche sulla profanazione ed esplorazione dell'involucro umano.

Le relazioni analizzate tra il corpo carnevalesco e il corpo medico trovano inoltre alcune ripercussioni nell'ambiente bolognese, anche a più di un secolo di distanza dalla pubblicazione del *Gargantua e Pantagruelle*. Quando il secondo teatro anatomico bolognese è costruito, l'idea della fisiologia umana sta cambiando drasticamente. Come abbiamo detto, la struttura è del 1637, quindi già da una decina d'anni è stato pubblicato un testo che ha rivoluzionato la scienza medica, ossia il *De motu cordis* di William Harvey<sup>583</sup>, in cui viene resa nota la scoperta della circolazione sanguigna. Fin dall'antichità il sangue è ritenuto un umore simile agli altri che si produce nel fegato, viene trasportato per vene e arterie e si consuma nelle parti che lo richiedono, bruciandosi grazie al calore naturale. A Padova, a fine Cinquecento, vengono per la prima volta osservate le valvole delle vene da Girolamo Fabrici D'Acquapendente, maestro di Harvey, che indirizzano l'inglese nelle ricerche future<sup>584</sup>. Il cambiamento dettato dalla novità è enorme, infatti il sangue non si disperde ma circola, con una quantità che rimane costante durante tutta la nostra vita, ciò comporta il crollo della teoria Ippocratica degli umori. Le ripercussioni riguardano anche il campo filosofico: il corpo si chiude, si stacca dal mondo circostante. La macchina umana è un sistema idraulico, dove il liquido scorre senza rinnovamenti né rigenerazioni. Ha così inizio un nuovo percorso verso un corpo individualizzato, staccato dal cosmo. Tuttavia, prima che le nuove scoperte penetrino nella cultura ufficiale, bisogna attendere ancora diversi decenni e la resistenza dei medici alle nuove teorie crea ancora forti scontri.

Galeno, Ippocrate, Mondino e gli altri vigilano sulla pubblica funzione affinché nessuno chiuda il corpo aperto e anatomizzato che s'inserisce tanto bene nelle celebrazioni carnevalesche. Ma, all'interno dello Studio, un dissidente trama per sovvertire il naturale ordine delle cose. Marcello Malpighi, accolto tra i docenti bolognesi dell'Università, è il personaggio che, tra mille difficoltà, continua le ricerche sulla circolazione e rifiuta la filosofia che contraddistingue la facoltà artistica di Bologna. Per questo riesce ad attrarre su di sé l'odio dei colleghi, che cercano in tutti i modi di ostacolare la sua carriera e le sue ipotesi.

---

<sup>583</sup> W. Harvey, *Exercitatio anatomica De motu cordis et sanguinis in animalibus, Guilielmi Harvei Angli, medici regii, & professoris anatomiae in collegio medicorum Londinensi*, Guilielmi Fitzeri, Francoforte 1628.

<sup>584</sup> *Harvey e Padova*, Atti del Convegno celebrativo del quarto centenario della laurea di William Harvey (Padova, 21-22 novembre 2002), a cura di G. Ongaro, M. Rippa Bonati, G. Thiene, Antilla, Treviso 2006.

La facoltà di medicina infatti si distingue per un'aderenza alla filosofia galenico-ippocratica, che dai tempi di Vesalio e Rabelais si protrae fino alle soglie del XVIII secolo. Molti professori sono concordi nella continuazione di una tradizione ormai fatta di dogmi, mentre nelle Accademie si discutono le nuove teorie che provengono soprattutto dall'Inghilterra. Ad esse aderisce anche Malpighi, partecipando al Coro Anatomico fondato da Bartolomeo Massari, grazie a questa esperienza l'anatomico sostituisce alla classica visione ippocratica una nuova scienza iatromeccanica. Secondo la nuova concezione l'essere umano è un "aggregato" di meccanismi differenti, ciascuno affrontabile scientificamente attraverso esperimenti, misurazioni e quantità. Così, i dottori Sbaraglia, Mini, Montalbani, Cucchi e i loro sostenitori organizzano una resistenza pressante per far aderire il giovane medico alla filosofia tradizionale, senza riuscire nell'intento. Alla fine del Seicento, il biologo bolognese chiude definitivamente il cerchio del sangue, relegando l'uomo dentro il sistema cardio-circolatorio: grazie all'utilizzo del microscopio, egli scopre le connessioni tra vene e arterie nei polmoni, dando uno smacco definitivo alla teoria umorale. L'uomo è quindi sempre meno cosmo e sempre più macchina, e la funzione anatomica, carnevalesca, cerimoniale, è sempre meno utile al progresso di una scienza microscopica e quantitativa<sup>585</sup>.

Concludiamo questo capitolo con un piccolo aneddoto, un dialogo che mi piace immaginare tra il corpo carnevalesco e il corpo individualizzato, all'interno dell'Archiginnasio. Bachtin parla del *motivo del naso* come dominante nella raffigurazione grottesca<sup>586</sup>. Accanto alla bocca, il naso è uno degli elementi del volto maggiormente rappresentati, in quanto sostituto del fallo. Il grottesco è attento a tutto quello che sporge, che va oltre il confine, e si ritrova nel mondo e nel cosmo. Il naso, descritto con somiglianze animali o di oggetti, ma soprattutto allargato, reso enorme, è un elemento distintivo, che si oppone agli occhi del corpo psicologico. Nel teatro anatomico, luogo in cui la materia umana è aperta, sezionata, vittima di tentazioni grottesche, Gaspare Tagliacozzi, nella sua statua di legno Settecentesca, bandisce orgogliosamente un naso perfetto, pulito e proporzionato, simbolo della voglia di addomesticare un corpo villano fuori misura e ammonimento dell'incombente fine di un'epoca.

### ***Frugando tra i documenti: aspetti scientifici e cerimoniali della pubblica notomia.***

---

<sup>585</sup> Su Malpighi cfr. G. Molinelli, *All'origine della biologia moderna: la vita di un testimone e protagonista: Marcello Malpighi nell'Università di Bologna*, Jaka book, Milano 1987; R.A. Bernabeo, *L'ambiente culturale in cui si formò e operò Marcello Malpighi*, «Buletino delle scienze mediche», a. 153, fasc. 3/4, 1981; *Marcello Malpighi scienziato universale*, a cura di R.A. Bernabeo, C. Paleotti, presso l'Istituto per la storia dell'Università, Bologna 1995.

<sup>586</sup> Bachtin, *L'opera di Rabelais*, cit., p. 345.

Abbiamo individuato uno spazio e un tempo che delimitano lo svolgimento dell'anatomia. Il teatro e il Carnevale sono gli elementi che sanciscono la fattibilità della funzione, che dal 1637 al 1800 si svolge annualmente per circa due settimane e vede un docente cimentarsi, dall'alto della cattedra, nella spiegazione della macchina umana, mentre gli incisori operano sul cadavere collocato al centro della sala. Molti storici si sono già interessati alla descrizione della sezione, arrivando a stabilire un preciso programma che caratterizza lo spettacolo e si ripete uguale a se stesso:

“Con l’inserimento della «funzione di notomia» nel calendario delle feste carnevalesche, la dissezione pubblica perdeva, come ha osservato Giovanna Ferrari, il suo originario carattere di «servizio didattico» per acquisire invece valenze sociali e mondane che ben poco avevano a che fare con l’insegnamento della medicina. La caratteristica principale della dimostrazione anatomica bolognese era quella della disputa e, quindi, della spettacolarizzazione teatrale della «funzione»: essa consisteva nella lettura e nel commento di un testo scelto dal titolare della disciplina, seduto nella cattedra, mentre l’incisore e i chirurghi procedevano alla preparazione e all’ostensione delle parti. Si sviluppavano poi la discussione scientifica, cui partecipavano docenti e studenti, e il contraddittorio teologico, condotto da un domenicano o da un francescano che rappresentava l’inquisizione.”<sup>587</sup>

Giovanna Ferrari ha descritto la funzione in due brillanti saggi<sup>588</sup>, che riportano una ricca bibliografia delle fonti originali da cui si può ricavare il *modus operandi* caratterizzante l'anatomia felsinea. Anche tra gli studiosi della Storia universitaria molti si sono soffermati sull'evento<sup>589</sup>. L'eccezionalità della dissezione comporta anche numerose testimonianze coeve, dove viene descritto l'orgoglio cittadino per la promozione della scienza e per il prestigio del corpo docente. Ne abbiamo un esempio in un resoconto sullo Studio stampato da Gaspare Mariano de Varriano, che dedica uno spazio all'elogio del teatro:

“Super sacello Archigymnasii fores ab intus prospiciente eminent Theatrum Anatomicum solemnibus artis diligentia constructum. Forma elegans loci, & ornatus ratio majestatem loci nobilitatem augent, reverendaque simulacra loculis

<sup>587</sup> *Storia delle Università in Italia*, a cura di G.P. Brizzi, P. Del Negro, A. Romano, Sicania, Messina 2007, vol I, p. 456. Vedremo che il testo contiene alcune imprecisioni: l'argomento da trattare non è stabilito dal docente, sul contraddittorio teologico, citato da più fonti, non ho trovato riscontro nei documenti finora analizzati.

<sup>588</sup> G. Ferrari, *Public anatomy lessons and the carnival: the anatomy theatre of Bologna*, «Past and present» n.117, 1987 pp. 50-106; ID. *La pubblica funzione di anatomia. Origini, significato e fine di una cerimonia*, in *L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la biblioteca*, a cura di G. Roversi Monaco, Grafis, Bologna 1987, vol I.

<sup>589</sup> Vedi, ad esempio, F. Cavazza, *Le scuole dell'antico Studio bolognese*, Hoelpi, Milano 1896; G. Martinotti, *L'insegnamento dell'anatomia in Bologna prima del secolo XIX*, coop. tip. Azzoguidi, Bologna 1911; G.G. Forni, *L'insegnamento della chirurgia nello Studio di Bologna: dalle origini a tutto il XIX secolo*, Cappelli, Bologna 1948; G. Zaccagnini, *Storia dello Studio di Bologna durante il Rinascimento*, Leo S. Olschki, Firenze 1930.

suis interposita eximios in arte viros memorantia, venerationem quandam indicunt introeuntibus: inter quae illud Gasparis Tagliacotii, qui, ut nonnulli referunt, deperditum nasum hominibus restituebat, mutuata alterius membri carne, & fibris. Publica habetur ibi quolibet anno humanis cadaveris Anatomes, uno ex Lectoribus Medicis fusè differente, mox caeterorum Doctorum cujuscumque; facultatis, & Prioris Artistarum, qui unicè extra Doctorum ordinem arguere potest, obiecta diluente, exposita in medio arena super tabula ea cadaveris parte, de qua explicandum est illa die, ut commodè subsit oculis omnium in Amphitheatro sedentium. Consuetudine receptum est, ut si opportunum operi habeatur cadaver, dentur exercitationi huic bacchanaliorum dies, ne sua etiam desint Bononiae utilia studiis spectacula, quibus accurrit quoque frequens populus, & curiosa personatorum licentia.<sup>590</sup>

La celebrità del teatro attira l'attenzione delle cronache, la presenza del Cardinal legato alla prima e all'ultima lezione accresce l'interesse verso di esso, tanto che ne troviamo traccia nelle cronache di Ghiselli e di Sabbatini, che raccontano della presenza di maschere all'interno del pubblico<sup>591</sup>.

A questo punto, vorrei concentrare la mia analisi su un gruppo di documenti che hanno per oggetto la gestione e l'amministrazione dell'anatomia pubblica. Attraverso di essi, si possono ricostruire alcuni tratti peculiari dell'autopsia e l'importanza che la città le attribuisce. Infatti, all'Archivio di Stato sono conservate le relazioni che l'Assunteria di Studio scrive al Senato per informarlo sulle condizioni in cui la facoltà si trova. Sulla *publica notomia* sono prodotti molti scritti, attraverso la loro lettura emerge un quadro pittoresco che ricostruisce la sezione sia dal punto di vista scientifico che da quello cerimoniale. Il rito e la tradizione spesso travalicano le necessità mediche e formative che dovrebbero essere principali nell'ambiente universitario: il percorso dal Cinquecento all'Ottocento rende la seduta una ricorrenza rivolta più ai nobili ospiti che agli studenti. Di questo la classe dirigente è pienamente consapevole, e si occupa di garantire una disputa gradita per gli astanti, interessati soprattutto alle doti retoriche dell'anatomico. Leggendo dunque quello che ci rimane dei resoconti degli Assunti, ricaviamo il contesto e le modalità con cui la dissezione viene svolta. Questi documenti hanno dei caratteri particolari, infatti, le informazioni che si possono trarre sono fornite soprattutto partendo da problemi e lamentele. I senatori propongono quali dovrebbero essere le norme e regole per il teatro, ma queste non sempre sono rispettate e più esse sono eluse più ne risente il buon nome dello Studio e di Bologna, perché:

---

<sup>590</sup> G. M. de Varrano, *Responsum viro Batavo circa ea, quae Bononiae de Studiis praecipue notabilia sunt, ex typographia successorum Benatii*, Bologna 1719.

<sup>591</sup> Cfr. A. Sabbatini, *Memorie del Decimo sesto Secolo 1600. sino al principio del Decimo settimo 1700*, BUB, ms 1300, tomo III e tomo V; Abate Ghiselli, *Memorie antiche manoscritte di Bologna, raccolte et accresciute sino ai tempi presenti*, BUB, ms. 770, vol XXXIX.

“Non vi è chi non conosca di qual raro pregio, e decoro sia stata e sia allo pubblico studio ed alla Città stessa la funzione che annualmente su le pubbliche scuole da egreggi e valenti Professori nel Teatro Anatomico di Notomia si teorica che pratica lodevolmente; e valorosamente si sostiene. Le varie questioni che insorgono, le osservazioni nuove che si propongono, e si agitano, la disputazioni stessa rendono una tal funzione al sommo pregevole e decorosa, e presentemente nell’Italia, per non dire nel Mondo tutto sola, ed unica: Dunque essendo questa una funzione di tanto lustro, convien mantenerla, e mantenerla in quel grado che fino ad ora vi è sostenuta.”<sup>592</sup>

### *Anatomia pubblica e anatomia privata.*

A fianco della sezione pubblica da sempre s’intraprendono anatomie riservate agli studenti, con lo scopo di formare in modo più completo la gioventù. Dal medioevo in poi esse avvengono in casa del docente, senza cerimonie né orpelli ma con il solo intento di compiere ricerche ed approfondimenti sulle parti del corpo esposte. Nel Seicento e nel Settecento è ribadita l’importanza di tali dimostrazioni da abbinare a quelle con disputa, attraverso il paragone tra le due modalità emergono alcuni tratti distintivi dell’evento carnevalesco, in confronto alla connotazione prettamente scientifica degli incontri didattici. Le anatomie rivolte ai soli alunni sono tenute durante l’anno, i professore deve darne avviso affinché gli interessati possano parteciparvi, tuttavia è di massima cura che il loro svolgimento non intralci la funzione pubblica:

“che si costituisca una lettura d’Anatomia con particolari stipendio, dovendo l’Anatomico così costituito due volti l’anno far l’ostensione in sopra tutto un corpo humano; con doverla notificari mediante poliza stampata, e dar luogo a tutti di vederla, e poteri argomentari, e ciò in tempo, che non sconcerti, ò porti pregiudicio alla pubblica Anatomia che si fa su le scuole per terno da Ill.mi Dottori”<sup>593</sup>

Le anatomie private sono quelle che realmente formano i giovani, mentre quelle pubbliche servono più al decoro dello Studio, che può avvalersi di un evento unico al Mondo. Dal Settecento, soprattutto i dottori, propongono di far diventare la seconda biennale invece che annuale, richiesta che comunque non verrà accettata:

---

<sup>592</sup> ASB, Assunteria di Studio, Diversorum 91, Fascicolo 2, *Anatomia Pubblica*, [d’ora in avanti ASB, *Anatomia Pubblica*], 1755.

<sup>593</sup> ASB, Assunteria di Studio, Leggi e decreti 2, 1639-1689, *Costituzioni dello Studio*, 1660, p. 3.

“la Notomia con disputa siccome induce nel Professore la necessità di erudirsi esatamente, e di esaminare con distinzione, e sottigliezza le materie, e apporta quel decoro alla nostra Università, che proviene dall’esser l’unica in cui si faccia tale funzione, merita per ciò d’esser ritenuta, ma non è tanto il vantaggio che ne viene dalla medesima a Scolari, che sia necessario il farla ogn’anno, e non piuttosto un anno si e l’altro no, purché non manchi ogn’anno quella parte di tal Notomia, che è la più utile, e più desiderata dalli Scolari, e per cui apprendere si portano più volentieri in altre Università, cioè l’ostensione di tutte le parti incise di fresco sul Cadavere colla previa lezione intorno alle medesime. In questo modo si avrebbe il buono delle altre Università, e il raro della nostra.”<sup>594</sup>

C’è distinzione quindi tra la *notomia* ordinaria, da farsi a dicembre e a gennaio, e quella con dibattito finale che si fa dal fine di gennaio. La prima si esercita nel teatro come l’altra, ma il docente, alla presenza degli studenti e senza orpelli, scende dalla cattedra e spiega unicamente presso il tavolo. Ad ogni modo, non è possibile rinunciare alla lezione straordinaria, perché unica nel suo genere e propria di Bologna, che

“chiama più i scolari d’ogni altro, e mette in maggior soggezione il Professore, e in maggior vista la cura dell’Eccelso Reggimento per il pubblico”<sup>595</sup>

Si evince che l’Assunteria di Studio è ben consapevole della poca validità formativa dell’incontro carnevalesco. Esso è utile per attrarre le matricole, per costringere il docente a prepararsi, e mette sotto lo sguardo di tutti la cura del Governo verso l’Università. Il teatro quindi si presta ad un doppio utilizzo, che può assumere un valore scientifico o spettacolare a seconda di quale occasione occupa il suo interno. Quando si provvede all’istruzione degli studenti, il Lettore non si installa sul suo pulpito attorniato da maestri insigni, tutto avviene al centro della sala, dove tornano protagonisti il tavolo e il cadavere. Non ci sono cerimonie, tappeti, drappi né arguti dibattiti, non ci sono estranei. Nel secondo caso invece lo spettacolo invade la sala. Il Lettore, non più docente ma protagonista, per questo *in soggezione*, più che spiegare la materia corporea deve organizzare un brillante discorso, pronto a disputare con i colleghi agguerriti in presenza delle massime autorità, che vigilano e vogliono un intrattenimento ben fatto adatto alle loro esigenze. Dall’alto della cattedra, il docente è parte di quella tradizione che pertiene solo a Bologna, e che lo colloca, per un

---

<sup>594</sup> ASB, *Anatomia Pubblica*, Cartella VI, *Se sia ben fatto il ritenere la Notomia con disputa, e il farla, non più ogn’anno, ma un anno si, e l’altro no.*

<sup>595</sup> Ibid.

attimo, nel teatro della memoria delle dodici statue che abbracciano lo spazio. Il mantenimento di questo evento dimostra quanto l'*Eccelso Reggimento* si preoccupi al pubblico che assiste, garantendogli una performance decorosa, con docenti professionisti, dove, però, viene meno l'aspetto di riflessione ponderata e sperimentazione sulle parti del corpo.

La disputa è considerata il nodo centrale della lezione, il Lettore deve ostentare le sue doti di argomentatore per risultare gradito alle orecchie degli astanti, si propone così un allenamento indispensabile prima di accedere alla funzione, nel quale il docente cittadino deve aver sostenuto con lode almeno tre conclusioni, e quattro per gli stranieri.<sup>596</sup>

La questione della "biennialità" viene più volte valutata dall'Assunteria di Studio. Nel 1753 si compie una riflessione approfondita sulla questione in base soprattutto alle spese che essa esige, annotando suggerimenti dei professori interpellati. Viene così ribadito che la funzione si sostiene più per pomposità e onoreficienza dell'Università che per l'utilità degli studenti. Agli scolari giova maggiormente la lezione in cui si mostrano le parti fresche dei cadaveri, dopo un'accurata spiegazione introduttiva, come avviene negli altri Studi. I professori sono quindi favorevoli ad aprire il teatro ogni due anni, data anche la difficoltà di trovare qualcuno disposto a sostenere l'incontro<sup>597</sup>. Quindi, gli Assunti sostengono che non si debba far mancare alla Facoltà quello che di buono c'è nella altre città, e in più, un anno sì e uno no, avvenga l'evento caratteristico della facoltà felsinea, «così forse riuscirebbe anche più raro e desiderato di quel che è, e tenuto in maggior stima»<sup>598</sup>. La soluzione ottimale consisterebbe nell'organizzare ogni anno la Notomia ordinaria per gli studenti, unita all'ostensione delle parti del corpo che si suole fare in casa del docente, trasferita però anch'essa nel teatro. Così, si provvederà alla formazione dei giovani e preparerà i Lettori «per l'altra notomia solenne»<sup>599</sup>.

