

Potenziamenti dello sguardo e ri-scritture dell'umano nell'età di Shakespeare

di *Maria Del Sapio Garbero*

Lenti e cartografie

Una riconsiderazione della cultura *early modern*, e di Shakespeare, alla luce di una riflessione che recuperi la rinascimentale concezione unitaria dell'universo al punto di una sua interrogazione radicale e della sua frattura per opera della nuova scienza, è evidente nell'attuale crescente fioritura di una *scholarship* interessata a studiare il rapporto fra letteratura e scienza in età *early modern*, e cioè nel momento in cui il complesso rinascimentale dialogo fra i diversi saperi si avvia a diventare specializzazione e conflitto. Ashgate gli ha dedicato una vera e propria collana – “Literary and Scientific Cultures of Early Modernity” –, con un'attenzione, che è anche di altre case editrici anglosassoni, e che è certamente giustificata dai tempi – dai nostri tempi –, evidentemente interessati ad esplorare quella che all'epoca di Shakespeare e in tutta Europa, è ancora (e ancora per poco) una condivisa estetica della conoscenza di letterati e scienziati¹.

Cosa si scopre, ci si chiede; ma anche: secondo quale nuova modalità conoscitiva si produce conoscenza? Questi gli interrogativi di una crescente ricerca sul periodo *early modern*, che sta avvicinando letteratura e scienza, umanisti, sociologi e storici della scienza. Quale la retorica o la nuova retorica attraverso cui l'individuo che, come Shakespeare, vive sulla faglia di questa frattura epistemica, si ri-concepisce e si ri-colloca nel mondo? Sono queste le domande con cui si confrontano, spesso drammaticamente, i personaggi di Shakespeare. E sono queste, le questioni – del “conosci te stesso” e del come si conosce – che Francis Bacon, per la sua epoca, pone come ineludibili in *The Advancement of Learning*.

Ma tutto ciò – ed è questo, a me pare, che ritorna ad essere fonte di grande interesse nella complessità del nostro presente – avviene in un mondo che, nel bene e nel male, è ancora dominato da una concezione organica della conoscenza (così è ancora in Bacon, l'avvocato del nuovo), ovvero da modalità conoscitive di tipo analogico, e dunque di ancora efficaci metafore, o «analogie globali» (come potrebbero ben chiamarsi)², in

virtù delle quali la vita degli umani si specchia nel cosmo e viceversa, ma sì da implicare anche una molteplicità di saperi, ideali biblioteche universalistiche come quella che John Dee crea nella sua residenza di Mortlake, o la Biblioteca Medicea nell'assetto michelangiotesco voluto da Cosimo I a Firenze nel 1571 – entrambe magnificamente re-immaginate da Greenaway nella resa filmica della *Tempesta* shakespeariana che egli intitola *Prospero's Books*; un dialogo fra i saperi, o le "Arti", come si diceva all'epoca, che sollecita lo studioso di quel periodo ad attivare allo stesso modo metodologie di ricerca altrettanto integrate.

Nell'affrontare con ottica geografica il teatro shakespeariano, «a world map in its own right», corrispettivo della «cosmographic imagination which produced the world maps of Ortelius and Mercator», John Gillies ha parlato della nuova cartografia rinascimentale come di «a palimpsest to be endlessly elaborated and scribbled over»³. Ma questo, viene da aggiungere, è anche ciò che sta accadendo ai corpi del teatro anatomico in età *early modern*; corpi che vengono ri-scritti, o per così dire, corretti (*scribbled over*), man mano che la scienza anatomica, con consapevolezza cartografica, ne esplora, ne percorre e ne dispiega, *teatralmente*, l'estensione, le insenature, la profondità.

Che la metaforica geografica o nautica fosse un tropo condiviso, ce lo conferma Alessandro Benedetti, medico e anatomista dell'università di Padova, autore di un pionieristico libro di anatomia, *Historia corporis humani sive Anatomice*, che esce nel 1502, prima della più famosa *Fabrica* del belga Vesalio, anch'egli professore di anatomia nell'ateneo padovano (importante punto di riferimento nell'Europa rinascimentale di cosmopolita cultura filosofica e scientifica, e ce lo ricorda anche Shakespeare in *The Taming of the Shrew*). Intanto qui, nell'opera di Benedetti, ci viene offerta per la prima volta la descrizione di un teatro anatomico (smontabile), del tipo poi realizzato da Gerolamo Fabrici d'Acquapendente come struttura permanente nel 1594, con la disposizione centrale del cadavere e quella circolare degli spettatori: «Allo scopo è necessario un ambiente ampio, molto ben areato», scriveva Benedetti, «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)». Lo spazio fisico dello spettacolo dissettorio ha la forma del mondo, è un'arena: ha la stessa forma che il teatro elisabettiano di fine cinquecento assumerà – la *wooden "o"* di Shakespeare – per inscenare l'umano. «Esorto tutti, allievi o medici e chirurghi esperti, a recarsi spesso a questi spettacoli», aggiungeva poi Benedetti, riferendosi alle pubbliche lezioni di anatomia, «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 se fosse viva». E così come avviene nella navigazione, la vista delle

«cose come sono» frantuma la morfologia del mondo sorretta dalla opinione o dalla sola conoscenza scritta.

[L]a scrittura è somigliantissima alla pittura, che spesso risveglia la memoria dall'indifferenza e scuote le tenebre dall'animo. Ma, come dice Platone, chi 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 si hanno sotto gli occhi⁴.

