GRETA PLAITANO

OPEN ACCESS

Morfologie fotografiche: modelli femminili e *types humaines* nella pedagogia artistica

Abstract

Focusing on Brera Academy of Fine Art's Artistic Anatomy class, this article discusses two types of tools for photographic education: scientific manuals created for the artists and reviews of models. Both presented photographic images of naked human bodies (male and female) as a perfect *académiques* type, useful to learn the real morphology of nature. The combined analysis of these publications and their ambiguous history will show the intrinsic bond between the scientific discourse (and its gender stratagems) and the strategy of the medium to gain its place in the artistic domain.

Keywords

BRERA ACADEMY OF FINE ARTS; ARTIST'S MANUALS; ARTISTIC ANATOMY; SCIENTIFIC PHOTOGRAPHY; CHRONOPHOTOGRAPHY; EROTIC PHOTOGRAPHY; MILAN; PARIS

La scuola di anatomia dell'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano viene inaugurata nel 1803, quasi trent'anni dopo la fondazione dell'istituto –[1]. Il suo principale responsabile è Giuseppe Bossi –[2], segretario dell'Accademia, autore e coordinatore di un nuovo e illuminato regolamento didattico. Il Piano disciplinare bossiano, modellato su quello dell'Accademia romana di San Luca, mirava a equiparare il centro milanese con le accademie di Bologna e Venezia, rivedendo l'intera offerta pedagogica, delineando un primo nucleo del corredo didattico e vagliando la disposizione delle diverse scuole all'interno degli spazi. Tra gli articoli del regolamento che ordinavano le singole discipline, l'undicesimo, interamente dedicato all'insegnamento anatomico, anticipa diverse problematiche che segnano la storia di questa materia tra XIX e XX secolo e che ancora oggi ne caratterizzano la complessa pedagogia.

Copyright © G. Plaitano, Accademia di Belle Arti di Brera (gretaplaitano@fadbrera.edu.it)
DOI: 10.4424/rsf2021-4
Open access article published by Forum Editrice Universitaria Udinese · www.rsf-rivistastudifotografia.it

Sin dai suoi albori, difatti, lo studio dell'anatomia a Brera oscilla tra pratica medica e artistica. Come conferma anche la relazione minuziosa che accompagna la direttiva di Bossi volta a delucidare il nuovo programma, il corso godeva di uno statuto particolare. L'insegnamento, propedeutico alla frequenza della scuola di nudo, proprio a causa della sua intrinseca natura veniva elargito in un lasso temporale più breve rispetto alle altre discipline, concentrandosi in due sessioni di tre ore settimanali. Queste erano dedicate nei mesi da dicembre a marzo allo studio autoptico del cadavere e, in quelli estivi di giugno e luglio, all'apprendimento del corpo vivo attraverso degli appositi calchi per "far continuare agli allievi lo studio della miologia sotto la direzione del professore di figura, ottimo supplemento alle preparazioni sul vero sono i gessi formati sul cadavere –[3]. Il corso di anatomia artistica, lontano dalle altre discipline incentrate sulla figurazione del corpo umano, rivela così l'inusitato utilizzo di sussidi pedagogici eterogenei, scientifici e artistici, organici e inorganici: cadaveri, scheletri, "varie tavole grandi, principalmente osteologiche e miologiche" –[4], statue di scorticati e copie di arte antica, trattati, preparazioni anatomiche "fresche" –[5] o in cera, calchi in gesso e modelli in carne e ossa, necessari "per gli opportuni confronti dal vero vivente" –[6]. Il professore incaricato, auspicabilmente una "persona che perfettamente conosca l'anatomia generale, e che abbia qualche gusto di disegno" –[7], doveva possedere precise competenze medico-cliniche – in particolare in ambito chirurgico e anatomico – dimostrandosi capace di condurre una dissezione, di creare preparati anatomici e calchi in gesso; allo stesso tempo, doveva essere dotato di segnanti capacità creative, come una certa sensibilità estetica e una buona padronanza di diverse tecniche artistiche.

Il profilo originale di questo docente e la gestione dell'insegnamento, che per tutto il secolo oscilla tra studio del cadavere e del corpo vivo, si osservano bene attraverso le carte dedicate alla scuola di anatomia nell'Archivio storico dell'Accademia. Da queste si evince come la pratica dissettoria, operata a partire 1837 negli spazi dell'Ospedale Maggiore, venne sospesa a causa delle condizioni fatiscenti dell'antico obitorio, tra il 1875 e il 1889, spingendo il professore in carica a condurre forzatamente il corso con l'aiuto di altri materiali didattici, come gessi, preparati e cere anatomiche. Si trattava di un corredo dimostrativo ritenuto incompleto da Gaetano Strambio, docente responsabile del corso, che già nel 1877 richiedeva alla direzione un importante implemento di materiale per l'analisi del corpo vivo e lo studio estivo della fisiologia dei movimenti, domandando "un modello, dotato di bella e spiccata muscolatura, sul quale dimostrare in confronto con lo scheletro e colla statua miologica la ragione e il meccanismo dei singoli movimenti" –[8]. Il suo successore Alessandro Lanzillotti-Buonsanti, tra il 1895 e il 1898, torna alla pratica autoptica dell'esame del corpo morto grazie a un accordo con la Scuola Superiore di Medicina Veterinaria, la quale accoglieva al suo interno gli studenti dei corsi di anatomia comparata, ma anche gli allievi dell'Accademia di Brera –[9].

Alle soglie del Novecento, con l'arrivo del medico Carlo Biaggi, appare infine necessaria la predisposizione di uno spazio appositamente dedicato allo studio artistico dell'anatomia, da situarsi dentro l'Ospedale per evitare il trasporto oneroso dei cadaveri dal deposito clinico all'Accademia. Biaggi avanza così ingenti richieste al direttore Camillo Boito, facendo esplicita richiesta di un nuovo ambiente attrezzato: un insegnamento così importante non poteva condursi dentro l'antica Brugna, il capannone fatiscente che sulle rive del Naviglio accoglieva le salme da più di un secolo. Il progetto dell'aula per Brera si unisce negli anni immediatamente successivi a quello del rinnovamento più ampio degli Istituti clinici della città, che vedrà l'inaugurazione di un grande edificio a due piani dedicato all'anatomia nel luglio del 1914 –[10]. Questo era composto principalmente dalle stanze funzionali all'insegnamento pratico, adibite all'osservazione e alla conservazione dei cadaveri, alla dissezione, ai laboratori e agli uffici dei docenti e del prosettore. Ma era anche dotato di interi spazi dedicati allo studio e alla conservazione del patrimonio didattico-scientifico raccolto durante lo studio: biblioteca, archivio, una sala per il disegnatore, un gabinetto fotografico e il salone nel quale, secondo i rendiconti annuali delle attività dell'Istituto, già nel 1916 veniva accolto "il solito corso annuale di Anatomia Artistica per gli studenti di Belle Arti" –[11] tenuto dal professore Carlo Biaggi, durante il quale gli allievi potevano lavorare a stretto contatto con gli studenti di medicina, osservando le diverse modalità di raccolta documentaria da loro intraprese e facendo esperienza diretta sul tavolo autoptico.

