

GRETA PLATTANO

*I «Dialogues sur l'art & la science» di Paul Richer tra arte, scienza e letteratura*

In

*Letteratura e Scienze*

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GRETA PLAITANO

I «*Dialogues sur l'art & la science*» di Paul Richer tra arte, scienza e letteratura

*Il nascente paradigma scientifico che, tra Ottocento e Novecento, a partire dall'ambito clinico investe l'intera produzione culturale e artistica europea, segna anche la critica d'arte e la storiografia artistica, con significative ricadute in ambito letterario.*

*Partendo dal caso studio del breve testo letterario «Dialogues sur l'art & la science», pubblicato da Paul Richer nel 1897, si propone un'apertura sui risvolti di ordine estetico delle scoperte della medicina sperimentale, radicate nell'utilizzo di nuovi dispositivi tecnologici (fotografia istantanea, cronofotografia, cinematografia). L'osservazione – uno dei punti cardine del metodo anatomo-clinico – contribuisce così alla nascita di un nuovo ideale estetico, il 'vero', istituito da un'originale 'critique scientifique des œuvres d'art' che in seno all'École de la Salpêtrière unisce ragioni diagnostiche e storico-artistiche. La natura ibrida di questa 'démarche' – tra medicina e letteratura artistica – consentirà di sondare le origini della visione moderna del corpo come 'machine humaine', idealizzato attraverso l'unione di categorie estetiche classiche e il nuovo 'culte du vrai'.*

Nell'introduzione al volume collettaneo uscito nel 2012, *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX siècle*,<sup>1</sup> Didier Philippot, annunciando il complesso intento di far emergere le tracce di una psicologia pre-freudiana, porta alla luce quelle che considera le tre principali strutture di pensiero attorno alle quali confluiscono diversi paradigmi narrativi, che mettono in relazione alienismo, letteratura e filosofia: il rapporto tra normale e patologico, l'archetipo dell'alienazione e la questione dell'immagine e dell'immaginazione. Nel tentativo di approfondire l'indagine sui molteplici discorsi che segnano quest'ultimo macro-tema, vorrei aprire uno spiraglio sul rapporto più ampio tra immagine e scienza – in particolare tra medicina, letteratura artistica ed estetica – attraverso un caso studio tratto dall'opera di Paul Richer.

Personalità poliedrica, allievo e collaboratore del grande neurologo Jean-Martin Charcot, citato *en passant* in diversi studi sull'opera medico-visuale dell'École de la Salpêtrière – inaugurati negli anni '80 dal filosofo e storico dell'arte Georges Didi-Huberman<sup>2</sup> – Richer merita, alla luce di recenti studi letterari, svolti in area francese<sup>3</sup> e italiana,<sup>4</sup> uno studio più attento. È dunque mia intenzione non tanto ricollocare questo medico-artista all'interno di una determinata tradizione, ma metterlo alla prova in quanto mediatore di ricerche scientifico-sperimentali, teorie estetiche e innovazioni tecnologiche

<sup>1</sup> Cfr.: J.-L. CABANÈS-D. PHILIPPOT-P. TORTONESE (a cura di), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

<sup>2</sup> Cfr.: G. DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, 1982 (trad. it. di R. Panattoni e G. Solla, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'Iconografia fotografica della Salpêtrière*, Genova, Marietti, 2008). Da questo pionieristico lavoro hanno preso avvio diversi filoni di ricerca, necessariamente ai confini tra più discipline, volti a inquadrare le complesse implicazioni tra medicina positivista, paradigmi dell'inconscio, storia dell'arte e cinematografia.

<sup>3</sup> Fra i lavori più completi sui rapporti diretti tra letteratura francese e il *milieu* della Salpêtrière si segnala: B. MARQUER, *Les romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique: Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Librairie Droz, 2008.