Abbiamo definito una differenza tra anatomia pubblica e privata. In realtà, come si evince da quest'ultima conclusione degli Assunti, quella che si svolge nell'Archiginnasio a porte chiuse è comunque una forma di sezione interna ai corsi, quindi sarebbe più corretto definirla *ordinaria* o *didattica*. Infatti, vi è un terzo genere di dissezione che avviene all'interno delle case, per un raduno ancora più ristretto. La concessione del "materiale primo" è sempre regolata dagli Statuti, che hanno stabilito l'utilizzo di criminali non cittadini. Per ogni occasione la possibilità di avvalersi delle cavie deve essere concessa dal legato o dal Gonfaloniere. In mancanza di giustiziati, eccezionalmente

---

<sup>596</sup> Ibid.

<sup>597</sup> Non tutti sono concordi. C'è infatti una valutazione del dott. Laghi, che, per il decoro che la disputa porta all'Università, non ritiene opportuno farla di anno in anno, a meno che non manchi il docente.

<sup>598</sup> ASB, *Anatomia Pubblica*, Cartella VI, 1753.

<sup>599</sup> Ibid.



vengono concessi deceduti in ospedali, però di persone vili. La penuria di soggetti, ed il fatto che non sempre nei luoghi di ricovero si trovano persone umili, portano nel 1775 alla richiesta da parte dei professori di tenere pezzi umani in casa, per tutte le eventualità<sup>600</sup>. Su questo i Senatori aggiungono una nota per quel che riguarda le esercitazioni domestiche: esse sono definite molto utili, però sarebbero ancora meglio se si potessero fare in un luogo pubblico, come l'ospedale stesso. E per questo si pensa al vicino Ospedale della Morte, perché ha già un posto adatto a questa pratica, e perché quello della Vita è usato dai Chirurghi. Ancora nel Settecento quindi troviamo diverse forme di autopsia, di cui abbiamo individuato le tracce nel Trecento e per tutta l'epoca moderna. L'anatomia didattica è parallela alla pubblica e serve ai giovani per apprendere in modo più soddisfacente le nozioni, sperimentare, approfondire. Essa avviene, secondo il primo documento, tra dicembre e gennaio nel teatro anatomico. Si possono presentare poi occasioni di anatomie private in casa dei docenti, e si propone la possibilità di utilizzare gli Ospedali piuttosto che le dimore personali, considerati luoghi più consoni a questo tipo di attività ed accessibili ad un numero maggiore di allievi. Ci stiamo avviando a quello che sarà l'insegnamento medico contemporaneo, tuttora praticato. La funzione cerimoniale, pubblica, magniloquente e cittadina sta volgendo al termine, poiché non risponde più alle necessità mutate. Essa è stata affiancata dalle lezioni private e sperimentali, ed è questa seconda forma di studio che soppianderà l'altra. Il teatro anatomico è il teatro dell'Università, con tutti i valori che questo comporta. Il secolo successivo sposta la funzione negli Ospedali, nel luogo della *professione* e non della *tradizione*. Ispirandosi ai chirurghi, che già sperimentano in quello della Vita, per gli anatomici si pensa di esercitare in quello della Morte, dove sarà richiesto il loro servizio, più che la loro parola. Cominciano ad emergere nuove pratiche, dove al teatro verrà sostituito l'Ospedale, al cadavere le cere anatomiche, all'oratore il medico.

### *Lo svolgimento della pubblica funzione.*

Lo Studio, in quanto Istituto di antica storia che si divincola tra autogestione e dipendenza con gli organi di governo, ha dei rituali ben precisi che ne regolano l'andamento e i rapporti tra studenti, professori, Senato e rappresentanti papali. L'Università vive di regole proprie, che percorrono i secoli e assicurano la continuità tra passato e presente. Le tradizioni servono a mantenere il senso della Storia e dell'appartenenza ad un ente particolare, le cui consuetudini interne possono essere

---

<sup>600</sup> Ibid., *Sul perché i professori dovrebbero poter tenere pezzi di cadavere in casa.*

capite solo da chi ne fa parte. Ogni evento di una certa rilevanza è accompagnato da precisi obblighi, ad esempio la prima lezione di un Lettore:

*“Di quello occorre di spesa, & altro occasione, che un Sig. Dott. Artista vogli fare la sua prima Lezione di qualche Lettura, o altro soggetto qualche funzione.*

Ogni qual volta un Sig. Dottore Artista sii promosso à qualche Lettura, o altro Soggetto vorrà far qualche Funzione dovrà portarsi dal Sig. Priore dell’Università de Signori Artisti à parteciparli detta sua promozione o altra sua intenzione, o col di lui placito concertare il giorno, & ora della sua prima Lezione ò di tal sua intenzione. Qual giorno stabilito volendo ricevere il corteggio in Casa propria dovrà intendersi con li Bidelli di dett’Università, acciò lo vadino à levare di Casa, e condurlo alle Scuole; ed in caso v’intervenisse alcun Superiore, regolarsi nella forma, chi li sarà detta dalli stessi Bidelli.”<sup>601</sup>

Il professore deve prima di tutto accordarsi con il Priore, atto finalizzato a simboleggiare che il docente è al servizio degli Scolari. Questo passaggio è evidentemente un *pro forma*, abbiamo già discusso quanto in realtà il corpo studentesco abbia perso gran parte dei suoi diritti durante il passare dei secoli. Successivamente, il lettore è accompagnato da casa a scuola dai bidelli, che lo devono istruire in caso di presenze illustri. Egli deve inoltre provvedere ad addobbare l’aula, rivestire la cattedra, fornire cuscini e tappeti per l’Arcidiacono, i priori e i consiglieri, e procurarsi sedili adeguati in caso si presentino le autorità.

Se i piccoli eventi interni alla vita dello Studio seguono degli *iter* precisi, l’anatomia, in quanto occasione che rappresenta l’Università stessa, aumenta l’attenzione riservata alle prassi. Infatti, prima di arrivare in teatro ci sono dei doveri e delle incombenze che garantiscono il corretto funzionamento dell’apparato amministrativo. I momenti che scandiscono la procedura toccano i Dottori ed i Priori, ma anche le maggiori cariche cittadine, che devono essere chiamate in causa per concedere il cadavere e la possibilità di esercitare su di esso. Infatti, sono necessari degli atti simbolici per sancire il coinvolgimento diretto del Governo nel provvedere all’inizio della funzione, per il decoro e la magnificenza urbana.

Bisogna dunque compiere alcuni gesti ufficiali, di cui ci rimane una descrizione esplicita del dottor Linguerri, che racconta il procedimento da lui tenuto nel 1765:

---

<sup>601</sup> ASB, Assunteria di Studio, Leggi e decreti 3, 1705-1795, *Ad instructionem DD. Scholarium, aliorumque quibus contigerit in publico Archigymnasio publicas habere actiones vel occasione allicujus prime Lectionis, vel alterius functionis ut iterum haec Regula imprimeretur curavit, & voluit*, 1733.

“Nei primi giorni di Genaro suole ordinariamente il Sig. Priore dei scolari portarsi dall’Anatomico, e con sole opportunità suole l’Anatomico domandare al Sig. Priore quando comanda, che si cominci la Notomia; Per lo più con complimento concordano il giorno amichevolmente.

Accordato il giorno l’Anatomico si porta dall’Ill.mo ed Eccelso Decano dello Studio, e gli espone la mente del Sig. Priore, l’Ill.mo ed Eccelso Decano riferisce all’Ill.ma ed Eccelssa Assunteria di Studio, quale con poliza fa chiamare a Palazzo l’Anatomico e l’Incisore, e gli raccomandano la funzione.

Accostandosi il tempo della Notomia l’Anatomico si porta dall’E.mimo Sig. Cardinale Legato a pregarlo di intervenire alla prima lezione, e nel tempo istesso domanda destramente la permissione di cominciare la Notomia. Poi fa l’invito all’Ill.mo e Rev.mo Vicelegato, quindi passa all’Ill.mo ed Eccelso Sig. Confaloniere, all’Ill.mo Priore degli Anziani, poi torna ad invitare l’Ill.mo ed Eccelso Decano di studio, e pregarlo a passare l’ufficio all’Ill.ma ed Eccelssa Assunteria. Finalmente si porta dal Sig. Priore dei Scolari, e dall’Ill.mo e rev.mo Archidiacono.

E’ ancora in uso di far l’invito all’E.mime Sig. Cardinale Arcivescovo.

Fatta la prima lezione va a ringraziare quelli che l’hano favorito lo stesso ordine si tiene nell’ultima lezione.

La presente ordinatoria è stata da me tenuta in due Notomie.

Gaspare Linguetti.<sup>602</sup>

Formalmente, l’accettazione della sezione è sottoposta alla decisione delle autorità. Il Priore è il primo a chiedere la *publica notomia*, recandosi dal Lettore incaricato. Vediamo anche in questo caso che il ruolo del giovane è unicamente rappresentativo. Non sono gli studenti a scegliere il giorno, come il rituale suggerisce, ma esso viene concordato di comune accordo, cosa molto importante per sottolineare che il professore non è subordinato ai voleri degli alunni.

Inizia un lungo percorso per ufficializzare la concessione della pratica. L’anatomico comunica il giorno al Decano, che a sua volta informa gli Assunti, che di rimando chiamano lo stesso anatomico e l’incisore per affidargli l’incarico. Questi passaggi sono totalmente inutili sul piano “attivo”, ma rimarcano fortemente i rapporti simbolici, centrali nelle dinamiche universitarie. I senatori evidenziano il proprio ruolo di gestione nelle attività didattiche, delle quali garantiscono ed autorizzano il corso. Allo stesso modo, l’invito per le autorità massime deve essere fatto dal Lettore stesso, che, avvicinandosi il giorno dell’evento, è costretto ad un lungo pellegrinare presso tutte le personalità governative. Ovviamente, il primo invitato è il Cardinal legato, che si riserva anche il beneplacito dell’inizio. Seguono il Gonfaloniere, il vicelegato, il Priore degli Anziani, l’Arcidiacono e l’Arcivescovo. Nelle scuole viene affisso un avviso per invitare gli studenti a

---

<sup>602</sup> ASB, *Anatomia Pubblica*, Cartella VIII, *Cerimoniale per le lezioni di anatomia*, 1765.

partecipare, specificando il giorno e l'ora<sup>603</sup>. La quantità di persone eccellenti invitate alla prima lezione appare assolutamente alta per una seduta scientifica, la loro presenza serve a mostrare il patrocinio della città, e riempie i gradi di un pubblico aristocratico e raffinato. A questo punto, per dilettere le autorità, che vedono nel teatro il frutto delle loro attenzioni verso lo Studio, bisogna vigilare sul buon andamento della funzione. Vengono così emanati alcuni decreti in cui si stabilisce quali debbano essere le sue modalità di esecuzione.

La *publica notomia* deve essere dignitosa almeno quanto le persone incaricate al compito. L'insegnante deve dimostrare la propria abilità di oratore, per non annoiare i presenti e per essere all'altezza dell'auditorio. La sua performance deve essere brillante, dimostrare tutti i suoi pregi, per questo:

“Volersi in oltre, che le lezioni Anatomiche si facciano a memoria, come già si praticava, e non si leggano come abusivamente è stato da poco tempo introdotto.”<sup>604</sup>.

Nel Seicento e all'inizio del Settecento, secondo questa testimonianza, la prima parte della sezione consiste in un lungo discorso che deve risultare naturale e magniloquente. Possiamo immaginare il dottore che si erge sulla Cattedra e, sotto il baldacchino, inizia una lunga orazione in latino come da un pulpito. Il libro rovina l'effetto, avvicina la seduta ad una semplice lezione universitaria, dove viene spiegato il contenuto di un volume e talvolta addirittura dettato. Nel teatro il libro è fuori luogo, esso è *prima* e *dopo* l'atto anatomico, rappresenta lo strumento della preparazione e soprattutto i frutti che dalla medesima si ricaveranno, come indicano le statue che circondano la sala bandendo le proprie opere. Il docente vivo può utilizzare solo la parola reale, «recitata a memoria», cioè veritiera, che tenga conto delle dovute intonazioni. La performance del docente lo rende un attore unico davanti al pubblico, quindi non è solo il contenuto ad animare le ore della funzione ma anche la sua espressività, il modo di comunicare e intrattenere gli astanti:

“ A quelli poi che nel medesimo Turno Anatomico restassero, fu creduto potersi praticare con essi tutta la maggior discretezza, ingiungendo loro la sola condizione di recitare la lezioni a memoria, non escludendo però affatto il poter

---

<sup>603</sup> Alcuni avvisi sono conservati in ASB, Assunteria di Studio, *Atti dell'Università degli Scolari artisti*, Recapiti.

<sup>604</sup> ASB, *Anatomia Publica*, Cartella VI, 1727.

tenere la carta su la cattedra per potere occorrendo supplire a qualche eventuale mancanza della memoria medesima<sup>605</sup>.

L'oratore può tenere un copione, un canovaccio di riferimento, l'importante è che questo non influisca sulla resa della propria spiegazione.

Anche la scelta degli argomenti segue un percorso particolare, infatti, essi sono sorteggiati a caso e assegnati all'ordinario annuale, che deve prepararsi ad affrontare una disputa senza comunicarli a nessuno. Il dibattito deve essere spontaneo, le osservazioni su quanto detto dal Lettore devono sorgere nel corso della giornata e non essere preparate precedentemente. Bisogna garantire che queste regole siano rispettate, perché il Lettore, preoccupato di risultare eccellente, può accordarsi con gli astanti e creare un dialogo precedentemente elaborato. L'anatomico giura quindi davanti al Gonfaloniere di rispettare le tradizioni che rendono la funzione accattivante, ma viene segnalato che non sempre è sufficiente:

“4 Per ricavare da esso tutto quel lume che bisogna, si crede che dovesse meglio cautelarsi il giuramento, che si da al diffendente, ed all'Argomentante davanti al Sig.e Gonfaloniere. Si giura, ma in generale, l'osservanza delle Costituzioni dello Studio senza individuare il contenuto di esse. Si giura di non comunicar gli Argomenti, ma non già di non averli comunicati. E nella imborsazione, ed estrazione degli Argomenti si usano della parzialità. Pare dunque che si dovesse formare una nuova formula di giuramento, che andasse ad assicurare il fine del Pubblico, cioè, che le difficoltà da proporsi dagli Argomentanti riuscissero nuove o almeno inaspettate ai Diffendenti.

5 Dopo di ciò converrebbe, che le imborsazioni degli Argomentanti si facessero con certe regole, e con certe regole ancora [...] si estraessero<sup>606</sup>

Al Lettore è vietato lasciar trapelare indiscrezioni sul contenuto della sua lezione, per il beneficio della sala che altrimenti assisterebbe ad un dialogo già preparato e privo di quell'efficacia data dall'improvvisazione di osservazioni, domande e risposte. Si evince che alcuni professori sono venuti meno al giuramento con piccoli trucchi, accordandosi con i presenti prima di dare la propria parola. Anche nello stabilire gli argomenti bisogna usare maggior severità, trovandone di nuovi ed inaspettati. Il Governo così esercita una costante attenzione verso il *pubblico*: l'anatomia viene trattata quasi come un intrattenimento, dove la cura è concentrata sull'auditorio piuttosto che sulla

---

<sup>605</sup> Ibid.

<sup>606</sup> ASB, *Anatomia Pubblica*, Cartella VI, s.d.

didattica o sulla scienza. La vigilanza è ferrea, infatti nello stesso foglio, nel punto successivo (il sesto) si prevede che due o tre lettori vadano ad assistere alla sezione, e ne mandino un giudizio all'Assunteria e da questa al Senato<sup>607</sup>. Ma talvolta il tema della lezione può essere imposto da eminenti fonti esterne, come accade al Dottor Linguerri:

“Il Linguerri nel giorno 25 di Genaro dell'anno 1760 ottenne dal Ecc.so Sen.to la lettura onoraria; nel giorno 28 di Giugno del 1766 ottenne la lettura stipendiaria. Non ha mai avuto aumento alcuno. Nel corso di questi sei ultimi anni ha sostenuta due volte la pubblica cattedra anatomica. Nell'anno scorso, cioè nell'ultima volta, ha sostenuta l'argomentazione nell'ultima lezione delle ossa, a ricerca dell'Emin, S. Card. Legato, argomentazione insolita a sostenersi. Fin dal tempo che gli fu conferita la lettura onoraria ha sempre tutti gli anni più volte argomentato nella pubblica notomia.”<sup>608</sup>

Il Cardinal legato, che assiste alla prima e all'ultima giornata, propone una trattazione particolare e probabilmente molto difficile, perché, come uno spettatore affezionato, cerca una performance nuova e che metta il docente in difficoltà.

La disputa che segue la spiegazione è il momento che caratterizza maggiormente la seduta bolognese e che appassiona gli intervenuti. Ne abbiamo avuto prova nella testimonianza riportata all'inizio, in cui si dichiara il gran vanto che la città guadagna nei confronti del resto del Mondo. L'Assunteria e il Senato tutelano il dibattito come una tradizione di patria, fino alla chiusura dell'Archiginnasio si incentiva la partecipazione attiva dei Lettori per renderla varia, accattivante e di alto livello. L'usanza della disputa è stata introdotta probabilmente a fine Cinquecento, forse da Giovan Battista Cortesi<sup>609</sup> a cui gli studenti dedicano un'iscrizione per l'ottimo modo di rispondere alle questioni.

Abbiamo così un elenco che riporta le questioni proposte nelle dispute dal 1774 al 1787, appuntate da un *donzello* che annota quali siano i professori che parlano e meritano quindi gli aumenti. Nel 1774 abbiamo «lo scarso numero»<sup>610</sup> di quattordici punti, a cui sono intervenute circa 17 persone.

---

<sup>607</sup> Ibid.

<sup>608</sup> ASB, Assunteria di Studio, *Requisiti dei Lettori*, Lettera L, Linguerri Gaspare 1760-1791.

<sup>609</sup> Vedi G. Ferrari, *La pubblica funzione di anatomia. Origini, significato e fine di una cerimonia*, in *L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la biblioteca*, a cura di G. Roversi Monaco, Grafis, Bologna 1987, vol. I, p. 310.

<sup>610</sup> ASB, *Anatomia Pubblica*, Cartella VIII, 1774.

Nel Settecento viene elargito un riconoscimento per le chi si cimenta nella disputa, come si legge nei documenti del 1782 e del 1783:

“Nota de soggetti, che hanno argomentato nella publica Anatomia di detto Anno, e quali è stata dispensata la medaglia consueta.”<sup>611</sup>

Se la *publica notomia* è gloriosa tradizione, chi contribuisce a portarla avanti riceve un premio dalla propria patria, una medaglia al valore per aver contribuito, con le armi della sapienza e dello studio, a tramandare nel tempo un evento che dura da secoli.

Negli anni Novanta del Settecento, quando lo Studio si avvia verso la chiusura, l’usanza della premiazione continua, anzi gli Assunti chiedono espressamente di intervenire con un richiamo a stampa, preoccupati per la scarsità dei temi che si registra da un po’ di tempo. La spesa delle medaglie per ogni anno deve essere di lire 400, a seconda del numero da coniare si valuta il peso di ciascuna.

### *Il Lettore.*

La funzione è uno degli insegnamenti su cui si basa la magnificenza dello Studio. Non tutti quindi possono assurgere alla Cattedra, ma la stessa Assunteria raccomanda un’accurata selezione del personale, un problema che aggrava la già difficile questione del reclutamento di dottori disposti all’incarico. Infatti, gli insegnanti si dimostrano restii ad accettare un impegno tanto difficile, che li mette davanti al giudizio di un pubblico eccezionalmente alto, e li costringe ad una lunga e complicata discussione con i colleghi. Per garantire uno spettacolo egregio dunque i senatori propongono una formazione didattica adeguata e dettano le qualità necessarie per essere consoni alla *notomia*.