L'insegnamento di Biaggi non verteva però soltanto sul corpo morto e, come testimoniano le indicazioni del suo programma didattico, esso era votato anche a un moderno interesse per la morfologia e la fisiologia del modello vivente:

> —
>
> Premesse alcune lezioni di fisiologia generale dei muscoli il programma viene svolto in un'aula dell'Ospedale messa a disposizione dell'Accademia. Ogni parte del corpo umano è studiata sistematicamente sullo scheletro, sul cadavere e sul modello vivo. La preparazione dei singoli muscoli sul cadavere viene fatta dall'insegnante alla presenza deli studenti. Scoperta la ragione oggetto della lezione, si studia la stessa ragione sul modello vivo facendo rilevare le differenze di forma che la contrazione del muscolo determina sulla superficie esterna, ed in tal modo lo studente può fare *de visu* utili constatazioni sulla relazione intercedente tra il fatto teorico e il fatto concreto –[12].
>
> —

La pedagogia esercitata dal medico si presenta naturalmente legata alla tradizione, ma anche volta alla copia della forma e dei tessuti esterni del modello vivente "messo in diversi atteggiamenti, prendendo in considerazione la morfologia del corpo in riposo e in movimento" –[13]. Fisiologia e morfologia subentrano così nel corso anatomico insieme

alle "cognizioni e attitudini indispensabili" –[14] di cui già a partire dal 1897, in quanto incaricato straordinario, Biaggi aveva dato prova secondo "le spontanee ed esplicite dichiarazioni dei professori di figura, di pittura e di scultura. Considerando perciò quanto l'anatomia artistica sia materia tutta speciale da pochi coltivata e da pochissimi professata a scopo d'insegnamento" –[15]. A testimoniare gli interessi originali del medico e docente, tra le carte d'archivio emergono in particolare due comunicazioni a sua firma: una dedicata alla conferenza del dottor Luraschi "sopra l'elettricità nelle radiazioni elettromagnetiche nei raggi X" –[16], e un'altra al ciclo d'incontri impartito dal professore Ugo Pizzoli "Sulla luce e sui colori" –[17]. Queste, oltre a mostrare l'interesse di Biaggi per le ricerche fisiologiche intorno alla visione, delucidano quanto le nuove tecnologie mediali, radicate nella storia del progresso scientifico positivista, andassero assumendo un ruolo sempre più ampio all'interno della didattica al servizio delle Belle Arti, partecipando all'indagine del corpo e delle sue diverse morfologie e mantenendo "come fulcro teorico e metodologico il concetto rinascimentale di 'macchina umana'" –[18].

Il manuale pratico: fisiologia dell'uomo e cronofotografia

Tale coinvolgimento verso i media moderni si riscontra anche nel lascito librario donato alla biblioteca storica dell'Accademia dal figlio del professore, Carlo Felice Biaggi, che prenderà il posto del padre dopo la morte di quest'ultimo nel 1925 –[19]. Questa raccolta di testi conserva volumi scientifici italiani e stranieri, che coprono un arco cronologico tra la fine dell'Ottocento e gli anni Sessanta del Novecento, e mostra l'ingente acquisto da parte dei due medici di diversi volumi dedicati allo studio dell'anatomia, della fisiologia e della morfologia. Significativa appare, inoltre, la presenza di numerosi manuali scritti da alcune importanti personalità del mondo medico francese, come Mathias Duval, Édouard Cuyer –[20] e Paul Richer, che tra il 1873 e il 1923 si susseguirono nell'insegnamento dell'anatomia artistica presso l'Académie des Beaux-Arts di Parigi. I volumi francesi risultano essere il frutto di un'originale riflessione scientifica applicata dai docenti alla pedagogia artistica che ripercorre la storia dell'iconografia anatomica e avanza consigli teorico-pratici, proponendo talvolta nuovi sussidi per l'insegnamento.

Questo è il caso della serie scritta e illustrata da Richer composta da nove volumi dedicati al corpo umano – fra i quali uno inerente alla conformazione della donna e uno all'anatomia animale del cavallo – pubblicati dal 1895 al 1929 –[21], che illustrano la sua personale riforma teorico-iconografica della disciplina, volgendo una nuova attenzione allo studio fisiologico-morfologico e all'uso del medium fotografico. Richer, fidato collaboratore del neurologo Jean-Martin Charcot, lascia l'ospedale della Salpêtrière dopo la morte del maestro, chiamato in Accademia nel 1903 a ricoprire la cattedra di *Anatomie artistique*. Sin dalla sua *leçon d'ouverture* egli dichiara di voler trasformare

l'insegnamento superando il mero studio del cadavere e la copia sterile degli *écorchés*, che presentano a suo dire un doppio limite: da un lato essi non mostrano il tessuto esterno del corpo, privando lo studente della visione d'insieme necessaria per la conoscenza morfologica e, dall'altro, esibiscono uno strato miologico estremamente superficiale, che non consente di penetrare nei complessi meccanismi della scienza fisiologica. Egli ritiene che la dissezione del cadavere e lo studio delle sue diverse morfologie, imbastite da preparati anatomici e *moulages*, non può dunque espletare la totalità di una disciplina che ha come oggetto non soltanto la conoscenza teorica e visiva della conformazione umana ma anche l'analisi e la raffigurazione del corpo vivo al fine della creazione artistica. L'attenzione deve essere pertanto nuovamente ricondotta all'esame del corpo nudo, tentando di coglierne le diverse morfologie, le espressioni e i movimenti. Per Richer questo diventa possibile solo attraverso la disposizione di un rinnovato impianto pedagogico, vagliando l'apporto di altre discipline che si sono sviluppate a partire dalla seconda metà dell'Ottocento:

—

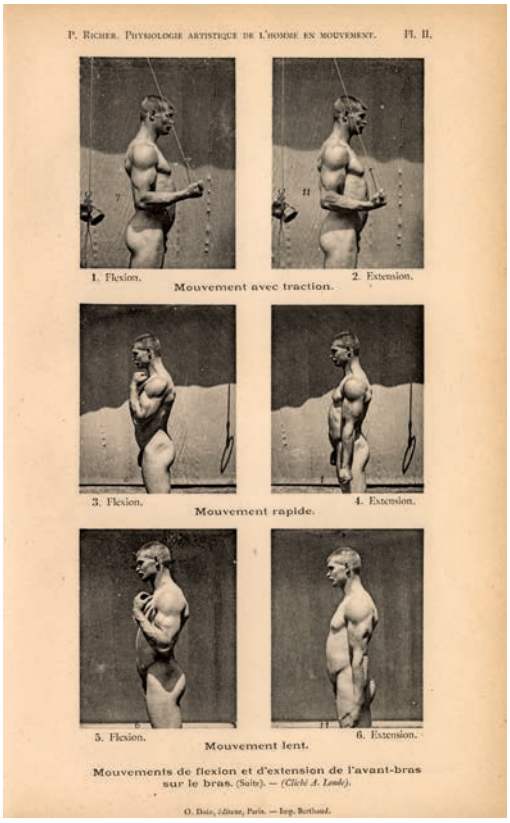
> Nous consulterons par l'*histoire de l'art* la longue expérience des artistes. Nous demanderons à l'*anthropologie* la connaissance des races et la science des proportions, à l'*anatomie comparée* les différences qui accentuent le type humain, et surtout à la *physiologie* le mécanisme du mouvement" –[22].