La metaforica geografica di Benedetti segnala una nuova condivisa modalità conoscitiva basata sull'osservazione e sulla verifica e riscrittura del sapere tramandato; una modalità che è anche un'"estetica", e che la scienza, come è evidente, condivide con quella altrettanto ostensiva e interrogativa del teatro.

Ma cominciamo con una data più nota e più incisiva – il 1543 – l'anno in cui vengono pubblicate l'opera di Copernico (*De revolutionibus orbium caelestium*) e di Vesalio (*De humani corporis fabrica*); più incisiva perché annoda con una coincidenza temporale folgorante lo sconvolgimento che sta investendo tanto i corpi celesti che i corpi umani e terreni in età *early modern* e perché in sé racchiude la pretesa dello sguardo umano di volerne catturare la verità senza filtri, se non ciò che serve a potenziare lo sguardo: lenti. Nei decenni che seguono se ne metteranno a punto di sempre più precise – lenti da telescopio per le cose lontane, con le quali Galilei nel 1609 scruterà il nuovo cielo formulato da Copernico, o lenti da microscopio per quelle piccole e vicine, come quelle che Hooke userà per mettere a fuoco l'universo altrettanto invisibile che nel 1665 egli illustra in *Micrographia* –: eventi importanti nel cammino di una conversione nei modi del conoscere oltre che di sconvolgente ridefinizione del visibile e del conoscibile. Perché la vista delle cose «così come sono», è vista di «cose mai viste», secondo la bella intitolazione di uno dei capitoli iniziali della *Nascita della scienza moderna* di Paolo Rossi. E a questo concorrono tutte le Arti⁵.

Lo sguardo afferma ora il diritto di osservare le stelle e i corpi terreni, l'alto e il basso, l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo; ma anche la necessità di osservare le cose in superficie e in profondità, sì da possederne l'immagine e il volume. Obiettivo per il quale non è più sufficiente la lettura. È necessario che le cose siano aperte – come dice Benedetti –, penetrate, misurate⁶. Come nella sua *Historia corporis humani sive anatomice* (e ancorché in assenza di illustrazioni, che poi diventeranno parte essenziale della progettualità dimostrativa di Vesalio), al lettore viene chiesto di trasformarsi in navigatore e osservatore meravigliato di fronte

all'inaspettato infinito teatro del visibile, mentre lo si dispone interrogativamente in circolo intorno a quel corpo fin troppo umano e ancora tutto da esplorare che ne tiene il centro: «the beauty of the world, the paragon of animals», nella disincantata anatomia di Amleto. Il quale sparglia le ordinate simmetrie della metafisica, o teologia, che lo vuole a misura di tutte le cose («in action how like an angel, in apprehension how like a god») – corpo che articola lo scambio analogico fra terra e cielo –, per consegnarlo all'osservazione di uno sguardo secolarizzato, esplorativo e scettico, «and yet, to me, what is this quintessence of dust?» (2.2.305-308). Sguardo, apprensione o memoria, senza filtri – «unmix'd with baser matter» –, secondo un giuramento, o meglio un programma, che Amleto ha appena enunciato nel luogo dell'incontro spettrale quanto ri-fondazionale con il padre morto: «Yea, from the table of my memory / I'll wipe away all trivial fond records, / All saws of books, all forms, all pressures past / That youth and observation copied there» (1.5.98-101)⁷.

Così già si offre allo sguardo il corpo sul tavolo dissettorio del cinquecentesco teatro anatomico. Nel frontespizio dell'opera di Vesalio, ciò che vi si raffigura è appunto lo spazio di una dimostrazione sul corpo umano. Molti, la maggior parte degli astanti, guardano ciò che l'anatomista mostra – e cioè un corpo – che per l'occasione è femminile; molti chiacchierano, dissertano, qualcuno confronta ciò che gli viene mostrato con quello che c'è scritto nei libri e nel Libro.

È il nuovo scenario della conoscenza: il paradigma nuovo dell'osservazione in congiunzione e/o in contrasto con quello aprioristico della lettura⁸. Il corpo umano, da sempre cosa altamente testualizzata, diventa luogo di indagine empirica, e di nuove *carto-grafie*; *carto-grafie* che per John Dee – elisabettiano scienziato e umanista di sconfinata cultura, peraltro formatosi sul continente alla scuola di Ortelio e Mercatore, e autore di una famosa *Prefazione matematica agli elementi di geometria di Euclide* (1570) –, cercano ora fondamento nello stesso principio matematico che egli vede all'opera nell'astronomia, nella geografia, nella cosmografia:

Yf the description of the heauenly part of the world, had a peculier Art, called Astronomie: If the description of the earthly Globe, hath his peculier Arte, called Geographie. If the Matching of both, hath his peculier Arte, called Cosmographie: Which is the Descriptiō of the whole, and vniuersall frame of the world: Why should not the description of him, who is the Lesse world: and, frō the beginning called Microcosmus (that is, The Lesse World.) [...] haue his peculier Art? And be called the Arte of Artes⁹.

Ci interessa cogliere nella *Prefazione* di John Dee l'uso indifferenziato della parola "Arte" per indicare allo stesso modo, come attività conoscitiva, tan-

to quella empirica dell'astronomo o del geografo quanto quella più astratta o creativa del filosofo o dell'artista. Ci interessa altresì osservare come nell'"Arte delle Arti", quella che si preoccupa di esplorare e di "descrivere" l'umano (numero, misura, peso, figura, volume, profondità, condizione del corpo umano), e che John Dee propone di chiamare «Anthropographie» in analogia con la scienza geografica e cosmografica, confluiscono tutte le Arti: l'anatomia, la medicina, la magia naturale (all'epoca di fatto indistinguibile dalla filosofia naturale), così come la fisiognomica, la pittura, la scultura, l'architettura, di cui si scopre e si sottolinea il radicamento matematico. Ciò che ne sancisce la parentela e la reciproca necessità, all'interno di una rinascimentale teoria organica della conoscenza.