<sup>4</sup> Sulla ricezione dell'immaginario medico francese nel contesto italiano si veda: L. NAY, *Fantasma del corpo, fantasmi della mente. La malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1999; A. VIOLI, *Il teatro dei nervi. Fantasma del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Bruno Mondadori, 2004. In particolare, tra i lavori più recenti sullo scambio sinergico tra i paradigmi del 'non conscio' e la narrativa italiana si segnala: S. CONTARINI, *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018. Questo lavoro è parte di una ricerca interdisciplinare ancora in nuce, che vede l'apporto di diversi studiosi europei intenti ad approfondire le interazioni reciproche tra scienza e modernismo, i cui primi frutti sono stati discussi nel convegno internazionale tenutosi presso l'Università degli Studi di Udine nel novembre 2018: «forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: ideologie scientifiche e rappresentazioni letterarie (1840-1940)», i cui frutti verranno prossimamente pubblicati..

all'interno del contesto storico-artistico tra la fine del XIX e l'inizio del XX Secolo. Un primo passo sarà tentare di indagare quella particolare *réthorique* del discorso medico, seguendo le parole di Juan Rigoli,<sup>5</sup> che non attecchì nell'Europa dell'epoca soltanto attraverso la parola ma anche attraverso teorie, usi e consumi dell'immagine.

Più che di mediatore è forse appropriato parlare di un vero e proprio messaggero, il quale dopo più di vent'anni al servizio presso la cattedra di malattie nervose guidata da Charcot, di cui scorta le ricerche neurologiche con una serie d'importanti studi sull'isteria,<sup>6</sup> s'inserisce nel 1903 direttamente nel centro propulsore della pedagogia artistica della capitale francese, anno in cui viene nominato professore di anatomia artistica presso l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, dove restò in servizio sino al 1922.

In questo frangente nel quale il medico, da disegnatore ufficiale delle patologie nervose, diventa teorico e promulgatore di una precisa morfologia del corpo sano, si trova il breve testo *Dialogues sur l'art & la science*, pubblicato sulla rivista francese *Nouvelle Revue* nel luglio del 1897. L'interesse per questo dialogo, l'unico testo letterario rintracciato sinora all'interno della vasta opera scritta di Richer, che conta numerosi volumi, saggi e recensioni mediche, manuali di anatomia e articoli d'arte, risiede nel fatto che esso anticipa – attraverso una forma narrativa non convenzionale per l'epoca – una serie di tematiche ricorrenti nel suo pensiero, dove si delinea un urgente discorso sulle pratiche pedagogiche tra parola e immagine.

### 1. *L'esprit de la méthode: osservazione e creazione*

Il dialogo in cui i due protagonisti Callia e Panfilo discutono della complessa relazione tra arte e scienza, si presenta diviso in tre sezioni: *des rapports de l'art et de la science, le vrai de l'art e l'avenir de l'art*. Nella prima parte Callia, fervido oppositore al progresso scientifico e a quello che definisce come il pericoloso avvento del «*règne de la machines*»,<sup>7</sup> il principale fautore della dispersione del 'sentimento estetico', descrive l'arte e la scienza come due poli opposti e inconciliabili. Secondo le sue parole infatti l'arte nasce dall'ispirazione dove tutto è fantasia e creazione, mentre la scienza al contrario nasce dall'osservazione paziente e metodica dei fatti, dove ogni cosa è composta da regole e misure. Panfilo invece, una sorta di personificazione di Richer, afferma l'esistenza d'importanti analogie tra spirito scientifico e spirito artistico, in quanto entrambi necessitano di facoltà creatrici come immaginazione e invenzione, ma anche di una rigorosa attitudine all'osservazione della realtà. Sottolineando l'utilità della scienza per l'arte, Panfilo distingue all'interno della creazione artistica due fasi: l'invenzione, nella quale regna l'idea, e l'esecuzione, in cui essa viene tradotta in un linguaggio materiale: «*L'idée créatrice naît dans le cerveau de l'artiste sans apprentissage spécial, la forme matérielle dont elle doit être revêtue ne saurait exister sans de fortes et multiples études, et c'est là que la Science intervient*».<sup>8</sup>

Il pensiero dell'autore su questo punto si può chiarire anche guardando alla sua vasta opera artistica, composta da disegni, acqueforti, *moulages*, sculture, fotografie e medaglie.<sup>9</sup> Fra queste ultime,

<sup>5</sup> Cfr. J. RIGOLI, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXème siècle*, Paris, Fayard, 2001.