—

Tale scarto teorico rispetto alla tradizione viene perseguito, tuttavia, anche grazie all'utilizzo di quello che viene definito come il più importante medium moderno d'investigazione e documentazione scientifico-artistica: la fotografia istantanea. Il suo utilizzo nei corsi è ampiamente testimoniato dal materiale storico conservato presso l'accademia parigina che raccoglie gli apparati più vari: riviste, volumi scientifici, opere d'arte, manichini e apparecchi di misurazione, lastre su vetro adatte alla proiezione, stampe fotografiche sciolte, album fotografici e cronofotografici e manuali illustrati –[23]. Questi ultimi, raccolti anche dai Biaggi, oltre a tracciare il progredire dell'insegnamento attraverso il supporto di nuove conoscenze scientifiche, delucidano anche i discorsi che andavano intessendosi nel contesto artistico francese attorno alla pratica fotografica e alle sue diverse applicazioni educative. Il potere del medium, al quale Richer aveva già dedicato alcune riflessioni nei testi che preludono il suo avvento in Accademia –[24], viene testato in aula secondo due modalità. In primo luogo, per indagare la stazione e i canoni di proporzione principali di quelli che vengono definiti "types humaines" e, in seconda battuta, per lo studio del movimento, nell'esame della meccanica profonda e superficiale che comprende ossa, muscoli, articolazioni e i "différents états physiologiques des muscles, contraction, relâchement, distension, entraînent dans les formes extérieures des parties" –[25] (fig. 1). La fotografia assume dunque la funzione di catalogo visuale della morfologia umana e delle sue intricate varianti

01

Albert Londe,
Mouvements de flexion et d'extension de l'avant-bras sur le bras.
Stampe fotomeccaniche in Richer 1895, tav. II.
Milano, Biblioteca storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera



neuro-patologiche ed etniche, rivelandosi come uno strumento dall'inusitata capacità di catturare l'effimero:

—

> Lorsque le mouvement est lent, l'œil suffit pour en saisir et en étudier les différentes phases, mais aussitôt qu'il atteint une certaine Vitesse, l'œil dévient impuissant, et la forme qui a meut échappe complètement à notre investigation. C'est ici que la photographie qui fixe en une image durable le moment le plus fugitif d'un mouvement, nous rend les plus importants services. C'est grâce à elle que nous avons pu reprendre sur de Nouvelles bases l'étude de toutes les questions de mécanique humaine si intéressantes pour l'artiste –[26].

—

Nella visione del docente, coerente con il *milieu* medico positivista della sua formazione, la fotografia è ritenuta un documento scientifico dal valore inestimabile, da impiegare nelle ricerche laboratoriali; ma anche un supporto di grande valore estetico, di cui l'artista deve poter usufruire liberamente, sempre con la consapevolezza che la sua mera copia non è sufficiente alla realizzazione di quella che può dirsi la creazione di un'opera d'arte originale –[27]. Il medium fotografico assume così il ruolo fondamentale di sostegno duplice, per l'occhio e per la memoria

umana, laddove la sua capacità sensibile gli si sostituisce, cogliendo e trattenendo l'immagine sfuggente del 'reale' che guida l'artista verso la strada del vero. Esso non può sostituirsi integralmente ad esso ma, in quanto sussidio pedagogico, ha la capacità di mostrare all'uomo quello che prima non era in grado non solo di percepire fisiologicamente, ma anche di concepire da un punto di vista mentale:

—

> Peisse a dit [...]: "L'œil ne voit dans les choses que ce qu'il y regarde et il ne regarde que ce qui est déjà en idée dans l'esprit". C'est-à-dire que nous ne voyons les choses que comme nous avons appris à les voir, et nous ne retenons de l'image qui frappe notre rétine que ce qui es en accord avec l'image mentale préconçue créée par l'éducation, l'habitude ou les préjugés –[28].

—

La fotografia è per Richer lo strumento cardine di una vera e propria "révolution anatomique" –[29], è "l'organe de la vision" –[30] che apre gli occhi a scienziati e artisti, insegnando loro a vedere la realtà e a interpretarla. Questo emerge non solo nell'articolazione interna dei singoli manuali, ma anche nella composizione del ricco apparato iconografico, creato grazie alla collaborazione con Albert Londe, il fotografo professionista della Salpêtrière. La serie presenta difatti numerose illustrazioni *d'après nature*, tratte in realtà da fotografie, e numerose tavole composte da diverse serie cronofotografiche. Le *planches* – che dovevano far parte di un grande atlante di fisiologia artistica, mai pubblicato –[31] – sono il frutto delle ricerche eseguite dentro l'ospedale nel biennio del 1893-1894, attraverso l'utilizzo di un apposito apparecchio *photo-électrique* concepito dal fotografo stesso nel 1885 per registrare le crisi isteriche, perfezionato poi da 9 a 12 obbiettivi –[32]. Rispetto alle invenzioni di Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey –[33], come hanno sottolineato anche Denis Bernard e André Gunthert –[34], l'apparecchio di Londe presentava delle importanti migliorie, apportate per rendere un'immagine più nitida e di maggiori dimensioni, che raggiunge il formato 7×7 cm indicato per la proiezione. Queste caratteristiche erano però utili anche per le illustrazioni dei testi pedagogici che, per il medico, fungevano da apparato centrale nelle sue pubblicazioni, ed ebbero grande fortuna tra i suoi colleghi in territorio nazionale e internazionale.

Ad esempio, nel volume del 1921 sulla fisiologia ogni serie cronofotografica dedicata a un movimento specifico presenta le singole immagini disposte una in fila all'altra – in sequenze da 3 o 4 – e spesso alcune fra queste vengono riproposte nella parte superiore della pagina in formato più grande, singolarmente, in coppia o in gruppi di 3, per mostrare con più chiarezza il progredire del gesto. Queste tavole, concepite per lo studio di movimenti 'semplici' a corpo libero (camminare, saltare, correre...) e 'professionali', volti a lavori pratici (segare, tagliare, martellare...), ritraggono però unicamente i movimenti eseguiti da una tipologia precisa di umanità: maschile e caucasica (fig. 2). Le immagini,

02

Albert Londe,
Mouvements de flexion et d'extension de l'avant-bras sur le bras.
Stampe fotomeccaniche in Richer 1921, tav. I.
Milano, Biblioteca storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera

che mostrano i modelli intenti a svolgere le diverse azioni su una pista *en plein air* appositamente adibita nel cortile dell'ospedale, presentano inoltre un ideale prestabilito di movimento umano:

> —
> Le mouvement vrai est celui qui s'adapte le mieux au but à atteindre et qui s'accomplit suivant la grande loi qui domine toute la mécanique humaine. Cette loi est une loi d'économie, elle peut s'appeler la loi du moindre effort. Pour accomplir une action donnée, les mouvements doivent mettre en jeu certains muscles et ceux-là seulement qui sont nécessaires, et l'action musculaire doit être celle qui permet de réaliser le maximum de rendement avec le minimum de dépense physiologique. Aucun luxe d'efforts inutiles –[35].
> —