Anthropographie, is the description of the Number, Measure, Waight, figure, Situation, and colour of euery diuerse thing, conteyned in the perfect body of MAN. [...] The Anatomists will restore to you, some part: the Physiognomistes, some [...] The excellent, *Albert Durer*, a good part: the Arte of perspectiue, will somewhat, for the Eye, help forward: *Pythagoras*, *Hypocrates*, *Plato*, *Galenus*, *Meletius*, & many other (in certain thinges) will be Contributaries [...] Remember the *Delphicall Oracle NOSCE TEIPSVM* (Knowe thy selve) so long agoe pronounced [...] New Artes, dayly rise vp: and there was no such order taken, that, all Artes, should in one age, or in one land, or of one man, be made Knowen to the world. Let vs embrace the giftes of God, and wayes to wisdom, in this time of grace, from aboue, continually bestowed on them, who thankfully will receiue them: *Et bonis Omnia Cooperabuntur in bonum*¹⁰.

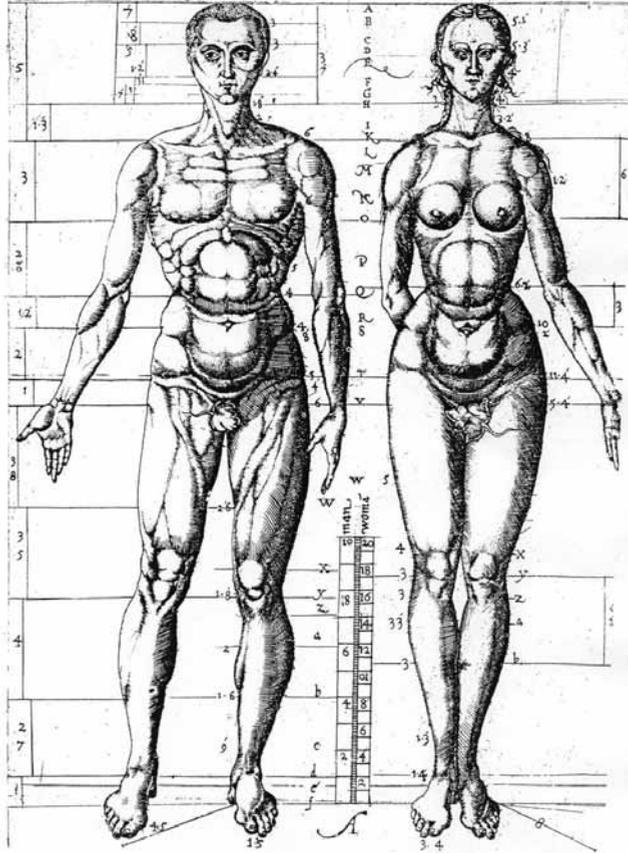
Ciò che si percepisce, nella foga di una retorica caotica e infuocata che caratterizza lo stile dello scienziato elisabettiano, è la proposta di una sorta di transdisciplina che per effetto di un impulso conoscitivo assolutamente inedito dei suoi tempi («New Artes, dayly rise up», «ogni giorno è un fiorire di Nuove Arti») è ora in grado di realizzare appieno l'antichissima ingiunzione delfica del "Conosci te stesso"; il motto che campeggia sui cartigli dei teatri di anatomia; i teatri che, dopo quello famoso realizzato da Fabrici d'Acquapendente nell'ateneo patavino nel 1594, spuntano nelle maggiori città europee, in sorprendente coincidenza con la fortuna del teatro elisabettiano.

Nei teatri anatomici, come ho detto, i corpi si scorticano, si aprono, si misurano, si misura la distanza e il volume di muscoli e organi, se ne scopre il principio matematico, si correggono e si ampliano le cartografie disponibili¹¹. Serve far questo sia agli scienziati che agli artisti. Serve far questo alle arti plastiche la cui forza illusionistica della mimesi poggia sulla disciplina dissettoria dell'anatomia e quella geometrica della prospettiva.

Con diversa sistematicità, rispetto a John Dee, il pensiero scientifico di Francis Bacon, rimane radicato allo stesso modo in una visione organica

FIGURA 2

G. Lomazzo, R. Hydocke, *Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura* (immagine inserita nella versione inglese del 1598)



della conoscenza. La denuncia degli “errori” insiti in quel tipo di sapienza basata sull’autorità di assunti di natura puramente verbale, la denuncia dei vizi della retorica e di una forma di sapere libresco che impedisce il progresso vero della conoscenza, è ciò che caratterizza il pensiero di Bacon. Tuttavia tale critica non incide sulla sua teoria della conoscenza, che egli da uomo del Rinascimento continua a concepire organicamente come un interconnesso e comunicante sistema venoso. Si veda ciò che scrive nel 1605 in *The Advancement of Learning*:

We come therefore now to that knowledge whereunto the ancient oracle directeth us, which is the knowledge of ourselves; which deserveth the more accurate handling, by how much it toucheth us more nearly. This knowledge, as it is the end and term of natural philosophy in the intention of man, so notwithstanding it is but a portion of natural philosophy in the continent of nature. And generally let this be a rule, that all partitions of knowledges be accepted rather for lines and veins than for sections and separations; and that the continuance and entireness of knowledge be preserved. For the contrary hereof hath made particular sciences to become barren, shallow, and erroneous, while they have not been nourished and maintained from the common fountain. [...] So we see also that the science of medicine if it be destitute and forsaken by natural philosophy, it is not much better than an empirical practice¹².