<sup>6</sup> Cfr.: P. RICHER, *Étude descriptive de la grande attaque hystérique ou attaque hystéro-épileptique et de ses principales variétés*, Paris, V. A. Delahaye et Cie Libraires éditeurs, 1879; ID., *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1881; ID., *Étude cliniques sur la Grande hystérie ou Hystéro-épilepsie*, Paris, A. Delahaye et É. Lecrosnier éditeurs, 1885.

<sup>7</sup> P. RICHER, *Dialogue sur l'art et la science*, Paris, Auxerre, 1897, 6.

<sup>8</sup> RICHER, *Dialogues...*, 8.

<sup>9</sup> L'opera eterogenea di Richer è a oggi ripartita presso diverse istituzioni mediche e artistiche della capitale francese: il Musée de l'Assistance Publique-Hôpitaux de Paris (AP-HP), l'Académie Nationale de Médecine, la

dedicate alla commemorazione di medici rinomati, perlopiù membri dell'Académie Nationale de Médecine, vi è un'emblematica placchetta in bronzo in onore dell'anatomista Pierre Delbet.<sup>10</sup> Sul retro vi è ritratta Atena la dea della guerra, della sapienza e in questa particolare accezione dell'arte – con i classici attributi della lancia e della Nike – poggiata su una colonna ionica su cui si inerpica una pianta d'alloro, simbolo di gloria, accanto alla quale vi sono la bellezza che prende per mano la verità, che con l'altra sorregge uno specchio. Da quest'allegoria si denota uno dei principali credo del medico, il quale sostiene difatti che sin dall'antichità il fine dell'arte è sempre stato la mera ricerca del vero, lo studio del dato naturale, in una parola: l'imitazione. Questa a suo dire rappresenta una delle influenze decisive sull'evoluzione artistica, rintracciabile all'inizio di ogni progresso, quando lo scopo dell'artista è chiaramente quello di rendere alla perfezione il modello che ha sotto gli occhi, secondo una lettura definita 'individuale' del reale; mentre la si perde quando l'arte entra in declino, nel momento in cui l'artista cessa di basarsi sul vero ma si riduce a ispirarsi a un maestro o a una tradizione. Tale decadenza, prosegue Panfilo, può essere arrestata soltanto con un necessario ritorno all'osservazione:

En effet, bien observer et bien voir n'est pas chose si simple et si facile qu'on le suppose. L'éducation, les préjugés de toutes sortes dont se compose la vie, l'étude des maîtres ont mis devant nos yeux un prisme qui déforme les objets et dont il est bien difficile de se défaire. Ce que nous voyons dans la nature est plus *l'image mentale* que nous portons en nous réveillée par la présence de l'objet, que l'image vraie de l'objet ou du phénomène que nous observons.<sup>11</sup>

Egli afferma dunque che ciò che l'occhio vede non è quello che realmente guarda, ma l'idea che conserva nello spirito, una sorta d'immagine mentale preconcepita che soltanto la scienza può dissipare. Riprendendo in chiave positivista il concetto classico di mimesi aristotelica, Richer si



Fig. 1  
P. Richer, *Pierre Delbet*, Placchetta in bronzo, senza data, Musée de l'Assistance Publique- Hôpitaux de Paris (AP-HP), Parigi.

contrappone alla frattura tra filosofia e arte inaugurata da Platone, secondo il quale la copia artistica si allontana di due gradi dalla verità, e per la quale gli oggetti che l'arte imita sono a loro volta una copia del mondo delle idee, mentre sostiene l'imitazione in quanto risposta a un istinto naturale, che suscita un piacere conoscitivo.

Callia, che in questa parte del dialogo si limita soltanto a porre delle domande al proprio intermediario, chiede allora come sia stato possibile per gli antichi greci raggiungere una tale perfezione artistica in un'epoca in cui la scienza non aveva raggiunto ancora le grandi conquiste contemporanee e soprattutto in cui non esistevano gli studi anatomici. Panfilo introduce così una distinzione importante, sulla quale Richer ritorna spesso nei suoi manuali e che sarà essenziale nel suo insegnamento in Accademia, che si baserà non tanto sullo studio della dissezione, quanto su quello della morfologia del corpo vivo. Essa, definita nei suoi testi la «science du nu»,<sup>12</sup> rappresentava difatti il punto di snodo per una buona

---

Bibliothèque Charcot dell'UPMC Sorbonne Universités de Paris (BUPMC-Salpêtrière), l'École National Supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBA), il Musée d'Orsay e il Département des Estampes et de la photographie della Bibliothèque Nationale de France (BNF).