Il 'vero' movimento, scevro da sprechi di energia, assimila così il corpo a una sorta di *machine humaine* secondo un doppio inquadramento. Da un lato, attraverso la selezione dei modelli sui quali il docente ricerca una morfologia 'sana' – come testimoniano i numerosi schedari cartacei conservati presso l'Accademia, che riportano con perizia numerose misure e caratteristiche di ogni soggetto usato in aula –, che si traduce nel corpo muscoloso, definito e atletico dell'uomo bianco. Dall'altro, dall'uso della cronofotografia che blocca il movimento consente al docente di presentarlo e analizzarlo di fronte a una classe tramite la proiezione di diapositive su vetro. Richer aggira così la lunga *querelle* che ancora si protraeva attorno al medium fotografico, sulla sua natura

artistica o tecnico-scientifica. Egli non può esimersi, soprattutto in vista della propria formazione clinica, dal dichiararne l'utilità documentaria scientifica e laboratoriale, ma ne avanza anche una nuova considerazione estetico-artistica, individuata nel servizio che offre agli artisti come fedele alleata. Essa può finalmente svicolare dall'esiguo spazio tecnico conferitole dall'ambiente artistico conservatore, spaventato dalla sua potenza 'oggettiva', e proporsi come pratica autonoma, che si dota di scelte consapevoli e che ha una propria libertà creativa. In questo senso la fotografia, secondo Richer, diventa una vera e propria disciplina artistica, dall'incontrovertibile valore educativo: un ponte tra due campi conoscitivi altrimenti lontani, scienza e arte, che proprio nello studio dell'anatomia artistica si avvicinano e si sostengono reciprocamente.

Le riviste *de charme*: morfologia e nudo femminile

Oltre ai manuali di Richer, tra i materiali pedagogici devoluti allo studio della figura umana e alle sue diverse morfologie la biblioteca storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera conserva diversi numeri di una rivista francese dei primi anni del Novecento: "Mes Modèles". Sin dal sottotitolo, "Revue artistique. 200 études d'après nature", il periodico trimestrale si presenta come un sussidio per l'insegnamento artistico indirizzato a pittori e scultori che intendono cimentarsi nella rappresentazione del corpo nudo. La rivista, creata dal poliedrico Amedée Vignola, scenografo, autore di pubblicazioni di nudo e cineasta –[36], non è un caso isolato all'interno della stampa della Ville Lumière e si situa all'interno di un mercato originale, in piena fioritura tra il 1900 e il 1910. Parigi è il centro propulsore e la sede principale per lo smercio di un nuovo genere di periodici effimeri che oscillano perennemente tra immaginario artistico ed erotico. Dalla prima testata del genere "Le Nu esthétique" (dal 1902), che proponeva un vasto repertorio di modelli fotografici, erano sorte, difatti, numerose riviste illustrate – "Le Corps de la femme", "Le Déshabillé documentaire", "Le Nu d'après nature" – accomunate dall'intento di esibire i segreti del corpo umano ritraendo uomini, donne e, in alcuni casi, bambini. Queste *revues de charme* offrivano, secondo i loro ideatori, un catalogo iconografico esaustivo di modelli 'artistici' a un prezzo sensibilmente inferiore rispetto alle fotografie sciolte in commercio, che si aggirava tra i 50 centesimi e i 2 franchi. Esse erano però, di norma, vendute chiuse o in apposite buste, spesso tramite abbonamento postale, ed era proibito disporle sugli scaffali o le vetrine delle librerie e di altri indirizzi commerciali –[37]. La rivista di Vignola, di cui Brera conserva i primi nove numeri rilegati, è organizzata al suo interno con una sequenza precisa: si apre con un ritratto in copertina a cui segue un breve testo e presenta, infine, una ventina di fotografie di nudo, vendute singolarmente a 1,50 franchi nel formato 21×15 cm (fig. 3). Queste ultime, che hanno come soggetto esclusivamente il corpo femminile, dispongono della pagina piena, spesso affiancate da una fotografia più piccola a lato, o si articolano in serie da 4: nel primo caso, le immagini ridotte riproducono la stessa

03

Amédée Vignola,
"Mes Modèles. Recueil inédit d'études d'après nature pour peintres et sculpteurs", n. 3, 20 maggio 1905, pagina di copertina.
Milano, Biblioteca storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera

modella del grande formato nella medesima posa ma vestita, mentre nel secondo il soggetto prescelto è fotografato da quattro angolazioni diverse. A ogni immagine è annessa una breve didascalia che sottolinea l'importanza dell'immagine ai fini della rappresentazione artistica, riconducendola a delle *attitudes* femminili particolari ritenute iconiche per le arti figurative e decorative e alla messa in scena di alcuni quadri storici in costume, parte di una serie detta "restitutions antiques". Come le pubblicazioni di nudo coeve che si legittimano con il termine 'accademico', "Mes Modèles" cela, dietro il primo piano in copertina di un volto femminile ammiccante, diverse fotografie di corpi di giovani donne svestite realizzate in studio – verosimilmente di autori diversi –, che si stagliano su fondali posticci, pesanti tendoni o tappezzerie floreali. Riprese in piedi, sedute o sdraiate, le modelle mostrano il loro corpo da sole o insieme a una compagna con la quale assumono una posa che richiama il mondo antico e mitologico. Talvolta sono completamente nude, ma più spesso indossano veli succinti e accessori stile impero, con fiori e nastri fra i capelli. Vignola sin dalla prefazione alla raccolta e in tutti i testi di apertura – dedicati per esempio allo studio del nudo, alla moda, all'antico – tenta di giustificare l'esistenza della propria testata dichiarando di non voler in alcun modo attentare ai principi di buon costume della propria nazione: la 'vera' morale per Vignola consiste nell'allontanarsi il più possibile dalla menzogna e dall'incoerenza, tentando invece di perseguire e diffondere la conoscenza del corpo umano. In questo senso, mostrare il nudo femminile senza nasconderlo in

maniera ipocrita dietro a un velo o a una foglia di fico è opera di grande onestà, volta al bene comune. Le fotografie vogliono, dunque, concorrere a mostrare la "noblesse de notre nature physique" [38] e a insegnarne le fattezze, destinate principalmente a un pubblico di artisti ma anche, a suo dire, a padri di famiglia per l'educazione dei figli "car elles serviront ainsi à l'évolution de nos races vers le mieux" [39] (figg. 4-5).

La rigida morale dell'epoca, che ostacolava la produzione e la diffusione di queste riviste, viene aggirata da Vignola secondo un duplice escamotage pedagogico: artistico e scientifico. Egli propone la propria testata, come ricorre spesso anche per altre pubblicazioni coeve, come un sussidio estetico necessario alla formazione accademica. Lo studio del corpo nudo è, difatti, "l'élément primaire de tous les arts plastiques et c'est par la multiplicité de ces exercices préparatoires que l'étudiant fait l'éducation de ses yeux et de sa main" [40]. La comprensione della figura umana è indispensabile non soltanto a pittori e scultori, ma anche ad artisti decorativi di ogni genere e ad artigiani specializzati, come incisori, orafi, falegnami, vetrai e ceramisti che hanno bisogno di affidarsi alla visione 'fedele' della fotografia. Per questo il giovane artista, quale che sia il suo impiego, non può privarsi dell'uso del medium fotografico che

> —
>
> doit mieux que les yeux inexpérimentés d'un débutant faire saisir à ce dernier les jeux d'un muscle, l'écrasement d'un tissu, la tension d'un nerf, comme aussi les mouvements d'une draperie harmonieusement disposée [41].
>
> —