Tenere in conto questo fondamento organicista dell'*episteme* rinascimentale, in un momento per così dire apicale, quando il dialogo fra i saperi sta per rompersi, e paradossalmente per effetto di ciò che più lo potenzia – e cioè una nuova capacità di vedere –, costituisce l'attrattiva e la sfida di chi si proponga di avvicinare la «tessitura epistemologica»¹³ della cultura e delle forme di rappresentazione in età *early modern*. Si tratterà di affrontare lo stato di «permeabilità» fra i saperi, categoria dalle forti connotazioni teoriche nel neostoricismo foucaultiano di Greenblatt¹⁴, che ben si presta a descrivere lo stato di indecidibilità o di interazione fra i diversi ordini discorsivi in età *early modern*; epoca in cui il testo immaginativo può presentarsi come un meccanismo metaforico ad alto potenziale cognitivo, allo stesso modo in cui la conoscenza scientifica può assumere una configurazione linguistica fortemente metaforica (cosa ben nota, ad esempio, agli studiosi degli scritti di Galileo).

Del resto nella stessa etichetta di «teatro» di cui si fregiano le sale dissettorie delle facoltà di medicina, c'è l'indicazione di uno scambio che per lo studioso equivale, a me pare, ad una indicazione di metodo: la nuova scienza anatomica, ricorre alla forma circolare degli anfiteatri per definire il proprio spazio come spazio precipuamente euristico. In cui, appunto, va in scena una speculazione sul corpo che è allo stesso tempo chirurgica e filosofica. L'arte immaginativa, a sua volta, ricava dalla scienza le parole necessarie per definire il modo nuovo di avvicinare e misurare in profondità statura e debolezze dell'umano.

Fra queste parole c'è «anatomia». Essa è parola chiave nella poesia di John Donne, dove viene assunta – «And learn'st thus much by our Anatomee» (v. 185) – per misurare lo spiazzamento dell'individuo in un universo che, per effetto della nuova scienza – «And new Philosophy cal's all in doubt» –, sembra sgretolarsi lucrezianamente nell'incoerenza dell'atomo¹⁵. È parola sussunta, anche se raramente esplicita in Shakespeare. Ma le grandi tragedie, questo sono, delle grandi anatomie: si veda l'*Amleto*, e

prima di *Amleto* in senso cronologico, *Giulio Cesare*, la grande dissezione del corpo regale con cui si inaugura il Globe nel 1599; dissezione condotta, come ho scritto altrove¹⁶, con tutta la perizia filosofica e chirurgica di un cinquecentesco professore di anatomia, da Cassio, nell'anno che cede il passo al nuovo secolo, il seicento, il secolo in cui si compie la rivoluzione scientifica.

Il volto di Ecuba

Per quanto rara, la menzione esplicita della pratica anatomica la incontriamo però subito nel macrotesto shakespeariano e in un'accezione, a mio parere, nient'affatto generica. Appare nel 1594, nel poemetto *The Rape of Lucrece*, dove il contesto ne precisa l'occorrenza tanto nel suo significato pittorico di studio fisiologico dell'espressione umana, che nel suo significato euristico di conoscenza del sé. Ed è allorché la protagonista non ha altro modo per capire il male da cui è stata macchiata dopo lo stupro di Tarquinio, se non attraverso il volto scavato dalla rovina e dal dolore che lei ritrova in un quadro raffigurante la caduta di Troia: il volto di Ecuba. Che nell'incontro con lo sguardo di Lucrezia viene sbalzato in primo piano dilatandosi in ciò che Lucrezia ha dentro di sé ma che lei ha bisogno di *vedere*, come in uno specchio, di fronte a sé, per potersi rappresentare nella sua nudità e diventare conoscenza.

To this well-painted piece is LUCRECE come,
To find a face where all distress is stelled.
Many she sees where cares have carved some,
But none where all distress and dolour dwelled,
Till she despairing HECUBA beheld,
Staring on PRIAM'S wounds with her old eyes,
Which bleeding under PYRRUS' proud foot lies.

In her the painter had *anatomiz'd*
Time's ruin, beauty's wrack, and grim care's reign;
Her cheeks with chops and wrinkles were disguis'd:
Of what she was no semblance did remain.
Her blue blood chang'd to black in every vein,
Wanting the spring that those shrunk pipes had fed,
Showed life imprison'd in a body dead.

On this sad shadow LUCRECE spends her eyes,
And shapes her sorrow to the beldam's woes,
Who nothing wants to answer her but cries
And bitter words to ban her cruel foes;
The painter was no god to lend her those,

And therefore LUCRECE swears he did her wrong,
To give her so much grief, and not a tongue. (vv. 1443-1463, corsivo mio)¹⁷.

Più interessata a descrivere il perfetto dispiegarsi in questi versi di una tipica procedura ekfrastica¹⁸, la critica non si è accorta (per quel che io sappia) che la straordinaria *ekphrasis* di Lucrezia è in tutto descrizione – o meglio invenzione e disegno in parole – di un *ecorché*, studi anatomici molto praticati dagli artisti del Rinascimento, in particolare da Leonardo, Michelangelo, Rosso Fiorentino, Pietro da Cortona. Ne è spia l'isotopia stabilita da «to carve». Il verbo usato da Shakespeare nel verso 1445, in studiato accordo allitterativo con «cares» («many she sees where cares have carved some»), significa infatti (e non è un caso) sia “scolpire”, “incidere”, “intagliare” – e dunque scolpire il dolore –, sia “tagliare la carne”, scrostarla, fino a raggiungere e a isolare i «canali vizzi» delle vene: «la vita imprigionata in corpo morto», «life imprison'd in a body dead». Quale migliore sintesi per i corpi essiccati dell'anatomia? E quale immagine più efficace per rappresentare lo stato di conoscenza di sé e del proprio dolore, che così Lucrezia acquisisce, attraverso la disciplina dell'anatomia?