<sup>10</sup> Sulla medagliistica commemorativa di Richer si rimanda a: R. LACRONIQUE, *Médecins médailleurs: le Dr. Paul Richer et ses précurseurs*, Paris, Serrure, 1905.

<sup>11</sup> RICHER, *Dialogues...*, 12.

<sup>12</sup> L'autore affronta questo soggetto nelle sue pubblicazioni, pensate per una pedagogia medico-artistica, sin dal 1890. Cfr.: P. RICHER, *Anatomie artistique - description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux*

conoscenza del corpo umano, come evidenziano le parole del suo alter ego: «Il est vrai qu'ils ne disséquaient pas, mais il ne faut pas confondre l'anatomie et la morphologie, la science que donne la dissection du cadavre et celle que donne l'inspection de la forme vivante et agissante».<sup>13</sup>

Tra le opere di Richer che testimoniano questa duplice concezione della scienza anatomica, alla base del suo corso teorico e pratico, vi è una statua del 1906,<sup>14</sup> *l'Écorché vivant*, simbolo dell'indispensabile incontro tra anatomia e morfologia, conservata presso le collezioni dell'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Rispetto agli écorchés concepiti nelle epoche precedenti, e in particolare al popolare quello di Houdon,<sup>15</sup> che Richer considerava povero di dettagli e lontano dalla verità, l'opera dell'autore permette difatti di visionare al tempo stesso il corpo morto, scorticato e quello nudo. Questo è difatti diviso verticalmente in due parti simmetriche: a sinistra il canonico insieme di muscoli, a destra l'uomo 'vivo' che conserva ancora pelle e capelli.<sup>16</sup>

Secondo il medico le nozioni anatomiche non sono pertanto sufficienti a sopperire all'intricata comprensione del corpo. L'anatomia separa gli organi, distrugge la relazione tra le singole parti, e il cadavere è l'unica materia, inerte, sulla quale concentra le sue forze, senza riuscire a leggere la complessità dei rapporti tra i tessuti, mentre

L'étude de la forme est la synthèse vivante de l'anatomie du mort. Elle a pour fondements, il est vrai, aujourd'hui, les notions que fournit le cadavre, mais les anciens nous ont montré qu'elles ne lui sont pas rigoureusement indispensables. Son procédé est la synthèse, son moyen est l'observation du nu; son but est de décrire les formes multiples du nu en mouvement et d'en découvrir les causes; elle demande donc à être étudiée en elle-même et pour elle-même, et elle fournit des connaissances que l'anatomie pure et simple ne peut donner.<sup>17</sup>

Panfilo concorda con Callia sulla maestria degli artisti greci, dovuta però dal suo punto di vista alla loro grande conoscenza morfologica, che portavano avanti attraverso l'osservazione quotidiana dei corpi, frequentando i ginnasi e giochi olimpici. Il culto del corpo, della bellezza, non era soltanto un soggetto ricorrente nella loro cultura filosofica della Grecia classica, ma era concepito come parte integrante della vita quotidiana e presente all'interno dei costumi della società. Callia muove qui la prima grande critica al pensiero di Panfilo, intrisa di teorie di chiara matrice romantica. Secondo le sue parole la filosofia e l'estetica dimostrano come l'artista sia in realtà un essere guidato principalmente dall'istinto, dotato di un temperamento che sovrasta la ragione dello scienziato, la

---

*mouvements*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1890; ID., *Introduction à l'étude de la figure humaine*, Paris, Gaultier-Magnier, 1902.

<sup>13</sup> RICHER, *Dialogues...*, 13.

<sup>14</sup> Lo stesso anno il medico pubblica *Nouvelle Anatomie Artistique*, il primo volume della nuova serie dedicata allo studio anatomico del corpo segnata da particolare attenzione per gli studi fisiologici e morfologici. Cfr.: P. RICHER, *Nouvelle Anatomie Artistique du corps humain - cours pratique et élémentaire*, Paris, Plon-Nourrit, 1906.