La fotografia è ritenuta pertanto un documento speciale, l'intermediario perfetto tra l'immobile statua antica e il corpo in movimento del modello, che consente all'artista di fissare l'immagine corretta nella propria memoria offrendogli allo stesso tempo le 'vibrazioni organiche' della vita. Vignola, però, oltre ad attribuire molto spazio all'ideale della bellezza e all'estetica femminile – indagando la moda e i costumi volti a ricostruire scene dell'antico Egitto o del mondo classico – difende la propria opera appellandosi anche a un altro dominio: la scienza positivista e le sue argomentazioni darwiniste e antropometriche. Lo studio della fisiologia e della morfologia del corpo umano, dichiara, non è utile soltanto all'artista ma anche all'uomo comune, che deve aprire gli occhi sul dato naturale poiché

> —
>
> avant tous les autres buts, avant toutes les chimères, l'humanité a un devoir unique et fondamental: c'est la reproduction de l'espèce, et son évolution vers le mieux [42].
>
> —

Questo tipo di argomentazioni appaiono particolarmente evidenti nel quinto numero dedicato a *Le moral et le physique*, dove Vignola afferma di voler contribuire all'evoluzione fisica della specie e al suo progresso "vers la perfection définitive" [43]. La conoscenza del corpo deve, anche nel caso della rivista 'accademica', votarsi esclusivamente

04

Amédée Vignola,
"Mes Modèles. Recueil inédit d'études d'après nature pour peintres et sculpteurs", n. 3,
30 maggio 1905, s. p.
Milano, Biblioteca storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera

05

Amédée Vignola,
"Mes Modèles. Recueil inédit d'études d'après nature pour peintres et sculpteurs", n. 2,
10 maggio 1905, s. p.
Milano, Biblioteca storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera

a promuovere un tipo ideale di perfezione, funzionale al miglioramento fisico e mentale delle nuove generazioni. La bellezza non è un attributo che devono ricercare soltanto gli artisti, ma è una prerogativa dell'intera specie che ha l'obbligo di migliorarsi senza sosta, aspirando a guadagnare 'migliori' caratteri fisici e mentali:

—

> la beauté d'une race n'est pas issue de sa moralité, mais bien de la conception qu'elle se fait de la forme humaine idéale, et si l'on admet qu'une étroite relation existe entre les deux beautés, celle de l'âme et celle du corps, on reconnaîtra que l'étude des formes est plus qu'un droit, qu'elle est un devoir –[44].

—

Il lessico utilizzato da Vignola si rivela particolarmente indicato per evidenziare quanto anche il *milieu* artistico francese fosse imbevuto di rudimenti scientifico-antropologici, popolari all'epoca in tutta Europa, ricorrendo frequentemente a parole come "trasmissione", "caratteri" e "razza". L'uso di questi termini è, in aggiunta, costantemente affiancato dalla messa in guardia di fronte ai numerosi 'disordini organici e morfologici' nei quali possono incorrere le giovani donne vestendo e agghindandosi in modo sbagliato (portando per esempio corpetti e bustini), ma anche rivestendo un ruolo che non si confà alla loro natura 'delicata'. Esse hanno infatti un compito di primaria importanza: "séduire, en provoquant le désir" –[45] dell'uomo, mantenendo però vivo il "mystère pudique –[46] ed elegante che le contraddistingue. La donna deve, dunque, corrispondere a un ideale preciso, armonico, fatto di proporzioni fisiche e morali variabili e distinte per ogni singola specie, che si devono riunire in quello che l'autore definisce "tipo misto". Esso non deve somigliare ad alcuna donna reale vivente ma, al contrario, riprodurre il canone di perfezione femminile, raccogliendo determinate caratteristiche che egli considera universalmente belle per la propria epoca. Tra queste, oltre a una serie di misure precise, Vignola decanta la mollezza dei tessuti, la sinuosità della figura, una capigliatura lunga e morbida, ma anche un'espressione docile e morigerata.

Identità osteggiate: educazione artistica e fotografia del corpo

Nei supporti didattici precedentemente indagati, una serie di manuali di anatomia e una rivista di nudi accademici, la fotografia assolve a una delle missioni fondamentali per la pedagogia artistica: indagare il corpo umano e svelarne i segreti ritenuti più reconditi e scabrosi. L'intento comune di Richer e Vignola è quello di proporre un'immagine dell'intera umanità vivida e fedele da un punto di vista fisiologico e morfologico grazie all'utilizzo del medium fotografico. Eppure, questi materiali educativi, concepiti secondo gli autori come pubblicazioni per scultori e pittori, sembrano in realtà raccontare due storie diverse ma complementari. La serie di Richer si limita ad analizzare la meccanica e i movimenti del corpo maschile, estromettendo quello della donna e raffigurando un ideale di perfezione sovraumano, irreale, che aspira a

una dinamica vicina a quella della macchina e del mondo industriale. Allo stesso modo, la pubblicazione di Vignola presenta uno sconcertante schedario dedicato alla sola forma femminile, in cui le modelle vengono fotografate in scene stereotipate e pretestuose e i loro corpi piegati a un immaginario che le vuole sensuali e ammiccanti.

Il caso di "Mes Modèles" mostra come la raffigurazione del corpo femminile presente all'interno di queste pubblicazioni scivoli in uno spazio ambiguo. La donna che nelle fotografie mostra le proprie fattezze, alternando espressioni di imbarazzo e audacia a seconda della posa assunta nella recita del quadro, non rappresenta soltanto una modella e un corpo al servizio dell'arte figurativa, ma la fantasia di un *voyeur*, l'oggetto di un desiderio ora finalmente vendibile. Come ricorda Sylvie Aubenas, per questa particolare produzione fotografica è impossibile tracciare un confine netto tra l'immagine artistica, devoluta all'insegnamento accademico, e l'intento erotico-pornografico volto a uno scambio commerciale. Più probabile è ipotizzare "que cette frontière n'a jamais réellement existé et qu'une même production satisfaisait diverses curiosités" –[47]. L'ambiguità di questi materiali si rivela dunque nella loro intrinseca ricerca estetica che riprende i codici culturali e pittorici in voga, creando un catalogo verosimile di *tableaux vivants* dal gusto mitologico, orientale o più genericamente di pose canoniche ricorrenti nella tradizione pittorica. Le donne appaiono così come odalische sensuali, divinità olimpiche statuarie, bagnanti intente a pettinarsi, cleopatre dal trucco raffinato, costrette in un'estetica finemente ricercata che fa eco alle opere in mostra nei saloni europei a cavallo tra Ottocento e Novecento. Come ha rilevato Linda Williams nel caso delle ricerche di Muybridge, è proprio tale impianto narrativo, costruito attraverso un corpo femminile sempre agghindato rispetto a quello maschile, a erotizzare le sequenze artificiose, che mostrano

—

> what began as the scientific impulse to record the 'truth' of the body quickly became a powerful fantasy that drove cinema's first rudimentary achievements of narrative diegesis and mise-en-scène –[48].

—

Ma anche i testi, dalle semplici didascalie a quelli di introduzione e presentazione delle fotografie, mettono in evidenza la natura sfuggente delle riviste di nudo, perseguitate dalla morale ipocrita e perbenista dell'epoca e dalla minaccia continua della censura. Questi discorsi, che "mettent la tradition académique au service et au diapason d'un érotisme de masse qui a en retour besoin d'elle pour exister" –[49], sono però anche evidentemente segnati dalla cultura scientifica di quell'epoca. La donna, protagonista prediletta di questo immaginario, viene analizzata in ogni dettaglio fisico e mentale. Il suo corpo, definito a tratti fragile, nervoso – patologico – o angelico e intriso di grazia, che raggiunge talvolta l'estremo opposto del fantasma sessuale proibito e perverso, viene così veicolato attraverso i cataloghi di modelle dentro le accademie e gli studi degli artisti.