Poco prima di questo straordinario *ecorché* del volto di Ecuba, il poeta, per conto di Lucrezia, ha spiegato com'è che spesso, «commuove più la vista che il racconto», allorché l'occhio parla con parole mute, per via tutta interna, all'orecchio, di ciò «che esso vede in atto, / quando ogni parte ha parte del dolore».

To see sad sights moves more than hear them told,
For then the eye interprets to the ear
The heavy motion that it behold,
When every part a part of woe doth bear. (vv. 1324-1327).

E tuttavia nel suo quadro – perfetta *mimesis* della pena “in atto”: «The painter was no god». «Non era dio il pittore», osserva Lucrezia, che per lei e per noi presta la lingua a ciò che in quella pittorica anatomia della rovina manca. Viene voglia di aggiungere che Giulio Romano («That rare Italian master», l'unico ad essere citato da Shakespeare in uno dei suoi drammi, *The Winter's Tale*) aveva affrescato con il ciclo della caduta di Troia un'intera sala di Palazzo Te a Mantova. Ma questo è solo per sottolineare che qui come altrove nel macrotesto shakespeariano l'arte poetica e teatrale di Shakespeare gareggia con la cultura visiva europea – soprattutto quella italiana –, affiancando il suo linguaggio in particolare a quell'Arte (contemporanea a Giulio Romano) che cerca, chirurgicamente, la verità oltre la pelle. È in questo senso, a me pare, che l'*imagery* shakespeariana affonda nella stessa episteme che produce il teatro anatomico.

L'anatomia la sentiamo evocare ancora nel diverso contesto del *King Lear* (1606), nel corso del processo fantasma celebrato contro le figlie cattive, quando il re pazzo non sembra avere altro strumento per avvicinare l'enigma femminile – quel “pozzo sulfureo” che ossessiona l'immaginario maschile di tanti drammi shakespeariani –, se non un bisturi che squarci il petto e consenta di vedere qual è, e se c'è, *in natura*, l'eccesso che indurisce il cuore. «Then let them anatomize Regan, see what breeds about her heart», egli intima alla sua improbabile corte di giustizia (Kent, il *fool* ed Edgar nel travestimento di un pazzo): «Is there any cause in nature that makes these hard hearts?» (3.6.74-6)¹⁹.

Forse qui Shakespeare avrà avuto davanti a sé il frontespizio della *Fabrica* di Vesalio, con quella mano appropriativa del professore di anatomia che poggia con sicura potestà sul corpo femminile che egli sta per consegnare al dominio conoscitivo della scienza. Forse ne è eco tragica la residua fallimentare autorità con cui, alla fine del dramma, Albany ordina di portare al cospetto degli astanti i corpi esanimi di Goneril e Regan: «Produce the bodies, be they alive or dead» (5.3.229). La scienza anatomica aiuta a squadernare il reale, ad aprire lo spazio euristico, a formulare quesiti, ma può da sola esaurire, con una fisiologia del male, o una criminalizzazione dei corpi, le ansie del vecchio re shakespeariano?²⁰ Il teatro di Shakespeare potenzia con altri interrogativi, e con moltiplicate forme di responsabilità, lo sguardo che la scienza ha puntato sulla realtà.

L'occhio e l'ordine del discorso

Nell'“antropografia” – ri-mappatura o ri-scrittura –, dei corpi *early modern*, si scontrano o cooperano, lo stiamo vedendo, diversi e competitivi paradigmi conoscitivi: quello basato sulla verità tramandate dei testi antichi, quello precipuamente oculare basato sull'osservazione, un paradigma di capitale importanza per il teatro, e per l'esperienza conoscitivo che il teatro, e il teatro shakespeariano in particolare, offre tutti i giorni al pubblico elisabettiano su quel crinale temporale così straordinario per la storia della cultura inglese che si pone tra fine Cinquecento e inizio Seicento. Ma quale è il modo in cui la riconcettualizzazione anatomica dei corpi interagisce con l'ordine del discorso? Facciamoci guidare da Francis Bacon che sulla relazione fra il sapere e il potere aveva di che dire.

Aprendo *The Advancement of Learning* (1605) con la discussione di questi temi, Bacon denuncia l'apparato delle dediche come cosa oltremodo dannosa per «il progresso della conoscenza». Perché, egli dice, i libri («quelli che possono davvero fregiarsi di un tale nome») non dovrebbero avere altro padrone se non la verità e la ragione. E qui egli racconta diversi aneddoti, fra cui quello del filosofo Aristippo, il quale pur di riuscire a

guadagnare il riluttante Dionisio, sovrano di Siracusa, alla causa della filosofia si inginocchiò ai suoi piedi. Aristippo fu ferocemente attaccato dai suoi colleghi per aver così degradato la dignità del sapere. Ma lui si difese dicendo che non era certo colpa sua se il sovrano Dionisio aveva l'orecchio nei piedi²¹.