Nel 1727 gli Assunti si radunano, perché l’inaugurazione della sezione è impedita da “dilemmi” numerosi e difficili da risolvere. Innanzi tutto, il numero dei professori è troppo accresciuto per poter concedere degli aumenti dello stipendio, che tutti pretendono soprattutto per

---

<sup>611</sup> Ibidem, 1782 e 1783. Anche nel 1784 si registra la presenza di medaglie, date a 18 persone che hanno proposto 21 argomentazioni in un totale di 15 giorni.

svolgere il gravoso impegno teatrale. Tra i medici dello Studio molti non possono tenere un così impegnativo e importante ufficio: l'essere *Anatomico* richiede la giusta prestanza fisica, abilità tecnica e capacità di discorso. Quindi, non potranno essere ammessi docenti

“sennon quando dopo alcuni Anni di lettura avranno meglio misurate le proprie forze, e dato agli altri saggio delle loro abilità col leggere prendendo dal tempo l'aria, et il possesso di Maestri non competendo una tanta funzione, sennon a quelli ne quali concorrono le circostanze de maestri.”<sup>612</sup>.

Abbiamo quindi l'anatomico ordinario, colui che ha il fisico e la prestanza per sostenere tale peso, accanto a cui troviamo un anatomico straordinario, che deve provvedere alla sezione didattica riservata ai soli studenti.

L'esperienza rende il lettore capace di affrontare la disputa finale, ormai fulcro reale dell'esperienza. L'abilità con cui il medico risponde a domande e obiezioni è lo spettacolo più apprezzato, e quindi il docente deve essere allenato a sostenere una lunga lotta verbale, in cui deve risultare vincitore. Le *conclusioni* nelle pubbliche scuole sono il primo passo del *training* che serve a migliorare la qualità argomentativa, poi testata attraverso l'allenamento in ambito pubblico e privato.

In questo modo, si scartano alcune persone dal compito perché troppo giovani e non in possesso della giusta prestanza fisica. L'insegnante non deve soltanto essere preparato e abile di parola, anche la fisionomia e l'estetica concorrono alla buona riuscita della sezione. Per salire in una Cattedra come maestri serve un'aria più da lettore che da scolaro, la *sostanza* si lega *all'apparenza*, per dare «alla funzione e alla persona il dovuto rispetto.»<sup>613</sup>. La figura dell'anatomico si avvicina sempre più a quella dell'oratore e quasi all'attore teatrale, che nel corpo trova uno degli strumenti del mestiere, stabilendo una sorta di *phisque du role* indispensabile per sostenere la parte. Così, si cercano di selezionare le persone migliori, venendo incontro alle richieste di esenzione dei docenti e alle pretese di esperienza degli Assunti.

Nel 1731 i medici si dividono tra emeriti ed esercenti. I primi sono quelli che hanno esercitato la funzione per più anni, quindi data l'età e la fatica sono sollevati dallo svolgerla. I secondi sono quelli che possono accedere alla Cattedra, ma, nel 1750, gli Assunti fanno presente al Senato a che stato sia ridotto il gruppo che li comprende. In pochissimi anni potrebbero mancare i professori abili

<sup>612</sup> ASB, *Anatomia Pubblica*, Cartella VI, 1727.

<sup>613</sup> Ibid.



a sostenere «il peso di una funzione di tanto pregio, di tanta fama per questo studio»<sup>614</sup>. Gli anatomici esercenti sono quattro, ora ridotti a due, non è possibile avvalersi dei giovani e non si vuol ricorrere agli emeriti a meno che non si proponcano spontaneamente. Anche nei *rotuli* è facile notare questa disparità: nel 1749-1750, sotto «Ad Anatomen *ex classe emeritorum*» sono segnati nove professori, mentre «*ex classe Ordinariorum*» solo tre, più un nome che non si legge<sup>615</sup>. Ovviamente quest'ultimi accettano solo in cambio di un lauto aumento. La situazione è difficile da risolvere, e nel 1751 le richieste e le lamentele che scritte sono le stesse dell'anno precedente.

Dunque, il Lettore deve essere adatto sia sul piano fisico che su quello intellettuale. Se il primo pertiene alla natura e all'età che avanza, il secondo deve essere curato dai docenti stessi attraverso una preparazione prestabilita. In un foglio non datato troviamo altre notizie sull'*iter* che il buon anatomico deve intraprendere per poter essere capace di sostenere la lezione e la disputa. Innanzi tutto, la sua erudizione deve spaziare in diverse materie, non solo fisiologiche ma anche fisiche, matematiche e mediche. Le virtù teoriche non bastano, il bravo oratore deve avere *esperienza* su campo, perché la seduta non è un mero esercizio nozionistico ma deve soddisfare il pubblico con la disputa, che richiede abitudine alle tecniche argomentative e alla conversazione:

“punto 2, per esser bravo catecratico conviene, che siasi esercitato nelle dispute con valore, la qual abilità non può conoscersi se non da sperimenti pubblici, e privati, che se ne fossero avuti. Punto 3, L'esperimento delle conclusioni sulle scuole è l'unico che presentemente possa aversi, perché è requisito indispensabile in chi vuol essere Lettore”<sup>616</sup>

Le discussioni, importanti nel sistema didattico bolognese, sono esercitazioni che si fanno fuori dalle lezioni, in cui si ragiona sulle materie insegnate attraverso un dibattito pubblico. Esse sono considerate indispensabili per poter giungere a gestire un'anatomia, nonché un modo per testare l'effettiva valenza del Lettore.

---

<sup>614</sup> Ivi, 1750. Viene per l'ennesima volta rimarcato l'importanza della sezione nella città di Bologna: «senza diffondersi i medesimi Assunti nel rammentare al Senato la singolarità della funzione anatomica, amministrata da valenti professori, attuale dimostrazione delle parti industremente incise e separate, e con uso di disputa, e con accompagnamento di tante altre riguardevoli circostanze, che la rendono affatto unica fra tutte le università.».

<sup>615</sup> U. Dallari, *I rotuli dei lettori legisti e artisti dello Studio bolognese dal 1384 al 1799*, F.lli Merlani, Bologna 1889, vol. III/2, p. 66.

<sup>616</sup> ASB, *Anatomia Pubblica*, Cartella VI, s.d.

Sulla preparazione del professore e sulle caratteristiche della seduta abbiamo un ulteriore documento. Nel 1753 gli Assunti lamentano il solito problema della cattedra vagante, perché l'ordinario è solo uno, ossia Laghi<sup>617</sup>. Si annota, oltre al solito *training* da seguire per raggiungere la massima abilità «di discorso e di dialogo», lo stile proprio della funzione, che deve essere di forma sillogistica, come stabilito in un decreto del 1731. Questa indicazione è molto importante, perché fornisce un prezioso indizio sull'effettiva modalità di dibattito utilizzata all'interno del teatro. Il dialogo sillogistico, di reminiscenza aristotelica, è una forma di ragionamento che arriva ad affermare una verità attraverso una concatenazione logica di argomentazioni. Le conclusioni sono quindi dimostrate per via di pensiero, con astuzia piuttosto che con prove pratiche e scientifiche. Possiamo immaginare la disputa conclusiva come uno scambio di argutissime frasi, in cui si cerca di dare scacco all'avversario con battute serrate e di impianto logico.

A questo punto, si capisce meglio perché la preparazione del docente debba essere sia teorica che pratica. Gli Assunti vogliono, per non rendere gli scolari meno interessati, che vi siano persone abilmente addestrate alle discussioni, capaci e sciolte nel dialogo. Questo aspetto viene più volte ribadito. Il professore deve essere scelto non in base a quanti corsi ha tenuto, a quante lezioni ha impartito, conta maggiormente che sia abituato a parlare davanti ad una platea, che abbia più volte e con successo portato avanti le sue teorie con il plauso degli astanti, senza inibizioni date dall'esposizione in pubblico. In questo modo raggiungerà la fama necessaria affinché gli scolari lo conoscano e lo ammirino al momento in cui sale in cattedra per la funzione. Si cerca di creare, in piccolo, una sorta di *divismo universitario*: se il Lettore ha una carriera già nota, l'attrazione della lezione sarà maggiore sui giovani che lo ammirano e da lui vogliono imparare, inoltre fornirà agli Assunti maggiori garanzie sulla buona riuscita dello spettacolo, che, ribadiamolo, deve risultare gradito anche ad una platea scientificamente inesperta e composta dalle alte cariche cittadine.<sup>618</sup>

Abbiamo brevemente raffigurato il docente ideale, però nel Settecento è sempre più difficile trovare le persone giuste. Nel passato i Lettori erano tenuti in esercizio, organizzando regolarmente prove di dispute pubbliche, e paragonando i nuovi esperimenti a quelli vecchi, per vedere se con l'aumentare degli anni la loro abilità cresceva o scemava. Nella nuova epoca gli insegnati si cimentano solo

---

<sup>617</sup> V. U. Dallari, *I rotuli dei lettori*, cit., vol III/2 p. 80. Si presenta la stessa situazione degli anni addietro, con sette professori *emeriti*.

<sup>618</sup> Già nel 1586 comunque si è stabilito un percorso formativo per i docenti, che passa dagli insegnamenti più facili fino alle cattedre più impegnative: «Et il simile s'inteda degl' Artisti che stiano tre anni alla Logica, et tre a Medicina straordinaria, Theorica over alla Filosofia straordinaria, come li piacerà secondo la professione che vorà fare cò l'istesse clausole dette di sopra prima che passino all'ordinario della mattina o sera.» in ASB, Assunteria di Studio, Leggi e decreti 1, 1585-1586, *Orationi fatte, et stabilite dall'illustr.mo et rever.mo monsignor il card. Caetano legato*.

nelle conclusioni finali degli studi, quindi pare giusto supplire alla mancanza della legge antica con nuove ordinazioni. L'intento degli Assunti non è di mettere sotto pressione gli insegnanti, ma far sì che, prima del termine del dottorato, ossia dell'ultima disputa obbligatoria, ne siano fatte altre pubbliche, onde i giovani possano apprendere la tecnica e soprattutto la passione per questo esercizio. Quindi, si migliorano e formano le persone che sono interessate a diventare lettori, in tutte le materie, e grazie a questo miglioramento generale di conseguenza si migliora anche la disputa dell'Anatomia, «che tanto importa perché la funzione della pubblica Notomia riesca plausibile anche al Popolo de Letterati»<sup>619</sup>. Si sottolinea ancora una volta quanto alla formazione scientifica debba unirsi la gradevolezza artistica della parola. L'esplicito riferimento al *Popolo de Letterati* non lascia dubbi sull'importanza che la forma e il *verbo* assumono nella *publica notomia*, inserendola sempre di più nella sfera dell'evento teatrale, dove gli spettatori valutano la gradevolezza dei discorsi e l'arguzia delle battute concatenate sillogisticamente.

La situazione comunque non sembra risolversi. Alle attese dei Senatori i docenti sembrano fare orecchie da mercante, tanto che nel 1767 ancora si cerca qualcuno adatto. Il problema è talmente grave che vengono richiamati i vecchi:

“e da quel tempo in poi per soddisfare allo stesso annuo impegno fu parimenti costretta l'Assunt.a di studio a destinare soggetti allora creati dottori contro la disposizione del predetto Ser.mo Cons. 1731 e cioè i dottori Stancari e Conti, i quali sostennero bensì la funzione con molta lode, ma per eccesso di applicazione e di fatica vi lasciarono la vita.”<sup>620</sup>

L'anatomico assume così la veste di *eroe tragico*, che, per il bene della città, usando le proprie armi di oratore, argomentatore e scienziato si concede alla fatica della funzione, spiegando, illustrando, infine dibattendo nel conflitto finale con i colleghi, in una battaglia dove la sua performance richiede come pegno addirittura la vita.

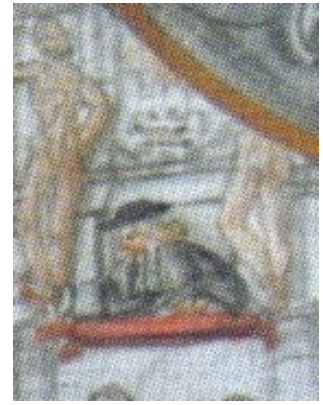
*L'abito dei docenti.*

---

<sup>619</sup> ASB, *Anatomia pubblica*, Cartella VI, 1753.

<sup>620</sup> Ivi, 1767

Come tutte le professioni, anche i docenti hanno un abito che li contraddistingue per il loro mestiere. Non ho trovato per adesso particolari riferimenti alla veste che devono indossare gli anatomici. Dalle spese che proporremo, si evince che essa deve essere sontuosa ed elegante, come illustrato anche dalla miniatura delle *Insignia* (fig.1) in cui l'ordinario è ritratto con la parrucca bianca dall'alto della cattedra. Tuttavia, l'Assunteria si concentra sulla definizione di una veste che caratterizzi i lettori in generale. La toga è il tratto distintivo dei membri dello Studio:



**Figura 19:** *Insignia*, vol.XIII, 1734 I bim. Particolare.

“et perché al decoro publico dello Studio, & privato de medesimi Dottori leggenti importa non poco, che l'habito sia conforme al grado loro, Si ordina però che tutti portino le vesti, & habito lungo solito per Dottori ad usarsi in questa città altrimenti saranno appuntati.”<sup>621</sup>

La toga dei dottori è definita precisamente, deve appartenere a loro soli ed è vietato ad altri di indossarla. Lo spiega a chiare lettere il Cardinal Sacchetti:

“ Per publico decoro dello Studio, dè gli stissi Dottori Leggenti, si ordina, che ciascheduno descritto in Rotolo debba portar la Toga Dottorale con le maniche larghe aperte alla ducale, come s'usa, e non andar vestito con sottana e mantello lungo sino a piedi, e massime nill'atto di star in Cattedra leggendo, Altrimenti leggendo senza la detta Toga dottorale, sia puntato e perda lo stipendio pro rata delle lettioni lette senza simil Toga. Dichiarando non esser à questa (legge 26) sottoposti i Dottori Ecclesiastici, ma solamente i Scolari, i quali anco anco si esortano a portare la detta Toga in ogni tempo per la Città acciochè siano conosciuti a differenza digl'altri, altrimenti siano incapaci d'aumento, ne possano essere rotolati, che per li sette ottavi de Voti alla presenza del Superiore.”<sup>622</sup>

Per essere riconosciuti da tutti, e maggiormente onorati,

“ si vieta, et espressamente si proibisci, che nessun altro Dottore, che non sia Lettore, o Collegiato possi portari detta Toga con le maniche larghe sotto pena di scudi cento, et di altre corporali ad arbitrio di Ill.ma per ciascuna volta che si contravenirà à questo ordine, concedendo però a gli altri Dottori il portari la Toga con le maniche strette da imbracciari.”<sup>623</sup>

<sup>621</sup> ASB, Assunteria di Studio, Leggi e decreti 1, *Reformazioni dello studio*, 1593.

<sup>622</sup> ASB, Assunteria di studio, Leggi e decreti 2, 1639-1689, *Nuove costituzioni dello Studio del Card. legato Sacchetti*, 1639, p.25.

L'abito dei professori è un elemento che viene stabilito dai legati e dall'Assunteria di Studio, durante i secoli nel 1641 e nel 1642 il Cardinal Durazzo ribadisce duramente quali sono le regole del vestire dottorale, e quali sono le pene per chi non si adegua alle norme:

“Ordine sopra l'habito de signori dottori. Per parte dell'Eminentiss. e Reverendiss. Sig. Cardinal Durazzo Dignissimo Legato di Bologna, con participatione dell'Illustriss. Sig. Confaloniere di Giustitia, e Signori Assonti di Studio, inherendo alle nuove Costituzioni di esso al Cap. 36 e 37. Si notifica ad ogni, e qual si voglia Dottore descritto in Rotulo, purché non sia Ecclesiastico, che debba portar la Toga Dottorale, con le Maniche larghe aperte alla Ducale, come si usa, e massime nell'atto di star in Catedra. Et accioche detti pubblici Lettori siano conosciuti da tutti, come anco i Dottori di Collegio maggiormento honorati; Si ordina, & espressamente si proibisce, che nissun'altro Dottore, che non sia Lettore, ò Collegiato, possa portar detta Toga con le Maniche larghe sotto pena di Scudi 100. E d'altre corporali ad arbitrio di Sua Eminenza per ciascheduna volta, che si contraverrà à quest'Ordine; concedendo però à gl'altri Dottori non Lettori, né Collegiati il portar la Toga con le Maniche strette da imbracciare, conforme à predetti Capitoli. Onde si comanda ad ogni, e qualunque Dottore d'ubidire per preservarsi dalle dette pene cominate, le quali saranno irremissibilmente eseguite né casi di contraventione; Non ostante & c. In quorum fidem & c.”<sup>624</sup>

La necessità di sottolineare l'obbligo porta a pensare che non tutti gli insegnanti siano comodi in questa veste. Ad esempio, quanto espresso dal Cardinal Maraldi in materia di costume viene duramente contestato, in un documento privo di data:

“Dispetto al nr. 30, che contiene l'obbligo di portare la Toga dalle maniche lunghe vengono rigate le parole “portan la Toga Dottorale con le mantelle lunghe aperte alla Ducale, et non alla Romana”, in luogo di detta parola viene riposto con sottana, e mantello longha sino ai piedi, et più a basso, dove è porta la pena a chi leggerà senza Toga di esser puntato, e di perdere lo stipendio pro rata delle lettioni lette senza Toga, questa pena viene pure levata . Da ciò si comprende che questo Capitolo non piaccia forse perché come si dice ad alcuno non piaccia portar la Toga per esser più libero, et coll'havere anco supporto alli Priori, che questa Costituzioni si sia fatta per vilipendere li Dottori, et trattarli da Gratiani, quasi che tutto il Mondo non sappia, che li più eminenti Dottori, che habbino havuto il secolo presente, e passato sempre per segno di honoreficienza hanno portato detto habito, quale tanto sublime, e rigurdevole, che li Duchi ,e Prencipi grandissimi lo portano, quando vanno coll'habito Ducale, et di presente si vede, che quasi tutti li Dottori lo portano, se bene qualchuno che aborisce i riti della Patria, et che si governa solo col proprio capriccio per haver maggior libertà l'abolisce, che però per maggior riputatione, et honorevolezza dè lettori,

---

<sup>623</sup> Ivi, p.26.

<sup>624</sup> ASB, Assunteria di Studio, Leggi e decreti 2, 1639-1689, *Dichiarationi del Cardinal Durazzo*, 1642.

et de Collegiati si desidera, che essi solo lo debbano, et possino portare, et non gli altri, che non essendo ne aggregati nelli Colleggi, ne meno lettori, non si possino chiamare con effetto Dottori, ma solo Dottori di nome, a quali però pare per tutti li rispetti, che non debba esser lecito l'usare l'istessa Toga dalla maniche da imbracciare, vedendosi pur'anco in Roma medesima usati habito differente dalli Ill.mi Avocati Concistoriali, et dalli Lettori quando leggono, da quello potano ordinariam.e gli altri Curiali.<sup>625</sup>

I professori, orgogliosi del loro mestiere e delle tradizioni della patria, indosseranno la toga senza obbligazione; non servono quindi minacce di multe ad oltraggiare gli insegnanti, che si vedono trattati come dei personaggi da Commedia dell'Arte, a cui viene imposto un costume di scena.



**Figura 2:** Insignia, vol XIII, 1734 I bim. Particolare

L'ultima annotazione che possiamo proporre è sull'abito delle donne. Il decoro impone loro un vestito particolare, che deve tenere conto sia della professionalità sia della femminilità. Nei documenti non se ne fa nota, probabilmente per la quasi assenza di professoresse in qualsiasi contesto universitario fino a tempi più recenti. Tuttavia, a Bologna è rimasto celebre il caso di Laura Bassi, insegnante di biologia, fisica e filosofia, che vediamo raffigurata nell'*Insignia* del 1734 (fig. 2) mentre disputa con il professore in cattedra. Il suo abito ha le stesse caratteristiche di quello dottorale, nero e con il mantello di ermellino, ma si apre in un'ampia gonna stretta in vita.