Al contrario, i manuali di Richer presentano un corpo maschile scevro da ogni decoro o elemento caratteristico, stagliato su un fondale sobrio, privo di dettagli aggiuntivi. Il modello, scelto in base alla sua corporatura, ritenuta simbolo di bellezza e salute e dotata di un potere esplicativo, è asservito a movimenti diretti e semplici. La nudità dell'uomo diviene qui una necessità analitica: il gonfiarsi e sgonfiarsi dei muscoli, le pieghe della sua pelle che veicolano la presunta 'verità' dell'azione, fissata dal medium fotografico applicato alla fisiologia. È una fotografia che vuole essere documento scientifico e artistico, che "va oltre il panorama girevole e stereoscopico del mondo, punta l'occhio sul corpo, si fa esplorazione e frammento, ingrandimento e moltiplicazione, dettaglio visivo rivelante" –[50]. Ma, allo stesso modo, manipola ed esalta un certo prototipo di corpo 'sano' e attivo, il contraltare perfetto di quello femminile, il cui vigore si inscrive nel gusto culturale che andava diffondendosi – anche attraverso la rivista "Culture physique" (del 1904) di Edmond Desbonnet – creando un ideale di virilità che unisce forma atletica, forza e funzionalità dei movimenti –[51]. Secondo Anthea Callen, questa moderna concezione di corpo-macchina, eminentemente maschile, rientra a pieno titolo tra i retaggi divulgativi delle teorie scientifiche, soprattutto fisiologiche e darwiniste, della seconda metà dell'Ottocento. In questo senso:

—

> New research into energy conservation [...] offered the possibility not just of increased work productivity, but the potential for greater physical improvement in the male body –[52],

—

spingendosi sino a creare un'iconografia estremamente inquadrata da un punto di vista di genere:

—

> Hard, impenetrable, omnipotent, permanently erect and almost immortal: cleansed of frailty and feeling, man becomes one with machine, and woman – that troublesome emotional creature – is removed from the frame entirely –[53].

—

In conclusione, questi sussidi per l'insegnamento aprono uno spiraglio sulle polimorfe modalità con le quali la fotografia veniva impiegata e strumentalizzata consapevolmente in chiave didattica e artistica. Sono degli oggetti che necessitano di un vocabolario specifico – in quanto allo stesso tempo prodotti di una tecnologia determinata che in quegli anni ha ancora bisogno di giustificare la propria esistenza rispetto alla tradizione artistica –, di una cultura precisa e delle sue precipue pratiche sociali. Essi sono le tracce fisiche di un traffico complesso che mostra il potere insieme "honorific and repressive" –[54] del medium fotografico, come sottolinea Allan Sekula, in quanto delimita la figura dell'altro idealizzando una morfologia canonica, un *type* ideale, e insieme creando un'enciclopedia estremamente varia – clinica e sociale – fatta di patologie e devianze a lui avverse, popolata da 'razze' straniere e malati, ma

anche da criminali, poveri e prostitute. In questo frangente la fotografia appare così in costante e obbligato dialogo con le scienze positiviste e le sue istanze coercitive di registrazione, catalogazione e visualizzazione dell'essere umano che la sostengono e la nobilitano come documento probatorio; ma anche con le discipline accademiche che guidano lo studio della rappresentazione della figura umana e della sua complessa anatomia. Così le fotografie di uomini e donne partecipano all'intricato sistema di rappresentazioni mediali che investono e spogliano il corpo, scendendo a compromessi con i fortunati generi pittorici, ma tentando anche di rivendicare un proprio spazio originale all'interno del mondo dell'arte.

—
Note

– 1 L'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano venne fondata ufficialmente il 22 gennaio del 1776. In tale data si componeva di sei scuole: Ornato, Architettura, Elementi di architettura, Elementi di figura, Scultura e Pittura, affiancate dai laboratori della Sala dei gessi e della Sala del nudo. Per una storia dell'istituzione si rimanda a Tea 1941 e Agosti / Ceriana 1997.
– 2 Sulla figura di Bossi e in particolare sul corso miologico si rimanda a Salvi 1996 e Salvi 1998.
– 3 Bossi 1982a [1803], p. 265.
– 4 Bossi 1982b [1803], p. 244.
– 5 *Ibidem*.
– 6 *Ivi*, p. 245.
– 7 Bossi 1982c [1803].
– 8 #Strambio 1877.
– 9 #Lanzillotti-Buonsanti 1892.
– 10 Sull'inaugurazione dell'edificio si veda Zenoni 1914. Per una storia più ampia sul rinnovamento clinico della Milano dell'epoca, Canadelli / Zocchi 2008.
– 11 Zenoni 1916, p. 540. Cfr. Zenoni 1919.
– 12 #Biaggi 1923.
– 13 *Ibidem*.
– 14 #Boito 1900.
– 15 *Ibidem*.
– 16 #Biaggi 1900.
– 17 *Ibidem*.
– 18 Salvi 2000, p. 113.
– 19 Per un breve profilo di Carlo Felice Biaggi si rimanda a Bascapè 1969, p. 114 e Tonani 2000.
– 20 Cfr. Fau / Cuyer 1886; Duval / Cuyer 1898; Duval 1903.
– 21 Cfr. Richer 1906a [1890]; Richer 1906b; Richer 1910; Richer 1920; Richer 1921; Richer 1925; Richer 1926; Richer 1929.
– 22 Richer 1903, p. 24.
– 23 Per una panoramica sul fondo Richer e sulla storia dell'insegnamento anatomico a Parigi si rimanda a Comar 2008.
– 24 Cfr. Richer 1895 e Richer 1902. Di quest'ultimo testo l'Accademia di Brera conserva due copie.
– 25 Richer 1895, p. 1.
– 26 *Ivi*, p. 16.
– 27 Sull'intricato dibattito che si articola attorno alla fotografia a cavallo tra Ottocento e Novecento si rimanda a Scharf 1974 [1968].
– 28 Richer 1985, pp. 17-18.
– 29 Meige 1907.
– 30 Richer 1902, p. 108.
– 31 Le ragioni della sospensione della pubblicazione possono ricondursi presumibilmente agli elevati costi di stampa. L'esemplare originale è a oggi conservato, insieme alle rispettive lastre su vetro alla gelatina d'argento, presso l'Accademia di Parigi.
– 32 Sulla trasformazione di questo apparecchio mi permetto di rimandare a Plaitano 2019.
– 33 Per un'analisi mirata dei dispositivi inventati da questi pionieri si segnalano: Braun 1992; Braun 2010; Bertelli 2019; Bertelli 2021.
– 34 Bernard / Gunthert 1993.
– 35 Richer 1921, p. II.
– 36 Si veda Lecaplain 2019, 2020 e 2021.
– 37 Queste pubblicazioni fiorirono sino al blocco della censura nel 1914. Cfr. Lathers 2001.
– 38 Vignola 1905a, s.p.
– 39 *Ibidem*.
– 40 *Ivi*, s.p.
– 41 *Ibidem*.
– 42 Vignola 1905b, s.p.
– 43 Vignola 1905c, s.p.