Di indubbia forza corrosiva nei confronti del potere, la denuncia di Bacon suona tuttavia paradossale allorché notiamo come anche il libro in cui tutto questo viene detto, *The Advancement of Learning*, abbia la sua bella dedicatoria forma di perorazione, o quello che io chiamerei *paratesto negoziatorio*. Il libro è dedicato a Giacomo I, che Bacon celebra per le sue virtù di sovrano sapiente e illuminato, un sovrano degno di essere paragonato a Cesare Augusto. Ma è ovvio che in questo caso Bacon presuppone che gli attributi regali siano fermamente collocati nella testa («il saggio ha gli occhi in capo», «the wise man's eyes keep watch in his head»), come si dice dei sapienti nei libri dell'*Ecclesiaste* (che egli cita a suo vantaggio e a più riprese)²², senza nessun rischio di confondersi con la parte bassa dei piedi. Questo almeno conveniva credere o far finta di credere in un libro che auspicava cose non da poco come l'avvento della verità e della scienza, e che quindi più di qualsiasi altro libro o progetto aveva bisogno di *patronage* con tutte le note ritualizzate formule di sottomissione e negoziazioni.

Ce lo ricorda da tempo la teoria culturalista di derivazione foucaultiana, ricordandoci in vario modo che l'ingresso della conoscenza nuova nell'ambito del sapere è sempre regolato da una economia istituzionale, ovvero dalle regole e dai limiti stabiliti dall'ordine del discorso. E questo è tanto più vero, naturalmente per l'episteme *early modern*, in cui è lo stesso *body politic*, il corpo stesso del sovrano, aristotelicamente ordinato secondo l'antico, organico e gerarchizzato, simbolismo della *scala naturae*, a dettare l'ordine di qualsiasi altro corpo. L'analisi delle dediche dei libri di scienza può diventare allora essenziale ai fini dello studio della relazione che la scienza negozia con l'ordine culturale e ideologico in questo periodo. Gli autori di libri di anatomia, ad esempio, nelle loro dediche a re, imperatori, aristocratici e gentiluomini, si mostrano ben consapevoli del fatto che la destrutturazione anatomica mal si accorda con la concezione olistica e gerarchicamente ordinata del corpo umano concepito a immagine di Dio, soprattutto se si pensa che l'anatomia cominciava con una incisione sul ventre, che per prima cosa ti sbatteva in faccia l'apparato digestivo. Tuttavia ogni sforzo andava fatto per nobilitare la moderna e inarrestabile perlustrazione dei territori interni del corpo umano; intanto presentandola come un'arte morale e regale. Le tavole di anatomia si mostrano impegnate in un medesimo sforzo quando stemperano con la marmorea stilizzata perfezione della statuaria greco-romana la vista del groviglio molto meno nobile delle viscere.

FIGURA 3
H. CROOKE, *Microcosmographia*, 1615, tavola anatomica



Si profilavano, però, ben altri problemi se ad essere tecnologicamente potenziato ma fisiologicamente destrutturato era l'occhio – «the leader to the whole body» (Jacques Guillemeau) – come viene definito nei trattati sulla vista e sull'ottica che cominciano ad apparire con sorprendente continuità in Europa, e in Inghilterra, a cominciare dagli anni Ottanta del Cinquecento – gli anni di Shakespeare –, e che trovano nella pubblicazione di *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur* di Keplero, avvenuta nel 1604, un importante momento di sintesi²³. Straordinariamente carico di iscrizioni culturali, l'occhio è un organo al quale sono tradizionalmente associate una serie di pratiche e funzioni morali, sociali e politiche. L'occhio – «the leader to the whole body» – sta per la conoscenza stessa, ma è anche immagine di Dio, di regalità e di potere. Con Dio e i sovrani spartisce la sua elevata ubicazione, la funzione, il ruolo, i poteri. Esso è sole, torretta di osservazione, guardiano contro le imboscate provenienti dall'esterno e dal nemico. In quanto tale l'occhio è tutt'uno con il campo metaforico connesso con gerarchia, supremazia, governo, vigilanza. «Above all», sintetizza Stuart Clark, «sight was the sovereign sense and an image of the "sovereign gaze"; the visual field, we might say, was tantamount to a visual kingdom»²⁴.

Si capisce perché nei libri di anatomia, prima di mostrarlo nella sua sezionata fisiologia se ne ripeta in apertura l'elogio, la sua organica e fortemente ideologizzata costruzione discorsiva. Perché ciò che l'anatomia sta facendo, con i suoi elenchi di parti distinte della fisiologia oculare, di

FIGURA 4
H. Crooke, *Microcosmographia*, 1615, tavola anatomica



patologie e disfunzioni, è di mettere in discussione l'episteme gerarchica e organica che ne è a fondamento.

Medici come i francesi Guillemeau o Du Laurins sanno bene che il progetto dissettorio frantumato, o quanto meno destabilizza, la visione organica del corpo umano e il codificato ruolo divino o regale in esso giocato dagli occhi. Soprattutto, l'esame dell'occhio, considerato come parte fisiologicamente distinta dal resto del corpo, alla ricerca di precipue disfunzioni e malattie, problematizza l'atto del vedere e rivela una frattura nel processo cognitivo: una frattura o discrepanza fra l'occhio e la mente, il fuori e il dentro, l'occhio e l'anima in cui alligna il dubbio che anticipa il relativismo cartesiano²⁵.