### *Le spese per l'anatomia.*

Sempre tra le carte dell'Archivio di Stato, sono conservate le spese che servono per sostenere l'anatomia. Questi documenti sono molto importanti per capire le lamentele più volte avanzate dai Lettori sul salario troppo basso e per renderci conto di quale grado di sontuosità ha raggiunto la cerimonia. Purtroppo non sono molti i fogli sopravvissuti, e quasi tutti appartengono al Settecento. L'unico confronto possibile è con gli appunti stilati dal dott. Godi, che chiede all'Assunteria l'aumento di stipendio elencando le incombenze che la sezione comporta. Sono quindi trascritte le voci di spesa per giustificare la richiesta, una lista composta da sole 13 elementi: molte di attrezzi del mestiere (vasi di terra 3.10 £, due torce e 30 candele 9.9£, fascine, falsini e chiodi), campana,

<sup>625</sup> ASB, Assunteria di Studio, Leggi e decreti 3, 1705-1795, *Costituzioni, Provvisioni, copie senza data e frammenti*, s.d.

campanaro, «suffragij al storpio....5£»<sup>626</sup>, ecc. In sostanza, arriviamo a circa 79 £; non compaiono elementi decorativi né addobbi. Il dottore riceve un aumento di 200£ per la sua buona attività, anche perché gli scolari

“sono venuti in Corpo all’Ill.mo Gonfaloniere passato a far testimonianza della diligenza e compitezza del med.o Godi in questa funtione, chimandosi da lui soddisfattissimi.”<sup>627</sup>.

Si cerca in questo modo di dare esempio ad altri lettori che continuano a disertare l’incarico.

Andando avanti nei documenti, dobbiamo purtroppo saltare direttamente alla seconda decade del Settecento. Il divario confronto a quella del Seicento appare enorme: l’investimento del 1726 ammonta a 977 £ circa, quasi tredici volte quello passato, il numero delle voci sale a 75, confronto alle 13 che erano in origine. I nuovi sborsi riguardano soprattutto gli addobbi, alcune note inoltre aiutano a completare il quadro rituale della cerimonia. Ad esempio vengono pagati il cappellano e il campanaro (rispettivamente 13 e 10 £), per segnare l’inizio della funzione con il suono della campana, oltre che preoccuparsi della sepoltura di ciò che rimane del cadavere. Gli ospiti sono accolti con ogni riguardo, si allestiscono sedili per i Signori Anziani, inoltre una voce riporta due noleggi di un cuscino per il Cardinal Legato, secondo l’usanza che lo vede presenziare la prima e l’ultima lezione. Un’altra voce interessante è il noleggio di «un bambozzo che fece figura di cadavere alla prelezione». Quindi, prima della vera e propria funzione, gli argomenti e lo svolgimento sono illustrati su di un fantoccio, probabilmente per preparare gli studenti. Grandissime spese vengono fatte per il vestito dell’anatomico. Il resoconto del 1729 è del tutto simile al precedente, mentre un altro del 1739 annota solo 110 £ di spesa, che sono solo quelle tecniche spettanti allo Studio<sup>628</sup>.

Vediamo nel dettaglio le voci che riguardano la funzione, per immaginarci come deve apparire il teatro dopo il dispendio di tanto denaro.

Del 1726 è la lista *Spese fatte dal dottor Vogli nella sua prima Notomia*. Ci sono quindi delle incombenze maggiori del normale, poiché alla prima lezione della carriera gli anatomici sono costretti ad elargire regali.

---

<sup>626</sup> Questa voce non compare in nessun’altra lista. Probabilmente fa riferimento al cadavere usato per l’anatomia, forse storpio.

<sup>627</sup> ASB, Assunteria di Studio, *Requisiti dei Lettori*, Lettera G, Gio. Antonio Godi.

<sup>628</sup> Entrambi in ASB, *Anatomia Pubblica*, Cartella V, *spese per l’anatomia*, 1729 e 1739.

Nella prima pagina vediamo, oltre agli attrezzi del mestiere, *Piatti da cappone n 28* e *Piatto reale n.1* per 12.9 lire, *Guanti fini n.30* del valore di 22.10 £. Della decorazione si occupa una persona in particolare, che troviamo sotto la voce «*All'addobbatore per nolo e fattura*», del costo di 12£, inoltre «*zucchero in pani, in biancatura de sugamani e burazzi*<sup>629</sup>; *Al facchino de sig.ri zanchini che favorirono i sedili per i sig.i Anziani, Nolo del cuscino per il sig.r Cardinale Legato due volte, e due vestri tondi, una lista di acqua vita, vino*»<sup>630</sup> per i chirurghi.

Sembra però che a far salire moltissimo le spese sia il vestito. Ricordiamo infatti che l'anatomia dura 14 giorni, questo giustifica alcune diciture doppie, come due parrucche e due paia di guanti: «*Br. n. 20 tela d'olanda per 4 camizia, br. n 20 e 2 terzi panno nero per l'abito e toga, vaglia di gubbio per fodera del giuggone b n 6, cartorino nero per fodera della calce, bavellone rigato per un ovatta, zanella per fodera dell'ovatta, panno di venezia per un sottabito, zustagno e vaglia per fodera del sottabito e calce, velata per 4 colari e per 4 p.a di manichini, un cappello, calzette di seta, guanti p.a n 2, parrucche n 2, fattura del sarto per abiti, facchini di seta, bottoni e laccetti ecc, chioccolata per uso di pranso.*»<sup>631</sup>

In tutto la spesa per l'abito ammonta a 455.12 contro una spesa di 521.14.2 per il resto, che comprende gli utensili scientifici e le decorazioni.

Nel 1728 troviamo altre note. Le voci riportate sono più o meno le stesse<sup>632</sup>, a parte piccole differenze. Il facchino del sig. Zanchini porta i careghini<sup>633</sup> favoriti al *sopranum.o de sig.ri Anziani venuti tre volte*. Quindi, il legato presiede alla prima e all'ultima seduta, mentre gli Anziani siedono tra il pubblico una volta di più. Una forte spesa viene sostenuta «*Per la colazione a sig.i scolari, Sindici, bidelli, custode nr 32*»<sup>634</sup>, in tutto 150£.

L'abito del Lettore è ancora molto costoso: *Per abito di panno, toga, Parrucca, scarpe, calzette, collaro, guanti in tutto 360£.* Il totale delle spese del 1728 non è molto inferiore a quello di due anni fa, poiché arriva a 893.9£. Però, alla fine del documento troviamo una nota in cui si dichiara che quella sostenuta sarà la prima *notomia* del dottore:

<sup>629</sup> strofinaccio.

<sup>630</sup> ASB, *Anatomia Pubblica*, Cartella V, *spese per l'anatomia*, 1726.

<sup>631</sup> Ivi.

<sup>632</sup> La scrittura di questo secondo foglio è decisamente più chiara, quindi favorisce la comprensione delle parole.

<sup>633</sup> sedie.

<sup>634</sup> ASB, *Anatomia Pubblica*, Cartella V, *spese per l'anatomia*, 1728.



“Avvertasi che le £ 150 per le colazioni de sig.ri scolari si spendono solo per la prima volta onde resta la spesa in tutte le funzioni per £ 743.9.3. ed abbenchè resti l’abito per l’Anatomico tuttavia questa spesa probabilm.te non si farebbe, se non avessesi a fare la funzione pubblica e col convenievol decoro.”<sup>635</sup>

Quindi, la colazione offerta rientra nell’insieme delle tradizioni che accompagnano la funzione, è un obolo che il lettore deve pagare il primo anno che si trova ad affrontare tale compito. L’abito, fonte di enorme spesa, dovrebbe restare per gli altri anni, ma, come viene annotato, la magnificenza a cui obbliga l’evento richiede sempre una messa a nuovo. D’altronde, pensando un attimo al Lettore sopra la cattedra, alla sua performance dal pulpito, possiamo ben immaginare che il suo costume deve essere impeccabile, assolutamente perfetto, un abito di scena che asseconi il ruolo di prim’attore dalla Cattedra, circondata dagli illustri maestri felsinei.

Il quarto documento contenuto nella cartella è scritto da Paolo Battista Balbi ai signori Assunti di Studio, in esso l’anatomico si lamenta dell’esborso eccessivo, obbligato dalla sontuosità che ha assunto la funzione. I professori di Anatomia hanno ottenuto dai Senatori lire 800, di cui ne furono assegnate 400 giudicate bastevoli senza il carico delle colazioni. E queste sarebbero sufficienti, «se parte la liberalità de passati Professori, parte per la moderna Pompa della funzione, non l’avessero rese insufficienti»<sup>636</sup>. Balbi ripora come il resoconto delle spese del Vogli superi di 20 £ le 800 assegnate, e chiede altre 400 £ in più.

Sono i cerimoniali che si svolgono prima della funzione inoltre che dilapidano il patrimonio degli insegnanti. Un documento del 1733 chiarisce quali sono le tappe rituali che il Lettore deve passare prima di avviare la vera e propria dissezione:

“Dovrà il Sig. Lettore Anatomico proveder d’una Cascata di Damasco, ò altro di seta per la Catedra, e Tapeti con Cossini dà ornare il sito, dove risiedono li Signori Priore, Prefetti, & Elettori. Di una Tela, che corpi il Corpo, del quale si fa l’Anatomia. Di due Candelieri grandi di ferro, e di due Torcie nove di Cera bianca di libre quattro l’una da pondersi di qua, e di là da detto Corpo.”<sup>637</sup>

---

<sup>635</sup> Ibid.

<sup>636</sup> Ivi, s.d.

<sup>637</sup> Ivi, 1733.

Questi gli obblighi annuali per rendere il teatro decoroso: la cattedra, ornata di damasco, i cuscini per le posizioni davanti al baldacchino, il corpo che dignitosamente deve essere coperto e dei candelabri che permettano la visuale all'interno della sala. Quando l'anatomico inizia per la prima volta la propria carriera, oltre alle colazioni è tenuto ad offrire regali:

“Essendo la prima volta, che facci detta funzione, dovrà provvedere delle seguenti Pietanze, consistenti per ciascheduna in un Piatto da Cappone di Majolica fina, con sopra otto Candele di Cera bianca di Venezia di onzie tre l'una, due Pani di Zuccaro di una libra l'uno, & un pajo di Guanti fini di Roma, e quella del Sig. Priore deve essere duplicata, cioè sopra un piatto reale di Majolica fina, sedici Candele di cera sudetta di Venezia onzie tre l'una, quattro Pani di Zuccaro l'una libra l'uno, e due paja di Guanti fini di Roma, quali si dovranno distribuire nel modo seguente cioè

Al	suddetto	Sig.	Priore	la	detta	Piatanza	doppia.
Alli	due	Signori	Presidenti		una	per	ciascheduno.
Alli	due	Signori	Elettori	de	Signori	Sindaci	una per ciascheduno.
Alli	Signori	Sindaci	Bolognesi	eletti	dal detto	Sig. Lettore	Anatomico una simile per ciascheduno.
Una		al	Cancelliere			dell'Università	suddetta.
Una		per	ciascheduno		de	sudetti	Bidelli.
Una al Custode delle Scuole.” <sup>638</sup>							

L'offerta viene rivolta quindi non ai colleghi o agli ospiti illustri, ma ai giovani studenti e al personale ausiliario dell'Università. Gli omaggi eccedono notevolmente quelli che solitamente si fanno per le lezioni “normali”. Le lamentele per le spese da sostenere sono a questo punto giustificate, soprattutto se paragonate a quelle che bisogna affrontare per una prima lezione ordinaria:

*“Doverà il sudetto Sig. Dottore, o altro Soggetto aver provveduto delle cose seguenti per il giorno della sua prima Lezione.*

Prima di una cascata di Damasco, ò altro di seta per la Catedra, e Tapeti pavonazzi con Coscini per Monsignor Archidiacono.

Due Tapeti di seta, e due Coscini per il Sig. Priore, insieme con qualche Carpetta, ò Tapeto da coprire almeno quattro Banche per ogni parte delle più vicine alla Catedra, cioè dalla parte del Sig. Priore per li Sig. Consiglieri, & Cancelliere.

---

<sup>638</sup> Ibid.

E più venendo li Superiori d'una Sedia, e Sedili secondo la loro qualità, & un Tapeto a strato, che copri la pradella, & habbia cascata assai lunga in Terra.”<sup>639</sup>.

La prima lezione di un docente è un'occasione importante, per celebrarla il lettore, a sue spese, abbellisce l'aula ed ospita i rappresentanti degli studenti, ed eventuali superiori, in banchi addobbati. Nel teatro anatomico tutto questo viene moltiplicato, perché l'evento non riguarda solo l'anatomico, ma pertiene alla gloria dell'Università. I sedili a cui provvedere sono molto più numerosi, ed ospitano personalità di rango massimo, tanto che si parla oltre a tappeti e damaschi anche di baldacchini per i tre più illustri presenti.

#### *Mancanza di anatomici.*

La mancanza di anatomici è un problema che abbiamo più volte affrontato, vediamo adesso come si presenta nei documenti degli Assunti e quali ragioni vengano addotte per rifiutare la funzione. Le testimonianze sulla questione sono numerose, partiamo da una lamentela scritta dieci anni dopo l'inaugurazione del teatro, quando il soffitto non è ancora ultimato. Oltre alle spese, che abbiamo sopra riportato, lo svolgimento della pubblica dissezione comporta una gran fatica. Sono previste due settimane intense di lezione che richiedono una lunga preparazione. Infine, il dibattito finale rischia seriamente di compromettere la fama del professore, se non riesce a rispondere con la dovuta saggezza alle questioni proposte. Il 13 febbraio del 1647 gli Assunti si trovano in gran pensiero perché nessuno sembra disposto ad assumersi l'incarico, nonostante ci siano più professori addetti alla materia e stipendiati per questa. Una delle soluzioni per ovviare al problema sembra aumentare il loro stipendio, un obolo giustificato perché:

“Accettando una tale proposta forse lo Studio ritornerebbe all'antico splendore.”<sup>640</sup>

---

<sup>639</sup> ASB, Assunteria di Studio, Leggi e decreti 3, 1705-1795, *Ad instructionem DD. Scholarium, aliorumque quibus contigerit in publico Archigymnasio publicas habere actiones vel occasione allucijus prime Lectionis, vel alterius functionis ut iterum haec Regula imprimeretur curavit, & voluit.*

<sup>640</sup> ASB, *Anatomia Publica*, Cartella III, *Relazione degli assunti a procedere alla lezione d'anatomia*, 1647.

Le proposte evidentemente non vanno a buon fine, perché nel 1650 il problema si presenta uguale a prima e vengono avanzate nuove soluzioni per ovviare alla mancata funzione. La relazione conservata è lunga e racconta il percorso che l'anatomia ha intrapreso dal momento della sua ufficializzazione. Il dottor Aranzio ha svolto la funzione ininterrottamente fino al 1590, l'anno della sua morte, con solo 100 lire di aumento. Dopo di lui altri dottori hanno voluto cimentarsi nell'impresa, per questo si è deciso di aumentare il numero dei rotulati. Adesso, non si riesce a trovare un volontario, e l'unico modo per convincere i medici sembra la promessa dell'aumento. Trapela da queste pagine l'effettiva mancanza di potere propria dell'Assunteria di Studio, chiaramente timorosa nell'effettuare manovre punitive verso i lettori, come togliere una parte dello stipendio. Di conseguenza emerge la grande libertà di cui gode il corpo docente, che può rifiutare di svolgere il proprio mestiere senza conseguenze.

Infatti le lamentele non conducono a nessuna soluzione e nel 1681 vengono avanzate nuove imposizioni con più decisione. Due docenti l'anno devono provvedere alle lezioni, una mattutina e una serale, e a turno sono obbligati a svolgere la funzione. Ne nasce un diverbio con il Dott. Laurenti, che elenca tre punti per cui pretende di ricevere lo stipendio e non adoperarsi al suo dovere. Questo medico si appella ad una bolla legatizia, che gli Assunti contestano apertamente:

“Primo dici egli per doveri esser considerato come assenti avendo la riserva dilla lettura, et essendo la sua dimora più in Pavia momentaneamente per aggiustari alcuni affari domestici, volen quanto prima riturnarsi a Roma cussi si è dichiarato all'ill.mo sig. Gon.fe il quali gli ha parlato per farli de m.mi assonti, et riformatori.

Secondo la funzioni dell'anatomia esseri una cosa di “supererogationi”, e non d'obbligo, et in ogni caso non haver egli gli mai consentito all'ordinationi di ditto turno per esseri stato assenti quando fu formato col consenso d'alcuni dottori, però non esseri obbligato ad alcuna cosa in vigori di esso turno.

Terno haveri uni breve pontificio, che lo esimi dal leggeri ben che si godi lo stipendio, e detta Breve esseri stato canonizzato per valido dalla signa nera di già in contradditoria giudicio dell'ill.mo Regg.to, e del qual breve intendi valersi nil presenti caso con con protestari che tutto quillo si farà in contrario sia attentato. [...]”<sup>641</sup>

Questa volta gli Assunti non hanno intenzione di lasciarsi convincere, e rispondono a tono:

“A quali obietti rispondono con la maggior brevità a loro possibile gli Assonti, e reformatori, per quanto al Primo che il Sig. d.r Laurenti è qui presenti, e chi non deve considerarsi per assenti se non quando veramenti sarà tale, e

---

<sup>641</sup> Ivi, 1681.

chi le dichiarazioni da esso fatti coll' Ill.mo Sig. Confalonieri di volerseni ritornari a' Roma non escludono, ch'ei non possa aver ritornato qua nil tempo di Carnivale quando suol fari l'Anatomia, et in ogni caso quando egli allora fossi assenti prevede la Constitutioni, la qual vuole, che subentri il succissore, e così toccherà al sig.Lanci.

Circa il Secondo dell'esseri al funzioni anatomica cosa di supererogationi, e non di obbligo, e di non haver egli mai consentito al detto turno, si rispondi che, la funzioni dell'Anatomia publica è sempri stata d'obbligo per quelli, che vi sono stati descritti, essendovi solo qualche differenza circa la pena imposta contro chi non la facisse quando a lui tocca. Ne si sa che sia differenti dall'altri lettori dicendo la Constitutioni riformata sotto L'ill.mo Lacchetti [...] chi i lettori devano leggeri quille lettori, che da m.i Riformat.ri saranno loro assegnati. Ne suffraga il dire non haver egli consentito al turno [...] dottori allora che fu riformato il turno l'anno 1668 fu preso ex abundanti, e per caminari con piacevolezza con essi, non perché fosse necessario tal consenso, essendo cosa certa, che il superiore può far la leggi senza il consenso di sudditi. Secondo perché il consenso da i più i quali intervenni obbligò anchi gli assenti, terzo perché chi si stima haver consentito al turno, mentri vi è stato descritto tanto tempo, e venendo più volti alla Patria non sia mai fatto istanza d'evassir rimossa.

Quanto al terzo del Breve Pontificio si rispondi non si esser mai l' Ill.mo Regg.to acquietato alla dispositioni di detto Breve per patire molti difetti, sopra di quali pende la causa del nuovo ricorso chiedo a Nostro S.re Reganti, e chi se il Breve gli concede chi si porta goderi lo stipendio ancor ch'ei non legga, per le causi come si dice in esso noli al Pontefice che lo concisse, e perché detto Pontefici supposi vi potesse esseri qualche politico impedimento al leggersi, il quali non vi essendo, o almeno essendo cissato presentementi ogni supposto impedimento, non rimani esentato dal leggersi. Ma [...] si risponde che dato, e non concisso ch'ei possa esimersi dal leggere in vigori di quillo, rimani sempri secondo la condit.ne preveduto alla funzioni medianti il sig. dott.r Lanci, ad altri che a lui succedono nil turno, ondi non accadi ch'egli si prenda consimil penciare.<sup>642</sup>

Purtroppo, non sappiamo se l'abbia avuta vinta il docente o l'Assunteria.

Durante i secoli sono vagliate numerose proposte, la maggior parte delle quali non accettate, per supplire alla mancanza di volontari o alle difficoltà che il numero eccessivo di rotulati comporta. Infatti, con la turnazione gli anatomici compiono la sezione ogni 6 o 7 anni, durante i quali non esercitano e quindi non si ha un progresso scientifico<sup>643</sup>. Si pensa così di ridare vigore alla scienza, senza dimenticare il decoro della città. L'idea degli Assunti è quella di prendere esempio dagli altri Studi, quali sono «Padova, Pisa, Londra, Parigi, Lipsia», che stipendiano solo una o due persone perpetue, e a forza di esercitare essi scoprono nuove cose e nuove osservazioni, «restando solo tal scienza nella nostra università abbellita bensì, ma affatto priva d'avanzamento, e di profitto»<sup>644</sup>.

---

<sup>642</sup> Ibid.