– 44 *Ibidem*.
– 45 *Ibidem*.
– 46 *Ibidem*.
– 47 Aubenas 1997, p. 24.
– 48 Williams 1989, p. 41.
– 49 Lecaplain 2020, p. 132.
– 50 Fiorentino 2007, p. 135.
– 51 Sull'attività del medico Edmond Desbonnet e sulla sua produzione fotografica si rimanda ad Andrieu / Bessy / Lefèvre 1993. Più in generale, sull'immaginario maschile dell'epoca nella cultura occidentale europea si veda Corbin 2011. Sul contesto americano, invece, cfr. Rabinbach 1990 e Brown 2005.
– 52 Callen 2008, pp. 155-156. Questi temi sono sviluppati dalla studiosa in una pubblicazione più recente (Callen 2018), della quale però non si condividono pienamente le riflessioni. Per Callen, una delle poche ad aver indagato l'attività dell'allievo prediletto di Charcot, i manuali di Richer evocano un nuovo immaginario maschile pensato per un *voyeur* omosessuale, parte di una più ampia cultura artistica che volutamente ammicca all'ambiente omoerotico parigino. A nostro parere questa tesi sembra spingersi in una direzione pretestuosa, trascurando gli intricati legami tra canoni di rappresentazione, gusto per l'antico e studi antropometrici che richiederebbero ulteriori approfondimenti.
– 53 Callen 2008, p. 159.
– 54 Sekula 1986, p. 10.

Bibliografia

Agosti / Ceriana 1997 Giovanni Agosti / Matteo Ceriana (a cura di), *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Firenze, Centro Di, 1997.

Andrieu / Bessy / Lefèvre 1993 Gilbert Andrieu / Olivier Bessy / Betty Lefèvre (a cura di), *Accord à corps. Edmond Desbonnet et la culture physique*, catalogo della mostra (Paris, Maison de la Villette, 1992-1993), Paris, Créaphis, 1993.

Aubenas 1997 Sylvie Aubenas, *Le nu académique existe-t-il en daguerréotype*, in Id. (a cura di), *L'art du nu au XIXe siècle: Le photographe et son modèle*, catalogo della mostra (Paris, BNF, 1997-1998), Paris, Hazan-Bibliothèque nationale de France, 1997, pp. 24-27.

Bascapè 1969 Giacomo Carlo Bascapè, *Carlo Felice Biaggi*, in "Arte lombarda", a. XIV, n. 1, 1969, p. 114.

Bernard / Gunthert 1993 Denis Bernard / André Gunthert, *L'instant rêvé*, Nîmes, Éditions Jaqueline Chambon, 1993.

Bertelli 2019 Linda Bertelli, *Gli artisti della vita meccanica. Étienne- Jules Marey, Charles Frémont e il problema dell'automatismo*, in Daniela Scala (a cura di), *Fotografia e scienze della mente tra storia, rappresentazione e terapia*, Roma, Aracne, 2019, pp. 59-85.

Bertelli 2021 Linda Bertelli, *Chronophotography as an Archive. The Dialogue Between the Physiologist and the Artist in* Le Mouvement *by Étienne-Jules Marey (1894)*, in "La Rivista di Engramma", n. 179, febbraio 2021, pp. 157-170, in <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4079> (12.01.2021).

Bossi 1982a [1803] Giuseppe Bossi, *Relazione di Giuseppe Bossi che accompagna il piano per le accademie nazionali di Milano e Bologna*, in Roberto Paolo Ciardi (a cura di), *Giuseppe Bossi. Scritti sulle arti*, Firenze, S.P.E.S., 1982, vol. I, pp. 253-268.

Bossi 1982b [1803] Giuseppe Bossi, *Piano Disciplinare del 1803*, in Roberto Paolo Ciardi (a cura di), *Giuseppe Bossi. Scritti sulle arti*, Firenze, S.P.E.S., 1982, vol. I, pp. 239-252.

Bossi 1982c [1803] Giuseppe Bossi, *Lettera al consigliere ministro dell'interno: 4 gennaio 1803*, in Roberto Paolo Ciardi (a cura di), *Giuseppe Bossi. Scritti sulle arti*, Firenze, S.P.E.S., 1982, vol. I, p. 269.

Braun 1992 Marta Braun, *Picturing Time: The Work of Étienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

Braun 2010 Marta Braun, *Eadweard Muybridge*, London, Reaktion Books, 2010.

Brown 2005 Elspeth H. Brown, *The Corporate Eye. Photography and the Rationalization of American Commercial Culture 1884-1929*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 2005.

Callen 2008 Anthea Callen, *Man or Machine: Ideals of the Labouring Male Body and the Aesthetics of Industrial Production in Early Twentieth-century Europe*, in Anthea Callen / Fae Brauer (a cura di), *Art, Sex and Eugenics. Corpus Delecti*, Hampshire, Ashgate Publishing, 2008, pp. 139-161.

Callen 2018 Anthea Callen, *Looking at Men. Anatomy, Masculinity and the Modern Male Body*, New Haven and London, Yale University Press, 2018.

Canadelli / Zocchi 2008 Elena Canadelli / Paola Zocchi (a cura di), *Milano scientifica 1875-1924*, Milano, Sironi, 2008.

Comar 2008 Philippe Comar (a cura di), *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts*, catalogo della mostra (Paris, École des Beaux-Arts, 2008), Paris, Beaux-Arts de Paris, 2008.

Corbin 2011 Alain Corbin (a cura di), *Histoire de la virilité*, vol. 2, *Le triomphe de la virilité. Le XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2011.

Duval / Cuyer 1898 Mathias Duval / Édouard Cuyer, *Histoire de l'Anatomie Plastique. Les Maitres, les livres et les écorchés*, Paris, Librarie d'Éducation nationale, Alcide Picard & Kaan éditeurs, 1898.

Duval 1903 Mathias Duval, *Précis d'anatomie à l'usage des artistes*, Paris, Librarie d'Éducation nationale, Alcide Picard & Kaan éditeurs, 1903.

Fau / Cuyer 1886 Julien Fau / Édouard Cuyer, *Anatomie artistique du corps humain*, Paris, Libraire J.-B. Baillière & Fils, 1886.

Fiorentino 2007 Giovanni Fiorentino, *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Palermo, Sellerio, 2007.

Lathers 2001 Marie Lathers, *Bodies of Art. French Literary Realism and the Artist's Model*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2001.

Lecaplain 2019 Manon Lecaplain, *Presse engagée, presse du nu et la bonne presse. Amédée Vignola ou le parcours d'un atypique*, in "Société & Représentations", n. 47, 2019, pp. 157-175.

Lecaplain 2020 Manon Lecaplain, *De la tradition académique au marché de la masse érotique: histoire du nu esthétique*, in "Revue de la BNF", n. 61, 2020, pp. 128-139.

Lecaplain 2021 Manon Lecaplain, *La revue du nu, reflet de la France fin-de-siècle*, in "Revue de la BNF", n. 65, 2021, pp. 100-115.

Meige 1907 Henry Meige, *Une révolution anatomique*, in "Nouvelle iconographie de la Salpêtrière", vol. XX, gennaio-febbraio 1907, pp. 97-115 e 174-183.