<sup>15</sup> Per una panoramica sulle collezioni di anatomia dell'ENSBA si rimanda a: P. COMAR (sous la dir.), *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'École de Beaux-Arts* (cat. expo.), Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2008.

<sup>16</sup> La posa della statua di Richer si mostra però tutt'altro che fedele all'obbiettivo tanto aspirato dall'artista, l'uomo in piedi, rigido nella sua posa del 'soldat sans arme', al contrario dell'opera di Houdon, in cui gamba e braccio destro nell'atto di sollevarsi accennano a un movimento reale, conferisce all'opera ben poca vita. Come sottolinea giustamente Ruiz-Gómez: «Yet, paradoxically, the Living *Écorché* both announced and protested Richer's disavowal of the cadaver. While the musculature of the sculpture imitates that of living man, the pose is remarkably lifeless, more reminiscent of a two-dimensional medical illustration than an animated body. It was cast in plaster, a material criticized for its 'deadness', its matte white surface ineluctably inert. And the way in which half the body is gruesomely revealed alerts us to the inevitability of death». N. RUIZ-GÓMEZ, *Shaking the Tyranny of the Cadaver: Doctor Paul Richer and the 'Living Écorché'*, in K. Wils, R. de Bont, S. Au (eds.), *Bodies beyond borders. Moving anatomies 1750-1950*, Leuven, Leuven University Press, 2017, 232.

<sup>17</sup> RICHER, *Dialogues...*, 14.

quale può soltanto nuocere alla spontaneità del genio, la cui arte è personale e unica, al contrario della scienza che si mostra come il risultato razionale di sforzi derivati dalla fatica di diverse generazioni.

In conclusione a questa prima parte Panfilo contesta le affermazioni di Callia, facendo un esplicito appello alle «analyses de la psychologie moderne»,<sup>18</sup> che dimostrano al contrario quanto sia necessario studiare l'intimità e i processi creativi dell'artista, cercando di approfondire da un lato la sua psicologia personale, dall'altro le circostanze nelle quali egli è vissuto e che hanno visto nascere i suoi capolavori. Da ciò Panfilo deduce quanto il genio creatore sia riposto non tanto in una creatività indisciplinata, ma nel ragionamento, nella pazienza e in quello che definisce lo 'spirito del metodo'. Oltre alla chiara radice di quest'espressione, derivata direttamente dalla medicina sperimentale di Claude Bernard e dalla fortuna del metodo anatomo-clinico – con un'attenzione particolare all'osservazione del malato vivo e alla trascrizione grafica e visuale dello stato patologico rivendicata dal maestro Charcot – qui Richer si rifà implicitamente alle teorie di Hippolyte Taine, che aveva pubblicato nel 1870 *De l'intelligence*.<sup>19</sup> Più che a questo influente testo, in cui il filosofo e critico si distacca dal maestro Comte, affermando la psicologia come disciplina autonoma, Richer sembra appellarsi alle parole contenute in *Philosophie de l'art* (il sunto delle sue lezioni di estetica tenute dal 1864 al 1869 all'Académie des Beaux-Arts de Paris)<sup>20</sup> e paragona il mondo dell'artista a quello dello scienziato, entrambi radicati in una serie di fattori ambientali e sociali che li circondano e li influenzano. Per Taine l'estetica è difatti quella che definisce una scienza 'moderna', storica e non dogmatica, basata sullo stesso metodo delle scienze naturali e che aspira a risultati precisi e sicuri. In questa prospettiva le opere d'arte sono pensate come dei fatti, dei prodotti di cui bisogna ricercare senza sosta le cause:

L'ancienne esthétique donnait d'abord la définition du beau, et disait, par exemple, que le beau est l'expression de l'idéal moral, ou bien que le beau est l'expression de l'invisible, ou bien que le beau est l'expression des passions humaines; puis, partant de là comme d'un article de code, elle absolvait, condamnait, admonestait et guidait. Je suis bien heureux de ne pas avoir une si grosse tâche à remplir [...]. Mon seul devoir est de vous exposer des faits et de vous montrer comment ces faits se sont produits. La méthode moderne que je tâche de suivre, et qui commence à s'introduire dans toutes les sciences morales, consiste à considérer les œuvres humaines, et en particulier les œuvres d'art, comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes; rien de plus.<sup>21</sup>