<sup>643</sup> ASB, *Anatomia Publica*, Cartella VII, *Inconvenienti della notomia*, 1737. L'attenzione è sempre incentrata sull'importanza della sezione per il decoro cittadino: "Rendesi singolare nella università la funzione Anatomica, sì per la pompa, per la dotrina, ed abilità dei soggetti, che per la continua disputa ad altri paesi inusitata, ma quanto rendesi pomposa altrettanto riesce in utile alla gioventù ed alla Storia Anatomica."

<sup>644</sup> Ibid.

Certo proporre un simile cambiamento comporta dei rischi, infatti essendoci solo due anatomici «gl'altri professori non vorrebbero prendersi la briga dell'argomentacione»<sup>645</sup>, e la lezione resterebbe priva della disputa. Secondo, questi docenti dovrebbero avere uno stipendio non supportabile dalla Gabella. Terzo, si rischia di togliere le speranze ai giovani di ascendere a tale cattedra, troppo difficile da raggiungere per la ristrettezza di posti. La soluzione a tali problemi sarebbe promuovere una legge che vieti ai lettori di avere aumento senza aver più volte disputato nella funzione, stabilendo, tra l'altro, la somma massima di lire 800 per ciascun anatomico. Sulla terza questione, basterebbe ordinare che nessuno studente possa avere una lettura medica senza aver servito teoricamente e manualmente nella funzione, in una sorta di tirocinio gratuito *ante litteram*.

Le cause addotte da Laurenti per sfuggire alla funzione sono di carattere burocratico, egli sostiene di non essere obbligato a farsene carico, di non essere in città ed invoca la protezione del legato. A fine Settecento invece Azzoguidi cade sul melodrammatico. Nel 1787 il dottore scrive al Segretario Maggiore, per sapere se avrà la sezione per tenersi libero «giacché anche l'anno avvenire il Carnevale non è lungo, e perciò la funzione dovrà cominciarci presto»<sup>646</sup>. Ma la lettera è una scusa per sottolineare che «è tanto lontano dal desiderio di fare l'anatomia» e che per rispetto della propria salute vorrebbe essere dispensato dall'Assunteria anche negli anni a venire. In seguito, continua ad inviare richieste per ottenere di essere passato alla Classe degli Anatomici Emeriti. La richiesta è motivata dalla:

“grave, pericolosa, e lunga malattia sofferta dall'Azzoguidi nel terminare dello scorso anno 1781, le penose conseguenze di universale debolezza a dispetto di ben intensa medicatura, e di ogni più scrupoloso riguardo, quel ragionevole sentimento, che intima l'uomo di prendere norma dalle forze nello stabilire il genere, e la misura delle fatiche.”<sup>647</sup>

Azzoguidi vuole essere sostituito da un giovane lettore, che deve essere avvertito per tempo in modo da prepararsi. Lui, vecchio e stanco, due volte ha già sostenuto la cattedra di anatomia, «e sempre in quelle circostanze nelle quali l'obbedire altro non era, che un combattere di fronte la propria salute», mettendola seriamente a rischio. La prima volta è stata nel 1770, in cui ha accettato solo per sostituire l'anatomico ordinario Fattorini

---

<sup>645</sup> Ibid.

<sup>646</sup> ASB, Assunteria di Studio, *Requisiti dei Lettori*, Lettera A, Germano Azzoguidi Bolognese 1764-1804.

<sup>647</sup> Ibid.

che proprio non poteva. La seconda volta è stata sette anni dopo, nel 1777, ma per queste due imprese non ha però ricevuto gli aumenti dovuti. Il Lettore è convinto che questa volta l'Assunteria asseconderà le sue richieste,

“tanto più che egli promette, e nell'anno prossimo, e nei consecutivi di essere frequente allo Teatro anatomico, di contribuire per quanto dipenderà dalla propria tenuità all'onore della funzione”<sup>648</sup>

La funzione anatomica dunque fa paura a chi deve viverla da protagonista, mentre i docenti sono tranquilli nel seguirla dai gradoni e partecipare al dibattito finale. Il Senato però cerca di giocare d'astuzia, respingendo le richieste, ma proponendo l'aumento in caso di una terza anatomia, nel 1784 così il docente è costretto di nuovo alla lezione. In un'altra lettera, datata 1794, ormai le sue condizioni sono insostenibili:

“Li espone; che la propria attuale età di cinquantadue anni, la perdita di quasi tutti li denti, un dichiarato tremore delle mani, oltre ad alcune incombenze pratiche, non lo lasciano capace di quelle fatiche di tavolino, e di persona, le quali non possono andar disgiunte dal prepararsi, e dal sostenere la Cattedra anatomica.”<sup>649</sup>

Ecco un'immagine reale da contrapporre a quella ideale descritta dagli Assunti, quando trattano dei requisiti richiesti all'anatomico. Abbiamo visto che il docente deve apparire conforme alla sua posizione, abile parlatore dall'aspetto di savio. Azzoguidi si definisce vecchio, tremante e senza denti: più che inserirsi nel teatro dei dodici maestri sembra fare più *pendant* con gli spellati che reggono il baldacchino.

Tuttavia, non mancano i documenti in cui si dimostra la sincera disponibilità ad occupare la Cattedra. Prima della costruzione del teatro, e quindi forse prima che la mansione diventi così impegnativa, due dottori si contendono il diritto alla funzione. Giacinto Lodi scrive una lamentela all'Assunteria perché Dioli cerca di escluderlo dal carico dell'anatomia. Egli afferma di aver vigilato molte notti alle ispezioni, avendo la garanzia che gli scolari sarebbero contenti di una sua sezione. Suggerisce quindi alcune tesi a suo vantaggio: prima di tutto, la precedenza d'anzianità, che è stata sempre regola e legge; secondo, di avere letto un numero molto maggiore di anni che

---

<sup>648</sup> Ibid.

<sup>649</sup> Ibid.

l'avversario; terzo, di aver assolto tutte le condizioni imposte dal Senato per arrivare all'anatomia, senza essere *passato per via di salto*. Un quarto motivo risiede nel fatto che se Lodi salta la lezione, dovrà aspettare altri sei anni stabiliti dalla turnazione che ricomincerebbe dagli anziani, mentre a Dioli toccherebbe comunque l'anno successivo.

Ci piace immaginare che Giacinto Lodi si batta per avere l'incarico perché vuole essere un glorioso rappresentante della tradizione anatomica bolognese, per appagare gli studenti che già apprezzano le sue lezioni e per esercitare e migliorare le sue abilità professionali. Tuttavia, la richiesta di aumento per aver sostenuto la *publica notomia*, che si trova nella sua cartella suggerisce che i metodi degli Assunti per invogliare i docenti alla funzione qualche volta sono risultati efficaci<sup>650</sup>.

Ma anche quando la funzione diventa magniloquente e pomposa, alcuni docenti si dimostrano entusiasti di poterla gestire. Ne è esempio il dottor Canuti, che a metà Settecento richiede la cattedra e si dichiara pronto a sostenere la sezione:

“Finalmente si dichiara pronto ad assumere il peso di fare la Notomia alla quale ben lontano di avere venena repugnanza, si sente anzi molto inclinato: persuadendosi che gli debba venir concesso un discreto tempo per apparecchiarsi a questa funzione.”<sup>651</sup>

Inoltre

“Nei requisiti del Sig. dott. Canuti per la lettura ove si dice che è pronto a fare la notomia si aggiunga:

ed in seguito di questa sua vera e sincera volontà, ha già fatte e poste in ordine alcune lezioni, di cui potersi servire ne la notomia, in caso che conseguisse la lettura, ecio affine di poter essere maggiormente pronto ad ogni comandamento dell'Ill.mo ed eccelso Senato, o dell'Ill.ma ed eccelsa Assunteria di Studio.”<sup>652</sup>

L'Assunteria deve aver accettato con gioia la proposta di Canuti, anzi, per due volte gli concede l'incarico, perché non si trovano altri docenti disposti:

---

<sup>650</sup> ASB, Assunteria di Studio, *Requisiti dei Lettori*, Lettera L, Giacinto Lodi 1618-1629.

<sup>651</sup> ASB, Assunteria di Studio, *Requisiti dei Lettori*, Lettera C, Lorenzo Antonio Canuti 1754-67.

<sup>652</sup> Ibid.



“L’aver fatta due volte la pubblica notomia, la prima nel 1758, e la seconda nel 1761. Nel che si prega a notare che la prima notomia fu fatta da lui per speciale comando dell’Illustriora Assunteria di Studio dell’Anno 1758: non trovandosi veruno che potesse, o volesse nel suddetto anno 1758 fare la detta Funzione.”<sup>653</sup>

---

<sup>653</sup> Ibid. La situazione particolare di Canuti è notata anche dall’Assunteria di Studio, cfr. ASB, *Anatomia Pubblica*, Cartella VI, 1755.

## ***La vecchia funzione nella nuova era.***

E così, a fine Settecento, tra problemi, glorie passate e pomposità eccessive, la funzione anatomica delle *Publiche Scole* volge al termine. Il teatro ha portato ai massimi livelli il lato cerimoniale degli incontri carnevaleschi, seccando, di rimando, il contenuto scientifico della didattica. Il Lettore è un oratore che si concede dalla sontuosa cattedra, argomenta, intrattiene un pubblico raffinato e socialmente elevato, ma non professionale. I docenti che assistono alla lezione sono una sorta di coro, tenuti a disputare con l'anatomico con obiezioni e discorsi sempre più accattivanti. Gli scambi di battute sono privi di verifiche pratiche ma devono seguire dei ragionamenti logici, dove il cadavere, lontano dalla parte astratta e letteraria, è mostrato al centro come illustrazione visiva più di scena che di utilità. Andrea Vesalio, quasi duecento anni addietro, trascinava Curzio nel teatro e percuoteva il corpo per costringere l'avversario a dimostrare le sue tesi. Adesso, gli anatomici si combattono attraverso il sillogismo.

Una delle ultime *querelle* che il teatro deve contenere non avviene al suo interno. A fine Settecento, i nuovi Istituti di ricerca si avvalgono di nuove metodologie e strumenti per affrontare lo studio delle arti. D'altronde, anche il personale dell'Archiginnasio è a conoscenza della poca utilità formativa della sezione, ma continua a difenderla strenuamente a causa dell'attaccamento ad una tradizione ormai troppo radicata.

Nel 1760, Francesco Algarotti, esponente delle nuove correnti, assiste alla *notomia* che racconta in una lettera all'amico Antonio Valisnieri di Padova, pubblicata nel 1784: essa contiene numerose critiche che mettono in luce l'inadeguatezza della funzione nel contesto contemporaneo<sup>654</sup>. Le sue riflessioni sono raccolte da Giovanni Ristori, che le sviluppa inserendo anche proprie opinioni sullo stato della città e della medicina<sup>655</sup>. Prontamente, Giuseppe Angelelli, letterato e senatore bolognese, risponde con un opuscolo per difendere l'autopsia, sentendo ferito il proprio orgoglio patriottico ed

---

<sup>654</sup> F. Algarotti, *Lettera al signor Cavaliere Antonio Valisnieri a Padova, Bologna 5 febbrajo 1760*, in *Opere*, a cura di L. Manini, Cremona 1778-1784, voll. X, pp. 265-276. La biografia completa del conte Algarotti si trova nel I volume, mentre gli altri IX riportano per intero i suoi scritti, che spaziano da argomenti scientifici (*Il newtonianismo per le dame, ovvero dialoghi sopra la luce, i colori e l'attrazione; Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*); a trattazioni artistiche (*Saggio sopra la pittura; Saggio sopra l'opera in musica; Saggio sopra l'Architettura*), e non solo (*Saggio sopra il commercio*).

<sup>655</sup> G. Ristori, *Memorie enciclopediche*, Longhi, Bologna 1784.

accademico<sup>656</sup>. E' interessante notare come si scontrano differenti punti di vista, due personaggi favorevoli al "nuovo" approccio scientifico, fatto di riflessione, trattati, laboratori, e un sostenitore delle tradizioni, orgoglioso dei metodi ormai datati ma considerati comunque efficaci.

Riportiamo per intero l'esposizione dal quale parte lo scontro, chiara e precisa nel fornirci indicazioni sul teatro anatomico a fine Settecento. Algarotti scrive sulle discussioni suscitate a Bologna dalle scoperte helleriane. Alcuni docenti, dopo aver compiuto sbrigativi esperimenti, sostengono che le teorie sull'irritabilità di alcune zone corporee sono false. Ad essi si oppone Cardani, esimio anatomico e amico di Algarotti, che compie molte verifiche sui tendini animali, a cui anche il Conte è invitato ad assistere. Egli sostiene le ipotesi dello svizzero e, dopo il buon esito, gli scrive una lettera per informarlo delle sue prove, a cui Heller risponde con entusiasmo. Questa è l'occasione da cui prende adito la disputa della *publica notomia*, di cui rimane un quadro pittoresco che riassume, attraverso un aneddoto, le nostre analisi precedenti. Oltre a far emergere quanto la disputa della sezione sia diventata un vero e proprio campo di battaglia, spettacolo di parola più che ricerca, Algarotti evidenzia come l'Università è radicata nel tessuto cittadino. Infatti, le discussioni influenzano e si diffondono nella cultura circostante, danneggiando l'aspetto scientifico delle scoperte e rendendo i dottori timorosi nel avanzare le proprie opinioni, esposte al giudizio pubblico:

“Posta ben in chiaro ogni cosa dopo avere per molti e molti mesi operato egli medesimo senza l'ajuto di altrui mano, dopo comunicate le sue esperienze all'Hellero medesimo, e ricevuti da lui lumi e ringraziamenti comparve in lizza anch'egli

*Nobilium Scriptorum auditor, & ultor;*

ed ecco in un momento calate le visiere e le lance in resta si sentirono, vel so dire, di matti colpi, mille generalità senza mai venire al fatto; si sentirono ripetere tutte le vittoriose opposizioni, che sogliono fare i vecchi a' giovani, da' quali non vollero mai in niun tempo nulla apprendere. Un giovane uscito appena dal guscio letterato, appena Professore, che non ha lettura, ardir contraddire vecchi lettori, che hanno un venti anni di cattedra sulle spalle, e sedere a scranna contro di loro? Le opinioni del Caldani furono combattute, e molto più ingiuriata sua persona. E quello che a Padova sarebbe morto in uno o due caffè, o al più scoppiato in un distico, qui si diffuse per la città tutta, entrò nelle adunanze e ne' circoli, mise ogni cosa a rumore. E di ciò la ragione si è che qui i letterati non solo solitari come a Padova, ma si mischiano con il bel mondo, vanno nelle villeggiature, a pranzi, vegliano, giocano a gallinella, a tarocchino, a pentolino. Cosicché lo spirito del dottorismo agita le mole di Bologna, e si mescola per tutto il gran corpo della madre degli studij. Alcuni pochi difendevano il Caldani ma sotto voce, chiamandosi prudenti quando eran timidi. E se alcuno alzava la voce, dicevasi schiamazzo di partito, non linguaggio di verità. In mezzo a tali

---

<sup>656</sup> G. Angelelli, *All'autore delle Memorie Enciclopediche di Bologna*, Istituto delle Scienze, Bologna 1784.

clamori si avvicinava il tempo, ch'egli far dovea la notomia nello studio. Il modo di farla qui è pur diverso da quello, che si tiene in Padova. Ivi è tutta tranquilla, qui tumultuosa. Là ci si v'è per apprendere, qua per disputare. Là si descrive colle frasi di Celso la carta topografica del corpo umano, qui nel miglior latino, che un può, ci fa entrare ogni sorta di questione sulla causa del moto muscolare, sulla digestione, sulla sede dell'anima, e che so io. In somma è un resto dell'antica maniera, che si teneva sulle scuole, che dopo le lezioni ci si disputava sopra, dopo la cattedra succedeva il circolo; è una reliquia delle conclusioni scolastiche con le quali argomentando o negando, e soprattutto distinguendo credevasi definire ogni cosa e venire in chiaro. Ognuno aguzzava i suoi ferri per provarsi contro il Cardani, ognuno lo aspettava al teatro anatomico per farne strazio, per farne veramente notomia.

Dicono che altre volte i letterati di Bologna fossero più uniti che presentemente nol sono, che fossero tutti un'anima e un cuore per l'onore dell'Università, che non si vedessero gli scandali, che presentemente si veggono. Per non parlare delle dispute degli Sbaraglisti contro il Malpighi, che assordarono altre volte l'Università, e non valeano la pena di fare la metà del romore che han fatto, egli è da credere che i letterati siano stati in ogni tempo così amici tra loro come il sono le donne: e se in qualche tempo han forse dato meno da ridere, ciò non fu colpa loro, ma effetto delle circostanze del vivere, del convenire meno insieme, e di altre tali cose. Come sia di questo, non si udirono mai più scandali o per dir meglio inezie che si facessero in proposito del Caldani; divenano, voler mettersi in fondo per l'onore della scuola Bolognese, di cui egli impugnava i dogmi: e vedersi la città così piena d'invidia verso di lui, che Dante avria detto, che il sacco ne traboccava. Egli attendeva in questo mezzo a' suoi studj, insegnando privatamente notomia, tagliando cadaveri secondo suo costume, benché di quando in quando gli fossero negati e ci volesse perciò l'autorità suprema, leggendo continuamente in fonte i libri classici della profession sua, tenendo corrispondenza cogli Albini, cogli Helli, co' Morgagni. Che anzi l'anno scorso fu ad udire codesto caposcuola della Notomia Italiana, e in Padova voi lo vedeste e lo accoglieste assai volte in vostra casa con quella umanità e franchezza, che non sente nulla del letterato. Finalmente cominciato l'inverno, egli fece quelle che da niuno si è fatto per ancora. Comprendendo meglio che alcun altro quanto sia poco profittevole per la Università degli scolari una notomia piena di contenzioni e di liti, e in cui si vanno infilzando mille cose dalla cattedra, egli ha fatto in sulle scuole un corso preliminare di Notomia, dimostrando col coltello alla mano le varie preparazioni delle parti fatte da lui medesimo, e rispondendo ai varj dubbi, alla difficoltà, alle interrogazioni, che gli faceva la udienda. Fatta la Notomia utile e tranquilla, montò sulla cattedra, e fedè la inutile e riottosa, ma con eugual successo della prima. Se in quella istruì a meraviglia gli scolari, appagò in questa i dotti, e confuse i suoi antagonisti, Né già egli cercò mai di sfuggire all'incontro stando sulle cose generali, sulle probabilità, come han fatto taluni, non dando presa sopra se medesimo. Egli poneva sempre o positivamente o negativamente. Quanto alle secrezioni, ad esempio, tenne animosamente col Friend per l'attrazione. Asserì operarsi la grand'opera della digestione mercé il calore, l'azione de' funghi gastrici, l'espansion dell'aria, la triturazione; negò risolutamente che i vermetti spermatici sono il primordio del feto, e lo prese col Malpighi capo della Scuola Bolognese nell'ovajo della femmina. Le maggiori opposizioni furono sopra la irritabilità delle fibre muscolari da lui singolarmente difese insieme con la insensibilità del tendine ed altre parti del corpo umano. Quivi credevano metterlo nel sacco, come essi dicevano, e lo attaccavano nel suo vero campo di battaglia. Chi sapea meglio di lui i testi tutti dell'Hellero e de' Commentatori suoi, chi meglio conosceva le difficoltà e i sotterfugi degli avversarj, chi era meglio armato di lui di prove ed esperienze? Ciò fece ch'egli a sangue freddo poté incontrare i nimici, che il furor letterato menava veramente a guerra contro di lui. Ma ben vi posso dire, che coloro medesimamente, i quali non sapevano né latino né notomia, indovinavan chi si avesse la ragione dalla sua, al veder la flemma, con cui egli rispondeva alla furia di quegli avversarj suoi. Che se alcuno, come quell'Aristotelico, che negò la gran macchina pneumatica, negato gli avesse la verità delle sue sperienze, egli gli avrebbe interrotto per

un giorno o due la notomia, ed avrebbe rifatto le sperienze nel teatro medesimo alle viste del pubblico. Ma niuno si fu ardito di tanto. Fatto è ch'egli ha trionfato di tutta la più cavillosa dialettica, di quelli ch'erano riputati sottili, profondi, e sonosi scoperti oscuri e confusi; e Bologna ha udito veramente in quest'anno un anatomico. Voi sapete che ogni anno si muta qui il Professor di notomia. Sogliono esser giovani per lo più principianti, ovveramente vecchi, a' quali per sostenere con qualche agio la vita è convenuto dare più opera alla medicina, e a far corteggi, che alla notomia. Altre volte si erano vedute combattere reclute o milizioti; quest'anno s'è veduto un veterano, un legionario nel fiore della sua vigoria, e il quale anche nell'ozio della pace avea meditato la guerra. Le sue lezioni non avevano niente del rettore, piene di dottrina, di erudizione, di belle applicazioni della notomia alla chirurgia e alla medicina. E bensì consoceva, che quella mano, che avea scritto, era quella stessa, che avea tagliato. Riassumeva gli argomenti in modo che sapea dar loro più brevità e più forza, rispondeva come passeggiando in sua casa, e ciò in buon latino, e quello ch'è ancora più raro, con una pulitezza di maniere che rade volte ha per costume di salire in sulle cattedre.<sup>657</sup>

Dall'episodio di Cardano, prende spunto l'autore delle *Memorie enciclopediche* per rincarare le critiche contro il teatro. Analizziamo a questo punto la difesa che ai due oppone il senatore Angelelli, che nel suo opuscolo riporta gli attacchi ricevuti soprattutto da Ristori. Innanzi tutto, il bolognese ribatte l'importanza che la funzione anatomica riveste per la città ed il suo essere soggetta a glorie e ammirazione. Si stupisce quindi che il letterato, accolto ed assistito a Bologna, si accanisca così duramente in un evento che è considerato *patrimonio cittadino*:

“Ma come può soffrirsi, soggiungevano i secondi, che un forestiere pochi anni sono fra noi venuto a formare gazzetta di letteratura, per la quale da nobili e da dotti ha ricevuto assistenza [...], facciasi a reclamare contro quella rispettabile funzione, che rinnovasi ogni anno in tempo di Carnevale, che ha per se il suffragio di inveterata consuetudine, che a nazionali ammirazione, agli esteri invidia cagionava?”<sup>658</sup>

L'ospitalità ricevuta rende più difficile accettare insulti verso i propri valori urbani, soprattutto quando questi sono invidiati dal resto del mondo. A questo punto lo scrittore cita l'episodio da cui la contesa ha avuto origine:

“[...] Nel qual sentimento io volentieri sarei concorso, riflettendo, che l'assunto vostro a nessun conto vi conduceva a simile affare, e di tutte le lettere tacendo del Conte Algarotti, e di quella solo dicendo che alla disputa del Caldani

---

<sup>657</sup> F. Algarotti, *Lettera al signor Cavaliere Antonio Valisnieri a Padova, Bologna 5 febbrajo 1760*, in *Opere*, a cura di L. Manini, Cremona 1778-1784, voll. X, pp. 270-276.