I tardi drammi di Shakespeare – *King Lear*, *Macbeth*, *The Winter's Tale*, *The Tempest* – appaiono sempre più pervasi, e non a caso, dal troppo oculare – troppo nodale di una episteme pre-cartesiana –, e sempre più intrisi di una inquieta relazione fra la vista e la sovranità, non solo quella

dei re naturalmente, anche se è attraverso i re che Shakespeare riesce a parlare in modo così simbolicamente efficace, ma quella degli individui tutti: individui sempre più potenziati nella loro tecnologica capacità di vedere e controllare (si pensi a Prospero, guardiano onnipotente della sua isola, insieme ad Ariel il suo tecnico delle luci), ma anche uomini con la cataratta, «the pin and web» (*The Winter's Tale*, 1.2.291), che soffrono di “imagination”²⁶. Così i latini chiamavano la cataratta, perché si immaginava di vedere fuori di sé cose che erano dentro di sé, fisicamente, nell'occhio stesso, – scorpioni, ombre, ragni –, così come succede a Macbeth («O! full of scorpions is my mind», 3.2.36), o al *Leontes* di *The Winter's Tale* («I have drunk, and seen the spider», 2.2.1.43): esseri sempre più destituiti nella possibilità di vedere e di conoscere in modo incontrovertibile.

Note

1. Cfr. per tutti E. Spiller, *Science, Reading and Renaissance Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2004 e J. Cummins, D. Burchell (eds.), *Science, Literature and Rhetoric in Early Modern England*, Ashgate, Aldershot-Burlington 2007.

2. La definizione è stata usata da altri in relazione all'impianto universalista della storia e della cosmografia seicentesca e settecentesca. Cfr. R. Markley, *Global Analogies: Cosmology, Geosymmetry, and Skepticism in Some Works of Aphra Behn*, in Cummins, Burchell (eds.), *Science, Literature and Rhetoric in Early Modern England*, cit., pp. 189-212.

3. J. Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 90, 70 e 157.

4. A. Benedetti, *Historia corporis humani sive Anatomice*, edizione italiana con testo latino a fronte a cura di Giovanna Ferrari, Giunti, Firenze 1998, pp. 85 e 350-1.

5. Come sottolinea Paolo Rossi riprendendo il Panofsky della monografia su Dürer: «la rigorosa descrizione della realtà naturale che è presente nell'opera dei grandi pittori e incisori del tardo Seicento ha, per le scienze descrittive, la stessa importanza che ha (per l'astronomia e le scienze della vita) l'invenzione del telescopio e del microscopio. Le illustrazioni dei libri di botanica, anatomia, zoologia non sono semplici integrazioni al testo [...] La collaborazione degli artisti ebbe [...], nelle scienze descrittive, effetti rivoluzionari. Per questo vale la pena di richiamarsi alle osservazioni di Leonardo da Vinci sulla visione e sulla pittura e sottolineare la sua esigenza di rendere tutto visibile. Molti dei suoi disegni di rocce, piante, animali, nuvole, moti di acque e di arie sono atti di conoscenza scientifica della realtà naturale. Nei suoi disegni anatomici è stato rilevato un progresso notevole fra il periodo precedente a quello successivo al 1506, che coincide con la lettura del *De usu partium* di Galeno e con l'inizio di una più frequente pratica di dissezioni» (*La nascita della scienza moderna*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 62-3).

6. Queste riflessioni si sviluppano a partire dal volume di M. Del Sapio Garbero, N. Isenberg, M. Pennacchia (eds.), *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*, V & R Unipress, Göttingen 2010. Di chi scrive cfr. al suo interno l'Introduzione (pp. 13-9) e il capitolo *Anatomy, Knowledge, and Conspiracy: in Shakespeare's Arena with the Words of Cassius* (pp. 33-56). Il volume nasce all'interno della ricerca europea Socrates/ACUMES2 (varata da Vita Fortunati) su “Interfacing Sciences, Literature and Humanities” (2006-09). Per problemi correlati cfr. anche M. Del Sapio Garbero (ed.), *Identity, Otherness and Empire in Shakespeare's Rome*, Ashgate, Aldershot-Burlington 2009.

7. Cito dall'edizione Arden del dramma (Routledge, London 1990), a cura di H. Jenkins.

8. Per Richard Rorty il paradigma visivo è ciò che avvia la problematizzazione della conoscenza nel XVII e XVIII secolo, ovvero la nascita della epistemologia come fondamento di tutte le scienze (*La filosofia e lo specchio della natura*, Bompiani, Milano 1986 (1 ed., 1979), pp. 101 ss.). Sul confronto in età *early modern* dei due paradigmi della lettura e della osservazione cfr. il volume di Spiller, *Science, Reading and Renaissance Literature*, cit. Su quest'ordine di problemi cfr. anche il capitolo introduttivo del volume di P. Guaragnanella, *Gli occhi della mente. Stili nel Seicento italiano*, Palomar, Bari 1997.

9. J. Dee, *Mathematicall Praeface to Elements of Geometrie of Euclid of Megara* [1570], The Project Gutenberg Ebooks, Etext-No: 22062, Release date: July 13, 2007, pp. 41-2. Cfr. <http://www.gutenberg.org/files/22062/22062-h/22062-h.htm>

10. *Ibid.*

11. Su quest'ordine di problemi si veda per tutti il volume di J. Sawday, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Routledge, London-New York 1994.

12. F. Bacon, *The Advancement of Learning* [1605], in Id., *The Advancement of Learning and New Atlantis*, ed. by A. Johnston, Clarendon Press, Oxford 1974, p. 102.

13. Assumo questa espressione da Spiller, *Science, Reading and Renaissance Literature*, cit., p. 2.

14. Per una problematizzazione di tale ordine di problemi, di Greenblatt si veda in particolare, *Shakespeare and the Exorcist*, in P. Parker and G. Hartman (eds.), *Shakespeare and the Question of Theory*, Routledge, New York-London, pp. 163-5.