Il compito dell'estetica è dunque di osservare e analizzare un autore, un'opera o una scuola in quanto 'manifestazione dello spirito umano', capace di esprimere il mondo circostante, la società che ne ha segnato la nascita, articolando un nuovo rapporto storico tra scienza e arti letterarie e figurative. Quest'ultimo viene approfondito proprio nel suo corso, in cui Taine individua quelle che considera le tre condizioni basilari che determinano il prodursi di un'opera d'arte: l'opera complessiva dell'autore in cui essa si inserisce, la scuola o il gruppo al quale fa riferimento l'autore, e «le milieu, c'est-à-dire l'état général des mœurs et de l'esprit»,<sup>22</sup> l'ambiente culturale e sociale nel quale la scuola o il gruppo si sono formati.

## 2. Registrare il movimento: il sussidio della fotografia

<sup>18</sup> RICHER, *Dialogues...*, 17.

<sup>19</sup> Cfr. H. TAINE, *De l'intelligence*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1870.

<sup>20</sup> Cfr. H. TAINE, *Philosophie de l'art*, Paris, Germer Baillière, 1865.

<sup>21</sup> TAINE, *Philosophie...*, 12.

<sup>22</sup> TAINE, *Philosophie...*, 63.

La rilevanza di questi temi scandisce anche la seconda parte del dialogo, in cui i due personaggi proseguono a disquisire su temi di matrice estetica, affrontando un altro apporto della modernità scientifica: il medium fotografico. Callia esordisce chiedendo in maniera provocatoria a Panfilo che ruolo mai potrà avere il disegnatore o il pittore di fronte alla perfezione data dall'obiettivo fotografico. L'apparecchio a suo parere sovrasta di fatto le capacità umane per sicurezza e rapidità e a suo dire bisogna ammettere che nell'arte vi sia qualcos'altro oltre al vero, qualcosa che è dato dall'apporto personale dell'artista, da una trasformazione sul dato reale: «Car tout l'art consiste dans ces modifications plus ou moins étendues que l'artiste fait subir à la réalité, dans ce parti pris adopté par lui et que Taine définit si bien 'un altération systématique du rapport réel des choses'». <sup>23</sup> Qui Richer riprende ancora pedissequamente *La Philosophie de l'art*, dove Taine sostiene infatti che «L'œuvre d'art à pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, partant quelque idée importante plus clairement et plus complètement que ne le font les objet réels. Elle y arrive en employant un ensemble de parties liées, dont elle modifie systématiquement les rapports». <sup>24</sup> Panfilo a questo punto ribatte constatando l'importanza della questione fotografica, affermando che l'avvento del nuovo medium non simboleggia il fallimento della scienza ma, al contrario, ne mostra la più diretta utilità per la pedagogia artistica. La fotografia è parte della scienza e consente di osservare la natura oggettivamente, permettendo al vero artista di trasformarla come desidera. È dunque grazie alla scienza secondo Richer che l'artista si libera della tradizione, dai maestri, dalle scuole e che gli consente di rivelare sé stesso e il suo genio. Portando ad esempio ancora la civiltà e l'arte greca, Panfilo sostiene la sua tesi affermando che l'ideale non è mai dato da una rivelazione sovraumana o da un principio superiore, ma si radica sempre nella realtà. Ogni cosa passa attraverso i sensi, prima che dall'intelletto, ed essi si relazionano prima di tutto con la natura circostante e solo partendo da questo assunto l'artista può compiere una trasformazione espressiva e creativa. Ancora una volta la fonte di queste parole risulta essere il testo di Taine, in cui il filosofo asserisce che l'artista trasforma l'oggetto reale rendendolo conforme alla propria idea – 'ideale' – attraverso l'individuazione e lo sviluppo di alcuni 'caratteri', alterando i rapporti tra le parti di modo da renderne alcuni più visibili e dominanti. L'artista applica perciò una sorta di capacità di astrazione, ma sempre basata sul dato reale, esprimendo attraverso un 'tipo ideale' un complesso di elementi costanti di una certa società. Nel pensiero filosofico di Taine, che Richer riecheggia attraverso le parole di Panfilo, arte e verità storica convergono così in una relazione di disvelamento reciproco. Come rileva giustamente Davide Drudi, per il filosofo l'arte è in grado di aprire all'uomo «la vita non solo alla conoscenza parziale o superficiale della realtà, ma alla comprensione profonda delle forze misteriose che [la] muovono [...], delle leggi fondamentali che la regolano, dei meccanismi della sua produzione e riproduzione». <sup>25</sup> Callia concorda, in parte, con la visione di Panfilo, ma sostiene che nell'arte ci sia qualcosa di più, che quell'alterazione debba essere più libera di modo da infondere nell'opera quella che chiama 'la vera circolazione della vita'. Per chiarire il proprio pensiero, nutrito dagli studi di fisiologia e neurologia sperimentale, Richer sposta l'attenzione su un esempio d'arte a lui contemporanea, contrapponendo alla scuola di scultura italiana, che a suo parere tende a riprodurre leziose copie della realtà, la bellezza della scultura policroma francese che ritiene infinitamente più veritiera.