Plaitano 2019 Greta Plaitano, *La cronofotografia dell'*événement *tra pedagogia clinica e artistica*, in "Fata Morgana", a. XIII, n. 38, 2019, pp. 161-170.

Rabinbach 1990 Anson Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, New York, Basic Books, 1990.

Richer 1895 Paul Richer, *Physiologie artistique de l'homme en mouvement*, Paris, Doin, 1895.

Richer 1902 Paul Richer, *Introduction à l'étude de la figure humaine*, Paris, Gaultier-Magnier, 1902.

Richer 1903 Paul Richer, *Cours d'anatomie. Leçon d'Ouverture 25 novembre 1903*, Paris, Asselin et Houzeau, 1903.

Richer 1906a [1890] Paul Richer, *Anatomie artistique. Description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements*, Paris, Plon-Nourrit, 1906 [prima ed. 1890].

Richer 1906b Paul Richer, *Nouvelle anatomie artistique du corps humain. Cours pratique et élémentaire*, Paris, Plon-Nourrit, 1906.

Richer 1910 Paul Richer, *Nouvelle anatomie artistique. Les animaux. I. Le Cheval*, Paris, Plon-Nourrit, 1910.

Richer 1920 Paul Richer, *Nouvelle anatomie artistique du corps humain. II. Cours supérieur. Morphologie. La Femme*, Paris, Plon-Nourrit, 1920.

Richer 1921 Paul Richer, *Nouvelle anatomie artistique du corps humain. III. Cours supérieur. Physiologie attitudes et mouvements*, Paris, Plon-Nourrit, 1921.

Richer 1925 Paul Richer, *Nouvelle anatomie artistique du corps humain. IV. Cours supérieur. Le nu dans l'art. Les Arts de l'Orient classique. Égypte-Chaldén-Assyrie*, Paris, Plon-Nourrit, 1925.

Richer 1926 Paul Richer, *Nouvelle anatomie artistique du corps humain. V. Cours supérieur. Le nu dans l'art. L'art grec*, Paris, Les petits-fils de Plon et Nourrit, 1926.

Richer 1929 Paul Richer, *Nouvelle Anatomie Artistique du corps humain. VI. Cours supérieur. Le nu dans l'art, L'art chrétien depuis les origines jusqu'à la renaissance*, Paris, Les petits-fils de Plon et Nourrit, 1929.

Salvi 1996 Paola Salvi, *I disegni anatomici di Giuseppe Bossi, le litografie Sogni/Servi e un repertorio di modelli a stampa per la rappresentazione della figura umana*, in Rolando Bellini (a cura di), *La città di Brera. Due secoli di incisione*, catalogo della mostra (Milano, Accademia di Brera, 1996), Milano, Mondadori, 1996, pp. 40-47.

Salvi 1998 Paola Salvi, *Giuseppe Bossi: il corso miologico dell'Accademia di Brera. Due secoli di didattica anatomia e della figura*, in "Labyrinthos", a. XVII, n. 33-34, 1998, pp. 175-215.

Salvi 2000 Paola Salvi, *Giuseppe Bossi: anatomia per il disegno di figura*, in Raffaella Pulejo (a cura di), *Due secoli di anatomia artistica. Dalla macchina corporea al corpo vissuto*, catalogo della mostra (Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 1999-2000), Milano, Libri Scheiwiller, 2000, pp. 109-132.

Scharf 1974 [1968] Aaron Scharf, *Art and Photography*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974 [prima ed. 1968].

Sekula 1986 Allan Sekula, *The Body and the Archive*, in "October", vol. 39, inverno 1986, pp. 3-64.

Tea 1941 Eva Tea, *L'Accademia di Belle Arti a Brera* Milano, Firenze, Le Monnier, 1941.

Tonani 2000 Laura Tonani, *Medici appassionati d'arte: Carlo Biaggi e Carlo Felice Biaggi*, in Raffaella Pulejo (a cura di), *Due secoli di anatomia artistica. Dalla macchina corporea al corpo vissuto*, catalogo della mostra (Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 1999-2000), Milano, Libri Scheiwiller, 2000, pp. 170-181.

Vignola 1905a Amédée Vignola, “Mes Modèles. Recueil inédit d’études d’après nature pour peintres et sculpteurs”, n. 1, 30 aprile 1905.

Vignola 1905b Amédée Vignola, “Mes Modèles. Recueil inédit d’études d’après nature pour peintres et sculpteurs”, n. 3, 20 maggio 1905.

Vignola 1905c Amédée Vignola, “Mes Modèles. Recueil inédit d’études d’après nature pour peintres et sculpteurs”, n. 5, 10 giugno 1905.

Zenoni 1914 Costanzo Zenoni, *L’Istituto Anatomo-Patologico degli Istituti Ospitalieri di Milano nel biennio 1912-13*, in “L’Ospedale Maggiore”, a. II, n. 7, luglio 1914, pp. 516-520.

Zenoni 1916 Costanzo Zenoni, *Relazione sull’andamento dell’Istituto Anatomo-Patologico nell’anno 1915*, in “L’Ospedale Maggiore”, a. VI, n. 9, settembre 1916, pp. 538-540.

Zenoni 1919 Costanzo Zenoni, *I servizi civili e militari della Divisione Anatomo-Patologica nel periodo 1916-1918*, in “L’Ospedale Maggiore”, a. VII, n. 8, agosto 1919, pp. 148-157.

Williams 1989 Linda Williams, *Hard Core. Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*, Berkeley-Los Angeles, University of California, 1989.

—

Fonti archivistiche

#Biaggi 1900 Carlo Biaggi, *Illustrissimo Sig. Presidente per soddisfare [...]*, lettera ms. su carta intestata R. Accademia di Belle Arti di Brera con timbro a inchiostro (23 maggio 1900), Milano, 23 maggio 1900. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Archivio storico, TEA G III 16, Scuola di Anatomia dal 1851 al 1929.

#Biaggi 1907 Carlo Biaggi, *Egregio Sig. Presidente [...]*, lettera ms., Milano, 7 gennaio 1907. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Archivio storico, TEA G III 16, Scuola di Anatomia dal 1851 al 1929.

#Biaggi 1923 Carlo Biaggi, *Metodo d’insegnamento [...]*, lettera dattil. con firma ms. del Presidente G. Beltrami, Milano, 20 giugno 1923. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Archivio storico, CARPI E IV 5 Personale insegnante, fascicolo Prof. Biaggi Carlo.

#Boito 1900 Camillo Boito, *Il 16 dicembre 1897 [...]*, lettera ms. su carta intestata Accademia di Belle Arti in Milano indirizzata al R. Ministero dell’Istruzione Roma, Milano, 25 luglio 1900. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Archivio storico, CARPI E IV 5 Personale insegnante, fascicolo Prof. Biaggi Carlo.

#Lanzillotti-Buonsanti1892 Alessandro Lanzillotti-Buonsanti, *Illustrissimo Signor Presidente [...]*, lettera ms., Milano, 21 giugno 1892. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Archivio storico, TEA G III 16, Scuola di Anatomia dal 1851 al 1929.

#Strambio 1877 Gaetano Strambio, *L’insegnamento dell’Anatomia Pittorica [...]*, lettera ms. indirizzata all’Onorevole Presidenza della R. Accademia di Belle Arti, Milano, 18 maggio 1877. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Archivio storico, CARPI C I 23, Statuti, leggi, decreti, regolamenti dal 1860 al 1880.