<sup>658</sup> Ivi, p.3.

ha rapporto, pare, che per il tempo, e per il modo siate stato condotto a mostrare disprezzo di quanto i bolognesi alla patria loro, ad a professori dell'Università reputano decoroso, et onorifico.”<sup>659</sup>

La prima obiezione avanzata è che il diffamatore si basa unicamente sulla testimonianza di una voce, senza sentire altre opinioni. Si può pensare che Ristori è più interessato alla critica di un “modello” di insegnamento, non tanto alla qualità della sezione o alla sua effettiva essenza. L'autore delle *Memorie Enciclopediche*, di chiara fascinazione Diderottiana, parte da un testo di critica per esaltare le nuove vie di scienza, nuovi metodi che hanno una base oramai estranea alla pratica dell'Archiginnasio.

L'intento di Angelelli è di difendere il buon nome della tradizione, salvaguardandone i meriti pratici, lasciando però trapelare il terrore dell'infamia. Teme infatti che le *Memorie* raggiungano le orecchie di chi non ha mai visto il teatro anatomico e gettino cattiva luce su tutta Bologna. La sfida dunque è far ammettere all'avversario di parlare sotto forti pregiudizi, e quindi ritrattare.

“Ma siccome per una parte temo, che il giudizio di voi formato sia men giusto, e dall'altra prevedo, che le vostre *Memorie Enciclopediche* sparse quà, e là per la Italia potrebbero di leggieri sorprendere quelli che non molto le cose nostre conoscono, così determinato mi sono a scagliare con voi medesimo la forza delle avanzate proposizioni. O queste si sosterranno, e voi ad onta della inopportunità farete presso me degno di lode per aver scosso il giogo di antica pregiudicata opinione, o vacilleranno piuttosto, e voi di animo ingenuo confessando l'abbaglio, ritratterete ciò che scrivete, e non permetterete, che si creda in voi la idea di ingannare, e deludere gli esteri, e inesperti.”<sup>660</sup>

Questa parte ricalca, a mio avviso, lo stile radicato all'interno dello Studio. Il letterato non fa altro che attaccare l'avversario con gli strumenti consueti, cioè iniziando un'agguerrita disputa, probabilmente simile a quelle che avvengono nel teatro, dove si cerca di schiacciare l'avversario, condurlo all'ammissione dell'errore con un percorso logico ed argomentativo che non lascia possibilità di compromesso. Angelelli stima il rivale, ma il suo gesto è necessario

“All'amor del vero, lo zelo dell'onore della mia patria, che soffrir non posso con fredda insensibilità oltraggiata, mi conduce ad esaminar la questione da voi promossa, e giudicata.”<sup>661</sup>

---

<sup>659</sup> Ibid.

<sup>660</sup> Ivi, p. 4.

<sup>661</sup> Ibid.

Dopo i preamboli d'occasione, si entra nel vivo della questione, ed il “difensore” ci fornisce uno spaccato della sezione, così come è sentita dai cittadini ancora alla fine del Settecento:

“ Alle dispute anatomiche, che si tengono ogni anno a Bologna in tempo di Carnevale voi date, Signore, l'epiteto di *insignificanti*, lo che, se io non erro, vuol dire assolutamente inutili, onde ne bene, ne male alcuno derivi. [...]. Il professore dalla Cattedra spiega diffusamente la sua lezione, rende conto del suo sistema, obiettano quindi i circostanti professori, gli affollati uditori avidamente ascoltano, e trasportati o dall'eleganza del dire, o dalla energia degli argomenti applaudono.”<sup>662</sup>

Questa modalità ha dei vantaggi didattici notevoli: tutti i docenti presenti devono studiare a fondo, mentre i giovani, appassionandosi allo spettacolo, «s'invogliano di battere lo stesso cammino»<sup>663</sup>. La critica di Ristori, quindi, si accanisce proprio sul lato *teatrale* dell'autopsia, nel senso che dove le caratteristiche, precedentemente evidenziate, di magniloquenza oratoria e letterarietà si fanno più evidenti, la funzione perde valenza scientifica e diventa ridicola. L'accusa è quindi di scadere *del tutto* nel drammatico, nella Commedia. Se prima i territori comuni del teatro e della scienza creavano uno sconfinamento fecondo, in cui nascevano e crescevano fenomeni ibridi ma accettati, adesso la divisione è netta, non esiste più una via di comunicazione e la presenza della spettacolarità in ambito medico fa scadere l'evento in una vuota rappresentazione. Il teatro anatomico è nato per sopperire alle esigenze della ricerca, ha utilizzato le caratteristiche fisiche e sociali del luogo per permettere alla funzione di essere svolta. Tra Cinquecento e Seicento esso ha raggiunto il suo massimo sviluppo, diventando uno *strumento* ed un *monumento* in cui sperimentare, celebrare ed esercitare ai massimi livelli l'attività autoptica. Nel XVII secolo e soprattutto nell'Archiginnasio le sue qualità non sono riuscite ad adeguarsi ai tempi che cambiano, delle sue caratteristiche sono rimaste solo quelle rituali, che lo hanno trasformato in un monumento alla docenza, ma una docenza di stampo moderno, che nulla ha a che vedere con i nuovi professori, intenti a laboratori, microscopi, prove ed esperimenti. Svotato del contenuto scientifico, rimane solo la parte cerimoniale, che Ristori descrive con termini da Commedia dell'Arte:

---

<sup>662</sup> Ibid.

<sup>663</sup> Ivi, p. 5.

“Queste dispute *insignificanti* (dite voi) *sono fatte in una latinità spesse volte bergamasca*. [...]. Alcuni mi hanno voluto far credere che con quella espressione abbiate inteso parlare di latinità degna di *Truffaldini* e dei *Brighella*.”<sup>664</sup>

La risposta a questa accusa è piuttosto singolare: un gentiluomo dotto e razionale non deve commettere un simile atto razzista, che associa ad una nazionalità dei pregiudizi basandosi su elementi tratti dalle scene. Se gli attori imitano il dialetto per ridicolizzare i propri personaggi, non vuol dire che il bergamasco deve essere per forza un aggettivo negativo:

[...]“Voi che ragionevolmente ve la prendete talvolta col giornalista dei confini d’Italia per gli impuliti, ed inurbani suoi modi, voi stesso, nò, non sareste caduto nell’inconsequente difetto di circoscrivere in modo sì vile un Paese, nel quale assai bene si conosce la latinità dei Ciceroni, dei Plinii, e dei Cesari. E non, perché i Zanni della Commedia si fingono Bergamaschi e i Pulcinella Napoletani, sarà mai permesso ad uno scrittore giusto e politico di dire, che lo spropositato ridicolo parlare, Bergamasco sia, o Napoletano.”<sup>665</sup>

Il latino è una lingua che sta entrando in disuso. Possiamo facilmente immaginare quanto esso risulti eccessivamente pomposo e riporti alla mente le maschere della Commedia, dove le figure dei pedanti intraprendono in un latino maccheronico lunghi discorsi, ad imitazione dei medici e dei dottori in legge. Angelelli risponde che la funzione non è un ridicolo spettacolo, ma un intrattenimento *alto* per persone dotte che trovano diletto nell’esercitare le proprie qualità intellettuali:

“Quindi inofficioso, indecente anzi è lo scherzo, col quale asserite che le nostre dispute Anatomiche divertono la mattina chi *il giorno dopo pranzo veste a più colori*. Nel teatro anatomico si divertono persone dotte, ed illuminate, e o maestri del bel parlare, i prof. delle diverse facoltà, e i soggetti moltissimi dotati di buon senso e fino discernimento.”<sup>666</sup>

La lingua utilizzata è un latino ricercato, gradito alle persone di buongusto, senza barbarismi, classico ed elegante. Ovviamente non viene risparmiata l’attrazione principale, ossia la disputa,

---

<sup>664</sup> Ibid.

<sup>665</sup> Ibid.

<sup>666</sup> Ivi, p.6.



tacciata di essere *un avanzo della pedanteria degli scolastici*. Prontamente il bolognese risponde che il pregiudizio verso questa corrente filosofica è recente, infatti gli scolastici erano considerati importanti e difesi anche da *Liebnizio*. La scolastica si avvale di argomentazioni sillogistiche *strette, serrate, concise*, ma la funzione anatomica se ne differenzia:

“La precede sempre una dotta lezione ben ragionata, espressa con eleganti frasi, con istudiato raziocinio, nè prima che sia finita sorgono dal Teatro gli impugnatori, i quali usando di pochi brevissimi sillogismi con orazione libera da poi, e come fu detto, *extra-formam* (perdonatemi il termine scolastico) espongono le difficoltà, e sentono nello stesso modo le risposte del Professor disputante.”<sup>667</sup>

Le lezioni insomma ammaestrano e divertono, quindi non sussistono le accuse di noia e pedanteria mosse da Ristori. Angelelli insiste sul fatto che l’andamento della funzione è accattivante, un *divertissement* per i colti che porta anche istruzione. Si avverte un debole rimando, forse non voluto, al discorso oraziano sull’arte, che si pone come obbiettivo *docere et delectare*. D’altronde, data la grande affluenza di pubblico, è palesemente dimostrato che non esiste tedio nel teatro anatomico. Su questo punto ironizzava quasi un secolo addietro anche uno dei più grandi drammaturghi francesi. Tommaso Diafoirus, ne *Il malato immaginario* di Molière, corteggia la bella Angelica invitandola propria ad una sezione:

“TOMMASO DIAFOIRUS Sempre con il permesso del signor Argante, vi invito ad assistere, uno dei prossimi giorni, per vostro divertimento, alla dissezione di una donna, con mio personale commento.

TONINA Sarà un divertimento delizioso. Gli uomini, di solito, invitano la loro bella alla commedia, ma offrire la dissezione di un cadavere è molto più raffinato.”<sup>668</sup>

Per molti anni, quindi, la passione dei medici e dei dotti per il teatro anatomico provoca ironia da parte del mondo esterno che non sa apprezzare uno spettacolo tanto degno.

---

<sup>667</sup> Ivi, p. 7.

<sup>668</sup> Molière, *Il malato immaginario*, BUR Rizzoli, Milano 2009, III 5, p. 119.

Arriviamo, a questo punto, al dibattito sulle questioni metodologiche. Infatti, l'autore delle *Memorie enciclopediche* pone dubbi sull'apprendimento che gli uditori possono ricavare dall'evento settorio:

“Quale profitto [...] può mai ricavarci di uno, che simile ai Ciarlatani prende a sciogliere sul momento tutti i dubbi, tutte le difficoltà, senza accordarsi alcun tempo per la riflessione, l'esame, o l'esperienza? O le difficoltà sono di nessun momento, o devono venir sciolte assai confusamente, o i disputanti hanno imparato precedentemente la loro parte in commedia.”<sup>669</sup>

Questa valutazione appare molto superficiale all'avversario. Il momento riflessivo è avvenuto prima dell'entrata nella sala, il professore ha studiato la lezione con la dovuta serietà ed approfondimento, per essere pronto alla disputa. E se qualcuno avanza questioni particolari e non verificate, si può comunque sperimentare sul momento:

“Che in quel caso si interrompesse la Notomia, e non si facessero le esperienze nel teatro medesimo alla vista del pubblico?”<sup>670</sup>

Sussiste la possibilità di fare ricerca nel momento stesso della funzione. Tuttavia non ho trovato per ora testimonianze che questa azione sia veramente stata sfruttata. Anche l'esempio fornito dallo scrittore è dato in via di possibilità, infatti se qualcuno avesse negato verità del Caldani, evento da cui è partita la critica di Algarotti, questo avrebbe sospeso la *notomia* e rifatto esperienza alla vista del pubblico. Esistono due modi perché il docente possa essere messo in difficoltà: se i dubbi sono di fatto, è d'uopo sospendere il corso della lezione per approfondire; se sono di teoria, il professore deve averli preveduti nello studio prima dell'esposizione alla pubblica censura. Viene criticata, a questo punto, la nuova forma che la pratica della disciplina anatomica sta assumendo in età contemporanea:

“Se col metodo solo dei trattatelli, e delle dissertazioni apprendere si devono, e insegnare le scienze, credetemi, che di cento, due, o tre al più, le impareranno profondamente, gli altri o ne prendono soltanto idea confusa, o quando

---

<sup>669</sup> G. Angelelli, *All'autore delle Memorie Enciclopediche*, cit., p. 7.

<sup>670</sup> Ivi, p. 9.

pure comprendono la materia a dovere, presto se ne annojano, ne cura hanno giammai di ritenerla. I geni una volta erano originali, e creatori, in oggi il mondo abbonda di copie, e di imitazioni. Chi sa se il nuovo sistema alla moda adottato di insegnare, ed apprendere abbia cagionato, sostenga ed avvalori questo vilissimo spirito di servitù.

La disputa rendendo pratico l'uso della logica assottiglia gli ingegni, la disputa avvezza i talenti ricercar nuove cognizioni, e nuovi lumi, la disputa cagiona emulazione, la disputa dunque recherà vero profitto.<sup>671</sup>

La disputa è il vero trionfo della didattica, scopre l'impostura, appaga i dotti e confonde gli antagonisti. Un'ultima obiezione mossa da Ristori riguarda la possibilità data anche a chi non è esperto in materia di intervenire. A questo è facile rispondere che tutte le discipline concorrono al bene della Scienza, e quindi è giusto introdurre alla Notomia esperti di Filosofia e Fisica, e dar loro la possibilità di contribuire all'accrescimento della stessa.

Il tempo, a breve, darà ragione all'*enciclopedico*: la Storia irromperà presto nella storia dello Studio, nuove idee, nuovi governi e nuovi metodi soppianteranno le tradizioni e le classi dirigenziali, e una nuova scienza prenderà il posto del teatro.

Ma, come nel teatro di Padova, svuotata la stanza, ammutolite le dispute, interrotte le tradizioni, rimarrà sempre e comunque il Teatro, perché *monumento*, progettato per essere sia strumento e palco, sia perpetua memoria di glorie appartenenti ad un'altra epoca.

## **CONCLUSIONE.**

Abbiamo così terminato il nostro percorso, che ha compreso quasi cinque secoli di storia, arte, e scienza. L'obiettivo, spero raggiunto, è stato quello di affrontare i teatri anatomici come una parte della cultura teatrale dell'età moderna, eterogenea e variegata e non riservata unicamente all'ambito drammatico. Per fare questo, è stato necessario partire dall'analisi dell'*idea del teatro* che nasce e si sviluppa tra Quattrocento e Cinquecento, in seguito alla riscoperta Umanistica. Il primo passo

---

<sup>671</sup> Ivi, p. 9.

della ricerca è stato quello di delineare tre modelli, nei quali avviene un incontro tra l'arte e la scienza, indispensabili per comprendere le funzioni e gli sviluppi delle realtà materiali. Il Teatro nasce (o meglio ri-nasce) prima di tutto come luogo e strumento, spazio vitruviano, tecnica di memoria o strategia enciclopedica per affrontare e comprendere il mondo. Da questi presupposti, è stato così possibile evincere le caratteristiche degli spazi anatomici affrontabili a livello teatologico, attraverso varie linee di analisi, che possiamo riassumere brevemente per illustrare i percorsi che hanno attraversato i capitoli.

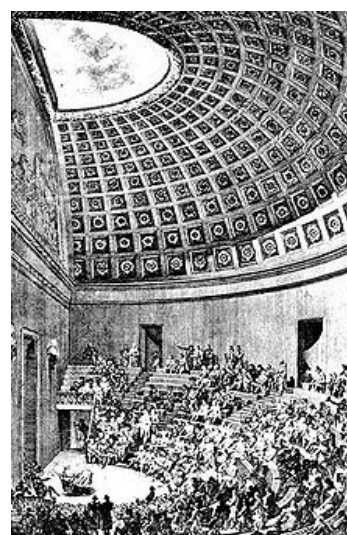
- 1) *L'architettura*. Il teatro anatomico condivide con quello rappresentativo la conformazione dello spazio, che viene elaborata a partire dalle necessità visive ed uditive del pubblico, come suggerito da normativa vitruviana. Sin dall'origine trecentesca, l'arte settoria trova una collocazione adeguata più nel teatro che nell'aula universitaria, impiantata invece su una dinamica frontale. In questo modo, la Storia del teatro include e si fonde con quella dei teatri anatomici: prima di arrivare alle costruzioni fisse, nel Medioevo e nella prima età moderna sono utilizzati dei luoghi smontabili, eretti nelle sale dei palazzi o nei cortili. Queste prime strutture si avvalgono di una parte lignea, i gradoni, ed una in muratura che funge da scena negli apparati drammatici, oppure da sfondo in quelli scientifici. Ne abbiamo un esempio nel frontespizio del *De humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio, che raffigura una seduta ideale svolta in una costruzione effimera, probabilmente posizionata in un cortile con alle spalle un edificio colonnato. A fine Cinquecento, sia in ambito rappresentativo che autoptico, si sente il bisogno creare edifici appositi, che siano veri e propri *Theatri*. Trovando delle sedi stabili i teatri aggiungono alle proprie caratteristiche quella di essere un *monumento*, destinato non solo a fare da contenitore ad eventi ma anche a celebrare chi ne promuove la costruzione ed affida all'architettura il compito di tramandare la propria memoria. L'Olimpico di Padova trasmette così il ricordo degli Accademici che si sono impegnati alla sua costruzione, oltre che essere una testimonianza delle idee palladiane sul classico. Il teatro anatomico di Padova esalta la scienza ed il metodo che si basa sull'osservazione e la verifica, bandiera del nuovo clima caratterizzante gli studi universitari, astronomici, fisici ma anche fisiologici: la sua struttura a cono ottico diventa un simbolo della ricerca sperimentale e della visione stessa. A Bologna, il teatro dell'Archiginnasio è un monumento allo Studio ed alla classe docente, perché celebra la figura del professore e della tradizione dottorale felsinea. L'importanza assegnata al professore crea un *teatro della memoria* che circonda le pareti, ornate con statue di maestri locali insigni, in cui s'incastona la cattedra

con baldacchino, dove un insegnante presente e vivo continua la gloriosa tradizione dei precedenti. Nell'architettura inoltre s'imprime lo specifico metodo con cui si affronta la funzione nelle varie sedi. A Padova, l'attenzione è concentrata in un punto unico, il Lettore spiega vicino al cadavere, in mezzo a gradoni ellittici che si espandono verso l'alto: lo sguardo e la parola sono uniti nell'insegnamento, focalizzato in un unico nucleo. Nella città emiliana l'anatomia si divide, da un lato c'è la cattedra, da cui il docente incaricato spiega gli argomenti con gradevole stile retorico; in mezzo alla sala, circondato da una balaustra, il cadavere viene trattato dall'incisore e dai chirurghi.