Di queste due tendenze scultoree, presenti in quegli anni nelle esposizioni e nei Salons parigini e che Richer di certo conosceva, i due modelli di riferimento erano rappresentati dalla scuola verista italiana e da quella sviluppatasi intorno alla scultura policroma, della quale Jean-Léon Gérôme –

---

<sup>23</sup> RICHER, *Dialogues...*, 20.

<sup>24</sup> TAINE, *Philosophie...*, 42.

<sup>25</sup> D. DRUDI, *Sogni di spiriti esatti. Percorsi dell'estetica del positivismo*, Firenze, Alinea, 1990, 33.

assiduo frequentatore delle *soirées du mardi* di Charcot e amico di Richer – era uno dei capostipiti.<sup>26</sup> Di fronte alle correnti artistiche in voga, che ritiene posticce e di cattivo gusto, Panfilo affronta a questo punto uno dei temi più cari a Richer: l'importanza della forma e la sua preminenza sul colore. Per il medico-artista, che secondo alcune fonti giornalistiche dell'epoca era affetto da un grave daltonismo, il colore risulta sempre eccessivo ed inutile: la luce sola è in grado di costruire la verità, nella scultura quanto nella buona pittura che, al contrario delle tendenze impressioniste e simboliste in voga, si basa sempre rigorosamente sul disegno.



Fig. 2  
J.-L. Gérôme, *Corinthe*, scultura in gesso e cera policroma, 1903, Musée d'Orsay, Parigi.

Per l'autore difatti nel tanto auspicato rigore della forma vi è sempre lo spazio necessario per l'interpretazione personale dell'artista. Questa è evidente soprattutto se si guarda alla continua variabilità della morfologia umana, troppo spesso sottovalutata o poco studiata nelle accademie. Il volume delle diverse parti del corpo non è costante ma, al contrario, incerto e mutevole e cambia in ogni momento con le nostre attitudini, le nostre azioni, i nostri sentimenti, le nostre emozioni e i nostri pensieri. La forma naturale è sempre sfuggente e incostante ed è l'arte che ha il difficile compito di fissarla, donando, come si legge dalle parole di Panfilo, l'«immagine della vita»:

Ce que je viens de dire s'applique à la forme elle-même, immobile pour ainsi dire, abstraction faite des changements incessants et des nuances si variées que le mouvement y introduit. A plus forte raison, les mêmes réflexions peuvent-elles être faites, si l'artiste reproduit une action qu'il est impossible au modèle de figurer exactement dans l'atelier et qui, le plus souvent, ne s'observe, dans la nature, que pendant un temps relativement très court. Et c'est là cependant le but suprême de l'art qui doit surtout nous donner une image de la vie avec son cortège de mouvements d'émotions et de sentiments.<sup>27</sup>