15. «And new Philosophy calls all in doubt, / The Element of fire is quite put out; / The Sun is lost, and th'earth, and no mans wit / Can well direct him, where to looke for it. / And freely men confesse, that this world's spent, / When in the Planets, and the Firmament / They seeke so many new; they see that this / Is crumbled out againe to his Atomis. / 'Tis all in pieces, all coherence gone». *The First Anniversary. An Anatomy of the World*, vv. 205-213. Cito dall'edizione con testo a fronte delle *Poesie* di John Donne (Rizzoli, Milano 2009), a cura di A. Serpieri e S. Bigliuzzi. Così nella traduzione dei curatori: «E la nuova filosofia mette tutto in dubbio, / l'Elemento del fuoco è affatto estinto, / il Sole è perso, e la terra, e nessun ingegno umano, / può indicare all'uomo dove cercarlo. / E apertamente gli uomini confessano che questo mondo / è estinto, / quando nei pianeti, e nel firmamento, / ne cercano tanti nuovi; vedono che questo si è sgretolato tornando ai suoi atomi. / È tutto in pezzi, scomparsa ogni coesione».

16. Cfr. *Anatomy, Knowledge, and Conspiracy: in Shakespeare's Arena with the Words of Cassius*, in Del Sapiro Garbero, Isenberg, Pennacchia (eds.), *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*, cit., pp. 33-56.

17. Cito dall'edizione Arden dei *Poems* (Thomas Learning, London 2007) ed. by Katherine Duncan-Jones, H. R. Woudhuysen). Riporto qui la traduzione di Gilberto Sacerdoti (Garzanti, Milano 2000), alla quale ricorro anche in seguito.

Giunge Lucrezia a questo bel dipinto,
cercando un volto che ogni pena mostri.
Molti ne vede che un dolore incide,
nessun in cui abbian dimora tutti,
finché Ecuba non vede, disperata,
che fissa Priamo sanguinante, steso
sotto il calcagno superbo di Pirro.

Lì c'è l'anatomia della rovina
Di tempo e di bellezza, e regna pena;
le gote son crepate dalle rughe,
dell'Ecuba d'un tempo nulla resta.
Il sangue azzurro è nero in ogni vena,

secca la fonte ed i canali vizzi,
la vita imprigionata in corpo morto.

Lucrezia, fissa su quest'ombra triste,
conforma il suo al dolore della vecchia,
cui per risponder macan solo voce
e ingiurie da scagliare ai suoi nemici;
ma non ne ha: non era un dio il pittore.
Lucrezia gli rinfaccia che è un gran torto
Dar tanta pena e poi non dar la lingua. (vv. 1443-1463).

18. Si veda per tutti R. Meek, *Narrating the Visual in Shakespeare*, Ashgate, Farnham-Burlington 2009, pp. 55-80.

19. Cito dall'edizione Arden (Routledge, London 1991) ed. by K. Muir. Per una discussione più ampia dei corpi delle figlie cfr. M. Del Sapio Garbero, *Il bene ritrovato. Le figlie di Shakespeare dal King Lear ai romances*, Bulzoni, Roma 2005.

20. Regole invalse in tutta Europa, è il caso qui di ricordarlo, prevedevano che i cadaveri destinati alle pubbliche lezioni di anatomia fossero di reietti e criminali. Altra condizione era che il corpo "aperto" della dissezione anatomica fosse di *outsiders* la cui origine e provenienza non fosse immediatamente identificabile con i membri della comunità in cui essa avveniva: un'indicazione delle dinamiche sociali di confinamento e di ri-appropriazione connesse con la pratica conoscitiva dell'anatomia.

21. Bacon, *The Advancement of Learning*, cit., pp. 23-4.

22. Ivi, p. 8.

23. Altri trattati di questo periodo, in tutto o in parte dedicati alla vista, inglesi ed europei (alcuni dei quali – di Guillemeau e di Du Laurens – subito tradotti in inglese): P. Barrough, *The Method of Physicke*, 1583; G. Bartisch, *Ophthalmodouleia*, 1583; F. Platter, *De corporis humani structura et usu*, 1583; J. Guillemeau, *A Worthby Treatise of the Eyes*, trad. A. H., 1587; A. Du Laurens, *A Discourse of the Preservation of the Sight: of Melancholike Diseases; of Rheumes, and Old Age*, trad. R. Surphlet, 1599; G. della Porta, *Magiae naturalis*, 1584; *De refractione*; 1593; G. Fabrici d'Acquapendente, *De visione voce auditu*, 1600; G. Hakewill, *The vanitie of the eie*, 1608; F. d'Aguillon, *Optics*, 1613 (con incisioni tratte da Rubens).

24. *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*, Oxford University Press, Oxford 2007, p. 12.

25. Su visione e scetticismo cfr. ivi, pp. 329-56.

26. Per una diffusa trattazione di tali temi cfr. i miei due saggi: *A Spider in the Eye/I: The Hallucinatory Staging of the Self in Shakespeare's The Winter's Tale*, in U. Berns (ed.), *Solo Performances. Staging the Early Modern Self in England* (Rodopi, Amsterdam-New York 2010, pp. 133-55) e *Troubled Metaphors: Shakespeare and the Renaissance Anatomy of the Eye*, in K. Bergdolt, M. Pfister (eds.), *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance* (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissance-forschung, xxvii, Harrassowitz, Wiesbaden 2011, pp. 43-70).