- 2) *Il rito*. Essendo la funzione una pratica violenta, essa necessita di una serie di passaggi che ne esorcizzino la pericolosità. Le leggi che riguardano l'approvvigionamento di cadaveri, o che regolano l'inizio della lezione, servono a garantire la tutela dello Stato o della Chiesa e quindi a legittimare l'apertura dell'involucro umano. La ritualizzazione che percorre il teatro anatomico si sviluppa lungo tutta l'età moderna. I governi scrivono speciali statuti che prendono in considerazione l'evento, decretano le qualità della cavia (colpevole, condannato a morte, straniero, all'occorrenza persona di umili origini morta in ospedale), il tempo lecito per compiere la sezione ( il Carnevale, anche per il suo speciale legame con la morte e con il corpo), le modalità di svolgimento della stessa (riverenze e formalità per autorizzare l'inizio dell'autopsia). La *publica notomia* diventa una tradizione, sentita in particolar modo nelle città in cui la classe docente ha importanti ruoli politici. A Bologna acquista risalto la disputa che si tiene alla fine, dove l'anatomico deve sostenere le obiezioni di colleghi e presenti, in stile sillogistico. Nel Settecento, della funzione rimane solo il lato cerimoniale, scandito da particolari ritmi di svolgimento che lo rendono una ricorrenza solenne piuttosto che un territorio di ricerca scientifica, dove l'attenzione è rivolta al pubblico aristocratico e letterato.
- 3) *Il piano sociale*. Sia per assistere ad un evento drammatico che ad un'anatomia, bisogna rispettare le gerarchie che contraddistinguono la società moderna. Il pubblico si dispone in uno spazio che separa le classi, con posti privilegiati per massime autorità, come è stato indicato da Vitruvio. L'esigenza di vedere lo spettacolo si affianca a quella dell'*essere visti*,

per sottolineare la propria posizione nel contesto urbano. Il teatro è il luogo nel quale la società riflette se stessa; nell'evento settorio, questo elemento può avere più o meno risalto a seconda della città. Nel contesto patavino, alcune sedie sono riservate alle autorità vicino all'anatomico, ma in generale la conformazione dei gradi ottimizza la visuale ed ostacola sia la comodità del pubblico che l'ostensione degli spettatori, per cui il lato scientifico trova risalto su quello sociale. A Bologna invece le dinamiche e le relazioni tra organismi di potere generate dal *governo misto* s'imprimono fortemente nella sala. Sul lato della cattedra abbiamo un vero e proprio monumento alla docenza, che esalta la classe dottorale impegnata in tutta l'età moderna anche in ambito politico. I collegi dei professori gestiscono la Gabella Grossa e talvolta acquistano incarichi di rilevanza, questo fa sì che siano inseriti tra gli organi di gestione che caratterizzano la città felsinea, soprattutto opponendoli al Senato. Quest'ultimo a sua volta interviene nella vita dello Studio attraverso l'Assunteria, che fornisce rapporti costanti sulle Scuole e vigila sulle lezioni. Ai membri di quest'ultima, non sono riservati particolari posti, simbolo della volontà dei docenti di ribadire la loro indipendenza dal governo locale. Invece, nei gradi alti opposti alla cattedra, si accomodano le massime cariche urbane, tra queste risalta il Cardinal legato, che dal suo seggio ha una vista dominante su tutta la sala.

Tanto, tantissimo ancora ci sarebbe da dire sui teatri anatomici dell'epoca moderna. Per ora, abbiamo analizzato due zone che, con modalità differenti, con storie e contesti diversi, hanno sviluppato due forme uniche nella storia, ciascuna rispondente a necessità e funzioni proprie. Il teatro patavino e quello dell'Archiginnasio sono stati le nostre cavie per sezionare la *publica notomia* e ricavare gli elementi che l'avvicinano al Teatro moderno, per permettere così a noi teatrologi di occuparci di una parte di storia finora riservata agli storici e agli scienziati. Altre città andrebbero affrontate, dove altre strutture attendono di essere riscoperte, ormai scomparse, come quella pisano, oppure più tardive, come quella ferrarese. Di più. Nel resto d'Europa, altre forme di teatro anatomico, conformi alle esigenze nazionali, si sviluppano con modalità proprie, che andrebbero paragonate a quelle italiane per evidenziare le particolarità di ognuna. A Parigi, Leida,



Uppsala, sorgono tra il Seicento e l'Ottocento spazi nuovi, che attendono di raccontarci le loro storie, la loro arte e la loro scienza.

Per adesso, ci accontentiamo di aver acquisito gli strumenti adeguati per affrontare questo tipo di indagini, e di averli testati su due realtà affascinanti e complesse come il Veneto e la città di Bologna, sperando di aver contribuito, almeno un poco, al restauro di idee, luoghi e storie di un'epoca lontana conservata nella memoria delle architetture.



## BIBLIOGRAFIA

A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, E. Loescher, Torino 1891

R. Ago e V. Vidotto, *Storia moderna*, Laterza, Bari 2007

L. B. Alberti, *L'architettura*, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1989

*Natura picta: Ulisse Aldrovandi*, a cura di A. Alessandrini, A. Ceregato ed. Compositori, Bologna 2007

G. Alidosi, *Diario ovvero raccolta delle cose, che nella città di Bologna giornalmente occorrono per l'anno 1614*, per Bartolomeo Cochi, Bologna 1614

L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma 1988

*Breve storia del teatro per immagini*, a cura di L. Allegri, Carocci, Roma 2008

*La nascita del teatro moderno: Cinquecento e Seicento*, primo volume della collana *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000

A. D'Ancona, *Origini del teatro in Italia: studj sulle sacre rappresentazioni seguiti da un'appendice sulle rappresentazioni del contado toscano*, Successori Le Monnier, Firenze 1877M.

Angiolillo, *Feste di corte e di popolo nell'italia del primo Rinascimento*, SEAM, Roma 1996

Antonioli, *Rabelais et la medicine*, Droz, Geneve 1976

Mercuriale: *Girolamo Mercuriale: medicina e cultura nell'Europa del Cinquecento*, Atti del convegno Girolamo Mercuriale e lo spazio scientifico e culturale del Cinquecento (Forlì 8-11 novembre 2006), a cura di A. Arcangeli e Vivian Nutton, L. Olsckhi, Firenze 2008

S. Arieti, *Le notomie bolognesi di Andrea Vesalio*, «Il Carrobbio. Tradizioni problemi immagini dell'Emilia Romagna», Patron, Bologna anno 24 1998

Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Bur Rizzoli, Milano 2009

*Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Neri Pozza, Vicenza 1980, vol 3/I

M. Bachtin, *L'opera di Rabelais nella cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979

Calderon de la Barca *Il gran teatro del mondo*, in *Teatro*, a cura di C. Samona, Garzanti, Milano 1990

D. Barbaro, *La pratica della prospettiva di Monsignor Daniel Barbaro eletto Patriarca D'Aquileia, opera molto vtile a pittori, a scultori, & ad architetti. Con due tavole, una de' capitoli principali, l'altra delle cose più notabili contenute nella presente opera*, appresso Camillo & Rutilio Borgominieri fratelli, al segno di S. Giorgio, Venetia 1568

D. Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*; a cura di T. Carunchio, Roma, Bardi 2006

.Barbieri, P. Preto, *Storia di Vicenza*, Neri Pozza, Vicenza 1990

*Vincenzo Scamozzi, 1548-1616*, a cura di F. Barbieri e G. Beltramini, Marsilio, Venezia 2003



I Barozzi, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i comentarij del R.P.M. Egnatio Danti dell'ordine de predicatori. Matematico dello studio di Bologna*, a cura di E. Danti, nella Stamparia Camerale, Roma 1611

V. De Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, SEI, Torino 1952

S. Belli, *Libro del misurar con la vista di Silvio Belli vicentino. Nel quale s'insegna, senza travagliar con numeri, a misurar facilissimamente le distantie, l'altezze, e le profondita con il Quadrato Geometrico, e con altri stromenti, de' quali in ogni luogo quasi in un subito si puo provvedere. Si mostra ancora una bellissima via di ritrovare la profondita di qual si voglia mare; & un modo industrioso di misurar il circuito di tutta la terra*, per Domenico de' Nicolini, Venetia 1565

A. Benedetti, *Historia corporis humani sive Anatomice*, a cura di G. Ferrari, Giunti, Firenze 1998

R.A. Bernabeo, *L'ambiente culturale in cui si formò e operò Marcello Malpighi*, «Bulettno delle scienze mediche», a. 153, fasc. 3/4

*Marcello Malpighi scienziato universale*, a cura di R.A. Bernabeo, C. Paleotti, presso l'Istituto per la storia dell'Università, Bologna 1995

L. Bianconi, *Alle origini della festa bolognese della Porchetta, ovvero, San Bartolomeo e il cambio di stagione*, Clueb, Bologna 2005

A. Bisicchia, *Teatro e scienza: da Eschilo a Brecht e Barrow*, UTET, Torino 2006

A. Blair, *The Theater of nature: Jean Bodin and Renaissance Science*, Princeton University Press, Princeton 1997

H. Boas, *Il Rinascimento scientifico, 1450-1630*, Feltrinelli, Milano 1973

L. Bolzoni, *Il teatro della memoria: studi su Giulio Camillo*, Liviana, Padova 1984

F. Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento: da Firenze alle corti*, Bulzoni, Roma 2008.

*Concetto, storia, miti e immagini nel Medioevo*, a cura di V. Branca, Sansoni, Firenze 1973

A. Brighetti, *Bologna e la peste del 1630*, A. Gaggi, Bologna 1968

*Storia delle Università in Italia*, a cura di G. Brizzi, P. Del Negro e A. Romano, Sicania, Messina 2007

A. Butitta, *Utopia del Carnevale*, in *Il carnevale: dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del rinascimento*. Atti del Convegno di studi (Roma 31 maggio-4 giugno 1989); a cura di M. Chiabo, F. Doglio, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo 1990

Caesarius Alexandri Benedicti *physici anatomice siue historia corporis humani. Adiectum est huic opusculum Georgij Vallae Placen. eiusdem rei siue argumenti, elegans sane & perutile*, Eucharius excudebat, Colonia 1527

F. Caldani, *Delle glorie dell'Università di Padova. Discorso Inaugurale letto nella Grand'Aula dell'IR Università di Padova per l'apertura degli Studii nel giorno XXV novembre MDCCCXXVII*, tipografia del seminario, Padova 1828

P. Calvi, *Biblioteca, e storia di quei scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fin'ad ora a notizia del p.f. Angiolgabriello di Santa Maria Carmelitano scalzo vicentino*, per Gio. Battista Vendramini Mosca, Vicenza 1772-1782

C. Calcaterra, *Alma Mater Studiorum, L'università di Bologna nella storia e nella cultura italiana*, Bononia University Press, Bologna 2009

M. Calore, *Spettacoli teatrali a Bologna nel Cinquecento nella testimonianza inedita di Ercole Bottrigari (La Mascara)*, «Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di Scienze Morali, Rendiconti», LXIV 1975-1976, Tipografia Compositori, Bologna 1976

*Bologna a teatro: vita di una città attraverso i suoi spettacoli, 1400-1800*, Guidicini e Rosa, Bologna 1981

M. Calore, *Pubblico e spettacolo nel Rinascimento: indagine sul territorio dell'Emilia Romagna*, Forni, Bologna 1982

G. Camillo, *Tutte l'opere di M. Giulio Camillo Delminio. Il catalogo delle quali s'ha nella seguente facciata, Nuovamente ristampate, con la tavola delle cose notabili; & con le postille in margine*, appresso Giovanni, & Gio. Paolo Gioliti de' Ferrari, in Venezia 1580. curata da Porcacchi,

G. Camillo Delminio, *L'idea del teatro*, a cura di Lina Bolzoni, Sellerio editore, Palermo 1991

R. Campeggi, *Filarmindo favola pastorale del Rugginoso Gelato il co. Ridolfo Campeggi*, presso heredi Rossi, Bologna 1605

C. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Typographie de L. Favre, Niort 1887

S. Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Bari 1990

M. Carboni, *La Gabella Grossa di Bologna: la formazione di un'azienda fiscale, Parte prima*, «Il carrobbio: rivista di studi bolognesi» n.16 1990

F. Carini Motta, *Trattato sopra la struttura de teatri e delle scene*, a cura di E. A. Craig, Il Polifilo, Milano 1972

A. Carlino, *La fabbrica del corpo. Libri e dissezioni nel Rinascimento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1994

M. Carpo, *Ancora su Serlio e Delminio. La teoria architettonica, il metodo e la riforma dell'imitazione*, in Sebastiano Serlio, a cura di Christof Thoenes, Electa, Milano 1989

M. Carpo, *Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo*, Librairie Droz, Geneva 1993

*Il tempo di Dario Varotari: pittore e architetto: 1542-1596*, Atti del convegno di studi per le celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV centenario della sua morte (S. Michele 12 aprile-29 maggio 1997), a cura di E. Castellan, 1997

*Il lume del sole: Marsilio Ficino medico dell'anima*, a cura di P. Castelli, Opus Libri, Firenze 1984

F. Cavazza, *Le scuole dell'antico studio Bolognese*, Hoepli, Milano 1896

C. Cesariano *De architectura Vitruvi; translato, commentato et affigurato da Cesare Caesariano, 1521* [rist. anast.], a cura di A. Bruschi, A. Carugo e F. Fiore, Il Polifilo, Milano 1981;

P. Cherchi, *Enciclopedismo e politica della riscrittura: Tommaso Garzoni*, Pacini editore, Pisa 1980

R. Ciancarelli, *Alle origini del teatro farnese di Parma (1618-1629)*, Bulzoni, Roma 1987

*Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*. Atti del Convegno internazionale di studi ( Genova, 5-8 novembre 2001), a cura di G. Ciotta, De Ferrari, Genova 2003

M. Costanzo, *Il «Gran Theatro del Mondo»: schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età del Manierismo*, Ed. Vanni Scheiwiller, Milano 1964

I. Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, Basegio, Venezia 1730

G.C. Croce, *Processo overo esame di Carnevale. Nel quale s'intendono tutti gl'inganni, astutie, capriccij ch'egli ha fatto quest'anno nella nostra città. Con la sententia, & bando contra lui formata. Composto per Giulio Cesare Croce, per spasso delle maschere in questi pochi giorni di Carnevale*, appresso Fausto Bonardo, Bologna 1588

G. C. Croce, *La vera historia della piacevoliss. festa della porchetta, che si fa ogn'anno in Bologna il giorno di s. Bartolomeo*, presso heredi Rossi, Bologna 1599

*Il Teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, a cura di F. Cruciani, Il Polifilo, Milano 1969

F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma 1983

*Il teatro del Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Il Mulino, Bologna 1987

F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma 1992

U. Dallari, *Un'antica costumanza bolognese. Festa di San Bartolomeo e della porchetta*, in «Atti e memorie della Regia deputazione di storia patria per le province di Romagna», s III XII 1895

U. Dallari, *I rotuli dei lettori legisti e artisti dello Studio bolognese dal 1384 al 1799*, F.lli Merlani, Bologna 1889

- Dante, *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di V. Monti, per Nicolo Bettoni, Milano 1825
- F. Doglio, *Storia del teatro. Dal barocco al simbolismo*, Garzanti 1990
- J. Drumbl, *Il teatro Medievale*, Il Mulino, Bologna 1989
- R. Estienne *Dictionarium seu Latinae linguae thesaurus*, auctore R. Stephano, IDC (Leiden).
- P. Fabbri, *I teatri di Ferrara*, Libreria Musicale Italiana, Lucca
- G. Fabrici D'Acquapendente, *De voce*, in *De visione, voce, auditu*, per Franciscum Bolzettam, Venetija 1600
- D. Facca, *Filosofia, filologia, biologia: itinerari dell'aristotelismo cinquecentesco*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1992
- G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Forni, Bologna 1965
- A. Favaro, *Atti della nazione germanica artista dello Studio di Padova*, Deputazione veneta di storia patria, Venezia 1911
- G. Favaro *L'insegnamento anatomico di Girolamo Fabrici D'Acquapendente*, in *Memorie e documenti per la storia dell'Università di Padova*, I, La Garangola, Padova 1922
- G. Ferrari, *Public anatomy lessons and the carnival: the anatomy theatre of Bologna*, «Past and present» n.117, 1987
- G. Ferrari, *La pubblica funzione di anatomia. Origini, significato e fine di una cerimonia*, in *L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la biblioteca*, a cura di G. Roversi Monaco, Grafis, Bologna 1987, vol. I
- G. Ferrari, *L'esperienza del passato: Alessandro Benedetti filologo e medico umanista*, L. S. Olschki, Firenze 1996
- G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma 1974
- Il teatro del Cinquecento*, a cura di S. Ferrone, Sansoni, Firenze 1982
- Il teatro dei Medici, Quadreni di teatro*, a cura di C. Fini, R. Ricchi, Vallecchi, Firenze, anno II n. 7 marzo 1980, p. 161
- M. Ficino, *Sulla vita*, Rusconi, Milano 1995A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A. Finoli e L. Grassi, Il Polifilo, Milano 1972
- G. Fiocco, *Alvise Cornaro: il suo tempo e le sue opere*, Neri Pozza, Vicenza 1965
- M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1993
- P. Francastel, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Mimesis, Milano 2005
- C. Fumian e A. Ventura, *Storia del Veneto. Dalle origini al Seicento*, Laterza, Roma 2004
- M. Formentin, *I codici greci di medicina nelle tre Venezie*, Liviana, Padova 1978
- G.G. Forni, *L'insegnamento della chirurgia nello studio di Bologna*, Cappelli, Bologna 1948
- J.G. Frazer, *Il ramo d'oro: studio sulla magia e sulla religione*, Boringhieri, Torino 1965
- R. de Fusco, *Il codice dell'architettura. Antologia di trattatisti*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1968
- V. Gabelli *Notizie sul ripristino e restauro del Teatro Anatomico dell'Archiginnasio*, Coop. tipografica Azzoguidi, Bologna 1951

- M. Del Gaizo, *Delle azioni dei papa sul progresso dell'anatomia e della chirurgia fino al 1600*, in «La scuola cattolica e la scienza italiana», Accademia filosofico-medica S. Tommaso D'Aquino, Milano, vol III 1893
- A. Gallo, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico: con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Il Polifilo, Milano 1973
- A. Garapon, *Del giudicare. Saggio sul rituale giudiziario*, Raffaello Cortina ed., Milano 2007
- A. Gardi, *Lo Stato in provincia: l'amministrazione della Legazione di Bologna durante il regno di Sisto V (1583-1590)*, Istituto per la storia di Bologna, Bologna 1994
- L. Da Gatteo, *La peste a Bologna nel 1630*, La poligrafica romagnola, Forlì 1930;
- T. Garzoni, *Il theatro de' vari e diversi cervelli mondani, nuovamente formato, et posto in luce da Thomaso Garzoni*, appresso Paulo Zanfretti, in Venetia 1583,
- T. Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Einaudi, Torino 1996
- T. Garzoni, *Opere*, a cura di P. Cherchi, Longo Editore, Ravenna, 1993
- Abate Ghillini, *Theatro d'huomini letterati*, Guerigli, Venetia 1647
- Abate Ghiselli, *Memorie antiche manuscritte, raccolte ed accresciute sino ai tempi presenti [...]*BUB, ms 770, vol. XXVIII 1679, pp. 20-21
- Giacomelli. *Le bolle ponteficie relative all'Università di Bologna*, in *Ateneo e Chiesa di Bologna*, Atti del convegno di studi (Bologna 13-15 aprile 1989), Istituto per la storia della chiesa di Bologna, Bologna 1992
- R. Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 2000
- G. Gola, *L'orto botanico universitario*, «L'università di Padova nel VII Centenario della sua fondazione», Numero unico, Padova 1922
- J. Le Goff, *Tempo della Chiesa e Tempo del mercante*, Einaudi, Torino 2000
- G. Govi, *Intorno ad un opuscolo rarissimo della fine del secolo XV*, «Atti della reale accademia dei Lincei», anno 273, 1875-76, s.II, vol.III.
- A. Grafton, *Leon Battista Alberti: un genio universale*, Laterza, Roma 2003.

Griselini *Memorie anedote spettanti alla vita ed agli studi del sommo filosofo e giureconsulto F. Paolo Servita*, Losanna 1700

G. Gualdo, *Rime*, presso Andrea Arrivabene, Venezia 1569

R. Guarino, *Teatro e culture della rappresentazione: lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Il Mulino, Bologna 1988

M. Giansante, *Geararchie e scenografie. La festa della porchetta nelle Insignia degli Anziani Consoli di Bologna*, in R. Sernicola, *Medioevo a Bologna*, Mediae Aetatis Sodalitium, Bologna 2005

G. Guidicini, *Cose notabili della Città di Bologna, ossia Storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati* [rist. anast.], Forni, Sala Bolognese 1972

W. Harvey, *Exercitatio anatomica De motu cordis et sanguinis in animalibus, Guilielmi Harvei Angli, medici regii, & professoris anatomiae in collegio medicorum Londinensi*, Guilielmi Fitzeri, Francoforte 1628.

B. Heseler, *Vesalius' first public anatomy in Bologna 1540: an eyewitness report*, a cura di R. Eriksson, Almquist & Wiksells, Uppsala 1959

*Le lieu théâtral a la Renaissance*, a cura di J. Jacquot, Éditions du centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1968

M. Kemp, "The making of Truth": *Looking and Learning in Some Anatomical Illustrations from the Reinassance and Eighteenth Century*, in W.F. Bynum e R. Porter, *Medicine and the Five Senses*, Cambridge University Press, Cambridge 1993

*Saturno e la melanconia: studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, a cura di R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl, Einaudi, Torino 2002

H. M. Koelbing, *Anatomia dell'occhio e percezione visiva nell'opera di G. Fabrici D'Acquapendente*, «Acta medicae historiae patavina», Università degli Studi di Padova, Istituto di storia della medicina, XXV-XXVI 1988-1990

Konigson, *Lo spazio del teatro nel Medioevo*, La casa Usher, Firenze 1990

H. Kruft, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Laterza, Roma 1988

*La festa della porchetta a Bologna*, a cura di U. Leotti e M. Pigozzi, Tecnostampa, Loreto 2010

- D. Lindberg *Theories of vision, from Al-Kindi to Keplero*, University of Chicago press, Chicago and London 1976
- Liruti in *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli raccolte da Gian Giuseppe Liruti*, appresso Modesto Fenzo, Venezia 1760-1830
- M. de Liuzzi, *Anothomia*, a cura di P. P. Giorgi e G. F. Pasini, Istituto per la storia dell'Università di Bologna, Bologna 1992
- G. Loreta, *Il teatro anatomico dell'Archiginnasio bolognese e il suo soffitto*, in «L'Archiginnasio: bullettino della biblioteca comunale di Bologna», n. 33 1938
- A. Macchiavelli, *Serie cronologica dei drammi recitati su de' pubblici Teatri di Bologna dall'anno di nostra salute 1600. sino al corrente 1737. Opera de' sig. socej Filopatrij di Bologna*, per Costantino Pisarri sotto le scuole, Bologna 1737
- L. Magagnato, *I teatri italiani del Cinquecento*, Neri Pozza, Venezia 1954
- L. Magagnato, *Il teatro Olimpico*, Electa, Milano 1992
- C. Malagola, *Statuti delle Università e dei collegi dello Studio bolognese, Università di medicina e arti*, [rist. anast.], Zanichelli, Bologna, 1988
- C.D. O' Malley *Andreas Vesalius of Brussels*, University of California press, Berkeley 1964
- Teatri del Veneto I.1. Venezia: teatri effimeri e nobili imprenditori*, a cura di F.Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, Corbo e Fiore, Venezia 1995
- C. C. Malvasia, *Felsina pittrice: vita de' pittori bolognesi*, Tip. Guidi D'Ancona, Bologna 1841
- I. Mamczarz, *Le theatre farnese de Parme et le drame musical italien (1618-1732)*, Olschki ed., Città del Castello 1988
- S. Mamone, *Il teatro nella Firenze medicea*, Mursia, Milano 1981
- S. Mamone, *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Bulzoni, Roma 2003
- F. Mancini, *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'età romantica*, Fabbri, Milano 1996
- N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Mursia, Milano 1974
- El contrasto di Carnesciale et la Quaresima* è stato pubblicato da L. Manzoni, *Libro di carnevale dei secoli XV e XVI*, presso Gaetano Romagnoli, Bologna 1881

*Discorso contra il carnevale. Dove si tratta delle maschere, et balli, et si dimostra, come per interesse di religione, & beneficio publico delle città, & privato de cittadini, si dovrebbe in tutto estirpare dal commun uso de' cristiani,* curatore ed editore Iseppo Marcello, Venezia 1607

F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al manierismo: teoria e tecnica. Storia documentaria del teatro italiano,* Feltrinelli, Milano 1974

G. Martinotti, *L'insegnamento dell'anatomia in Bologna prima del secolo XIX,* Azzoguidi, Bologna 1911

G. Martinotti, *L'Anfiteatro anatomico dell'Archiginnasio di Bologna,* Tip. Mareggiani, Bologna

P. di Mattiolo, *Cronaca bolognese,* Romagnoli, Bologna 1885

M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia,* Cappelli, Bologna 1929

O. Mazzoni Toselli, *Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna,* per Antonio Chierici, Bologna 1870

S. Mazzoni e O. Guaita, *Il teatro di Sabbioneta,* Leo S. Oschki editore, Firenze 1985

S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»,* Le Lettere, Firenze 1998

M. Medici, *Elogio d'Ercole Lelli,* Tipi di S. Tommaso D'Aquino, Bologna 1856

M. Medici, *Compendio storico della Scuola anatomica di Bologna: dal rinascimento delle scienze e delle lettere a tutto il secolo XVIII. Con un paragone fra la sua antichità e quella delle scuole di Salerno e di Padova,* Tipografia Governativa Della Volpe e del Sassi, Bologna, 1857

F. Micanzio, *Vita del Padre F. Paolo Sarpi dell'Ordine de' Servi di Maria teologo consultore della Serenissima Repubblica di Venezia,* per Jacopo Mulleri, Helmstat 1750

G. Micheli *Scienza e tecnica nella cultura e nella società del Rinascimento,* Einaudi, Torino 1980 ( terza monografia di *Storia d'Italia. Annali,* coordinatori R. Romano e C. Vivanti)

G. Molinelli, *All'origine della biologia moderna: la vita di un testimone e protagonista: Marcello Malpighi nell'Università di Bologna,* Jaka book, Milano 1987

E. Monaci, *Appunti per la storia del teatro italiano,* tipi d'I. Galeati e figlio, Imola 1874.

F. Monza, *Cronaca di Fabio Monza: 1548, 1549, 1563, 1564, 1567, 1586, 1587, 1590, 1591, 1592,* a cura di L. Puppi, Errepidueveneto, Vicenza 1988



L. Munster in *Le vedute di Andrea Vesalio sull'anatomia galenica e sul galenismo, espresse in occasione della sua prima 'notomia' pubblica a Bologna*, «Atti della IV biennale della Marca e dello Studio Firmano per gli storici dell'arte medica», Fermo 1961

G. Muratori, D. Bigli, *Andrea Vesalio, G.B. Canani e la scuola medica revisionistico-sperimentale ferrarese del Rinascimento*, Accademia delle scienze di Ferrara, Ferrara 1964

L.Olivato, *Per il Serlio a Venezia: documenti novi e documenti rivisitati*, «Arte veneta», XXV 1971, pp. 284-291

G.Olmi, P. Prodi, *Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la cultura a Bologna nel secondo Cinquecento*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci: pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra promossa da Pinacoteca nazionale e Accademia di belle arti, Museo civico archeologico (Bologna 10 settembre-10 novembre 1986), Nuova Alfa, Bologna 1986

*Rappresentare il corpo: arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, a cura di G. Olmi, Bononia University Press, Bologna 2004

*Harvey e Padova*, Atti del convegno celebrativo del quarto centenario della laurea di William Harvey, a cura di G. Ongaro, M. Ripa Bonatti e G. Thiene, Edizioni Antilia, Treviso 2006

A. Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, in officina Palatina, Antuerpiae 1592

*Biblioteca della memoria: opere manoscritte e a stampa fino al 1800 appartenenti al fondo Young sulla memoria e la mnemotecnica*, a cura di P. Pampaloni, ed. del Titano, San Marino 1998

*Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch, Ed. di Comunità, Milano 1980

*La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di G. Papagno e A. Quondam, Bulzoni, Roma 1982

G. Pardi, *Lo Studio di Ferrara nei secoli XV e XVI*, Forni, Bologna 1972

G. Perfetto, *Rabelais e i suoi tempi*, Raffaele ed Ernesto Pironti, Napoli 1924

*Storia dell'arte italiana. Ricerche spaziali e tecnologiche*, a cura di G. Previtali e F. Zeri, Einaudi, Torino 1980

M.P. Petrobelli, *La loggia e l'Odeo Cornaro a Padova*, Canova, Treviso 1980

P. Di Pietro, *Epistolario di Gabriele Falloppia*, Università degli Studi di Ferrara, Ferrara 1970

M. Pigozzi, *Il corpo in scena. I trattati di anatomia della Biblioteca Comunale Passerini-Landi*, Tip.Le.Co., Piacenza, 2005

*I secoli d'oro della medicina* a cura di L. Premuda, Panini, Modena 1986

*Le insignie degli anziani del Comune dal 1530 al 1796*, a cura di G. Plessi, tip. L. Parma, Roma 1954

M. Poli, *Accade a Bologna. la città nelle sue date*, Costa ed., Bologna 2005

A. Poppi, *Introduzione all'aristotelismo padovano*, Antenore, Padova 1970

L. Premuda, *Storia dell'iconografia anatomica*, Cibo Ed., Saronno, 1993

P. Preto, *Peste e società nella Venezia del 1576*, Vicenza, Neri Pozza 1978

*Venezia e la peste 1348-1797*, catalogo della mostra omonima (Venezia 1979-1980), per iniziativa del Comune di Venezia, Assessorato alla cultura e belle arti, Venezia, Marsilio 1980

P. Prisciani *Spectacula*; a cura di D. Aguzzi Barbagli, F. C. Panini, Modena 1992

L. Puppi, *Gli spettacoli dell'Olimpico di Vicenza dal 1585 al '600*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M. Muraro, L. S. Olschki, Firenze 1971

L. Puppi, *Scrittori vicentini d'architettura: G.G. Trissino, O.Belli, V. Scamozzi, P. Gualdo*, Accademia Olimpica, Vicenza 1973

*Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di L. Puppi (Palazzo della Ragione, Padova 7 settembre-9 novembre 1980), Padova 1980

L. Puppi, *Andrea Palladio: il testo, l'immagine, la città*, Electa, Milano 1980

L. Puppi, *Lo splendore dei supplizi, liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo*, Berenice, Milano 1990

S. Regoli, *Oratio habita in Academia Bononiensi*, Ioannis Rubrii, Bologna 1563; Pompilio Amaseo, *De Bononiensium scholarum exaedificatione*, Ioannis Rubei, Bologna 1563; Carlo Sigonio, *Oratio habita in Academia Bononiensi*, Ioannis Rubei 1563

S. De renzi, *Storia della medicina in Italia*, Forni, Sala Bolognese

- A. Riccoboni, *De Gymnasium Patavino*, [rist.anats.], Forni, Sala Bolognese 1980
- R. Rinaldi, *Soria della civiltà letteraria italiana II, Umanesimo e Rinascimento*, soprattutto *Una galassia in movimento: editoria umanistica e volgare*, Utet, Torino 1993 ( secondo volume della collana diretta da G. Barberi Squarotti)
- J. Ranieri, *Diario bolognese*, Regia tipografia, Bologna 1887
- M. Ripa Bonati, *Le tradizioni relative al teatro anatomico dell'Università di Padova con particolare riguardo al progetto attribuito a Fra' Paolo Sarpi*, in «Acta medicae historiae patavina», Università degli Studi di Padova, Istituto di storia della medicina, XXV-XXVI 1988-1990
- Ricci, *Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII: storia aneddotica* [rist. anast.], Forni, Bologna 1965
- M. Rosci, *Il trattato dell'architettura di Sebastiano Serlio*, ITEC, Milano 1966.
- Il teatro dei corpi. Le pitture colorate d'anatomia di Girolamo Fabrici D'Acquapendente*, a cura di M. Ripa Bonati e J. Pardo-Tomás, Mediamed ed. scientifiche, Milano 2004
- K. B. Roberts and J. D. W. Tomlinson, *The fabric of the body: European traditions of anatomical illustration*, Clarendon Press, Oxford 1992
- B de' Rossi, *Descrizione dell'Apparato e degli Intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze. Nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici e Madama Cristina di Loreto, Gran Duchi di Toscana*, per A. Padovani, Firenze 1589
- P. Rossi, *Clavis universalis: arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, R. Ricciardi, Milano 1960
- L'Archiginnasio, il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di G. Roversi Monaco, Grafis, Bologna 1987
- F. Ruffini *Teatri prima del Teatro. Visioni dell'edificio e delle scene tra Umanesimo e Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1983
- F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento: la Calandria alla corte di Urbino*, Il Mulino, Bologna 1986
- R. Sabbadini, *Epistolario di Guarino Veronese*, a spese della Società, Venezia 1916, vol. II, num. 758 e 873
- A. Sabbatini, *Memorie del Decimo sesto Secolo 1600. sino al principio del Decimo settimo 1700*, BUB, ms 1300, tomo III e tomo V
- G. Saitta, *Marsilio Ficino e la filosofia dell'Umanesimo*, Fiammenghi & Nanni, Bologna 1954

L. Salerno, *Immobilismo politico e accademia*, in F. Zeri, *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento*, Einaudi, Torino 1981

P. Sarpi, *Opere*, a cura di G. e L. Cozzi, Ricciardi, Milano 1969

J.B de C.M. Saunders e C.D. O' Malley, *The illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brussels: with annotations and translations, a discussion of the plates and their background, authorship and influence, and a biographical sketch of Vesalius*, The world publishing company, Cleveland and New York, 1950

F. Scaramuzza, *Giulio Camillo Delminio: un'avventura intellettuale nel '500 europeo*, Arti grafiche friulane, Udine 2004.

R. Schechner, *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma 1999

*La scenografia barocca*, a cura di A. Schnapper, Clueb, Bologna 1982,

*Il teatro anatomico. Storia e restauri*, a cura di C. Semenzato, Offset invicta, Limena 1994

C. Semenzato, *L'Università di Padova: Il Palazzo del Bo: arte e storia*, ed. Erredici, Padova 1999

J. Senez, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Boringhieri, Torino 1981

S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese; dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono piu necessarie all'architetto; et hora di nuovo aggiunto, oltre il libro delle porte, gran numero di case private nella citta, & in villa, et un indice copiosissimo raccolto per via di considerationi da m. Gio. Domenico Scamozzi*, a cura di V. Scamozzi, presso Francesco de' Franceschi senese, Venetia 1584.

S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva, di Sebastiano Serlio bolognese. Con la aggiunta delle inventioni di cinquanta porte. Diviso in sette libri. Con un'indice copiosissimo raccolto da m. Gio. Domenico Scamozzi vicentino. Di nuovo ristampate, & con ogni diligenza corrette*, appresso Giacomo de' Franceschi, Venetia 1619

*Architettura di Sebastian Serlio bolognese, in sei libri diuisa, ne' quali vengono dottamente, & con ogni chiarezza spiegate tutte le oscurita, & secreti dell'arte. Sebastiani Serlii bononiensis, de architectura libri sex. Quibus cuncta fere architectonice facultatis mysteria, docte perspicue uberrimeq. explicantur, Nuovamente impressi in beneficio universale in lingua latina, & volgare, con alcune aggiunte*, appresso Gio. Giacomo Hertz, Venetia 1663

S. Serlio, *I sette libri dell'architettura*, Forni, Sala Bolognese 1978

S. Serlio, *L'architettura: i libri I.-VII. e Extraordinario nelle prime edizioni*, a cura di F. Fiore, Il Polifilo, Milano 2001

W. Shakespeare, *La bisbetica domata*, a cura di S. Perosa, Garzanti, Milano 1992

*Il debito della città: mercato del credito, fisco e società a Bologna fra Cinquecento e Seicento*, Il Mulino, Bologna 1995

L. Simeoni, *Storia dell'Università di Bologna*, Zanichelli, Bologna 1940

Aldrovandi *Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi*, a cura di R. Simili, ed. Compositori, Bologna 2001

L. Siringatti, *La pratica di prospettiva del cavaliere Lorenzo Siringatti al serenissimo Ferdinando Medici granduca di Toscana*, per Girolamo Franceschi sanese, Venetia 1596

L. de Sommi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Il Polifilo, Milano 1968

R. Strong, *Arte e potere: le feste del Rinascimento, 1450-1650*, Il saggiatore, Milano 1987

*Storia della cultura Veneta, Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Neri Pozza, Vicenza 1980

*Storia della Scienza IV, Medioevo, Rinascimento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2001

E. Tamburini, *Il quadro della visione: arcoscenico e sguardi ai primordi del teatro moderno*, Bulzoni, Roma 2004

G. Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Alzetta e Merlo ed., Milano 1887

*Teatro nel Quattrocento: le corti padane*, a cura di A. Tissoni Benvenuti e M. Mussini Sacchi, UTET, Torino 1983

L. Termine, *Storia del comico e del riso: itinerari antologici nella cultura e nell'arte*, Testo & Immagine, Torino 2003

N. Trevet, *Il commento di Nicola Trevet al «Tieste» di Seneca*, a cura di E. Franceschini, Vita e Pensiero, Milano 1938

L. Testoni, *Il teatro della fiera*, in *Il magnifico apparato. Pubbliche funzioni, feste e giuochi bolognesi nel Settecento*, a cura di S. Camerini e altri, Clueb, Bologna 1982,

I. Tomasini, *Gymnasium Patavinum*, [rist. anast.], Forni, Sala Bolognese 1986

G. Tonelli, *Sul Teatro anatomico dell'Archiginnasio: chi furono i padrini?* in «Strenna storica bolognese», n. 28 1978, Patron, Bologna

Toschi, *Le origini del teatro Italiano*, Einaudi, Torino 1955

V. Turner, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993

C. L. Urliches, *Codex Urbis Romae topographicus*, Ex aedibus Statelianis, Wirceburgi 1871

J. Valverde, *Historia de la composicion del cuerpo humano, escrita por Ioan de Valverde de Hamusco*, Per Antonio Salamanca e Antonio Lafreij, Roma 1556

*Dalla scienza medica alla pratica dei corpi: fonti e manoscritti marciiani per la storia della sanità*, a cura di Nelli-Elena Vanzan Marchini, Neri Pozza, Vicenza, 1993

G. M. de Varrano, *Responsum viro Batavo circa ea, quae Bononiae de Studiis praecipue notabilia sunt*, ex typographia successorum Benatii, Bologna 1719

G. Venturi, *Commentarj sopra la storia e le teorie dell'ottica*, pe' fratelli Masi, e compagno tipografi dell'Istituto, Bologna 1814

A. Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Oporino, Basilea 1543

P. Vitruvio, *De Architectura* a cura di P. Gros, trad. di A. Corso ed E. Romano, Einaudi, Torino 1997

P. Vizani, *I due ultimi libri delle Historie della sua patria*, presso heredi Rossi, Bologna 1608

F. A. Yates, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1966

F. A. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Bari, 1961

G. Zaccagnini, *Storia dello Studio di Bologna durante il Rinascimento*, Leo S. Olschki, Firenze 1930

Zanlonghi, *Teatri di formazione: actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Vita e Pensiero Università, Milano 2002, XXVI

I. Zanni Rosiello, *Anche le carte hanno una storia: (a proposito del I. volume delle Insignia)*, lo Scarabeo, Bologna 1990

L. Zorzi, *Il teatro e la città*, Einaudi, Torino 1977

L. Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola: ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Einaudi, Torino 1988

*Collezioni veneziane di codici greci dalle raccolte della Biblioteca nazionale Marciana*, a cura di M. Zorzi, Il cardo,  
Venezia 1993