Questo margine d'interpretazione personale si può osservare più chiaramente quando l'artista deve rappresentare un'azione, un movimento che il modello d'atelier non può trattenere e che l'occhio umano riesce a osservare soltanto per un breve lasso di tempo, insufficiente per eseguire una rappresentazione accurata. Il dialogo ritorna sulla natura del medium fotografico, approfondendone l'intrinseca dicotomia che lo vede in bilico costante tra registrazione scientifica obiettiva e mezzo di libera espressione artistica. La fotografia è un'arte? E se la mimesi del dato naturale funge da base alla creazione originale dell'artista, allora è la prima fra le arti? Domanda Callia. Per Panfilo no, la fotografia non è un'arte, ma dona un servizio all'arte in quanto 'processo scientifico'. Essa è un documento, che però non va copiato fedelmente, ma trasformato secondo l'intelligenza dell'artista. L'apparecchio fotografico, descritto come 'cieco e incosciente', non può gareggiare con la fantasia umana, in grado di selezionare, sopprimendo o sottolineando parti della composizione secondo la propria interpretazione. L'artista prima di compiere questo lavoro deve però diventare un 'osservatore assiduo' della vita nei suoi svariati e mutevoli aspetti, solo così potrà raggiungere un nuovo ideale, che non può risiedere né esclusivamente nell'immaginazione personale né nella tradizione artistica di epoche passate.

<sup>26</sup> Sulla scultura dell'epoca si veda l'imprescindibile: A. PINGEOT (a cura di), *La sculpture française au XIXe siècle*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1985.

<sup>27</sup> RICHER, *Dialogues...*, 30.

Oltre a Taine, qui Richer sembra riprendere le argomentazioni di un altro filosofo dell'epoca, Jean-Marie Guyau, che negli stessi anni pubblica due testi intorno alla creazione artistica, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* e *L'art au point de vue sociologique*.<sup>28</sup> Nel primo volume vi è un capitolo dall'emblematico titolo *Des conditions de la beauté dans les mouvements*, in cui Guyau descrive difatti l'estensione dell'idea canonica di bellezza che si sta trasformando per mezzo della modernità, rivelandosi appunto «dans les mouvements, tantôt dans les sensations, tantôt dans les sentiments».<sup>29</sup> Il filosofo si sofferma su concetti come forza, ritmo, grazia e armonia, facendo appello da un lato agli studi di fisiologia, parlando di un movimento volontario, utile, con un fine preciso, «dont nous connaissons la *direction* et dont nous pouvons constater la réussite»;<sup>30</sup> dall'altro alle ricerche sul sistema nervoso e sulla nascente psicologia per quanto concerne un movimento interiore, di portata morale, che riconduce a una sorta di 'educazione alla natura' e che vede la produzione di tipi umani sempre più perfetti. Il pensiero estetico di Guyau si muove dunque in antitesi rispetto alla dottrina positivista ed evolucionista della scuola inglese, in particolare di Spencer, che considerava l'arte come un territorio attiguo al gioco, un'attività ludica, passiva e disinteressata, priva di implicazioni relative al movimento della vita reale. Egli al contrario, rifacendosi in parte alle tesi sociologiche di Taine, concepisce l'arte come una sfera che non può essere separata dall'utilità e dal bisogno, richiamando la concezione aristotelica della mimesi come conoscenza della natura. Il bello non va perciò intellettualizzato, ma rivalutato facendolo coincidere con la realtà e l'azione, configurandosi «come stimolazione generale della vita che, pur radicata in un'emozione di tipo fisiologico, coinvolge tanto l'intelletto (e cioè, la sfera teoretica) quanto la volontà (e cioè, la sfera pratica)».<sup>31</sup>

### 3. Uomo e macchina: verso un paradigma della modernità

L'ultima parte del dialogo mostra infine i due personaggi interloquire sull'avvenire dell'arte. Panfilo riassume a questo punto in che cosa consisterà a suo parere questa feconda unione fra scienza e arte, ipotizzando la diffusione di un nuovo ideale che dalla bellezza passa a una configurazione che nasce dalla realtà. L'artista moderno che si affaccerà nel XX secolo dovrà essere disposto a seguire tre nuove strade. Egli imparerà a uscire dall'atelier e dal museo, immergendosi nella vita reale – andando al circo, frequentando i centri sportivi, il velodromo, lo stadio... – di modo da osservare la forma umana in azione nella sua pienezza e spontaneità. Allo stesso tempo dovrà osservare le scienze antiche in grado di fornire conoscenze di base sul corpo, come l'anatomia, ma prestare attenzione anche alle scienze più recenti, come l'etnografia e l'antropologia, gli studi neurologici e fisiologici e la nascente psicologia. E infine farà tesoro dei nuovi strumenti di registrazione del corpo umano, utilizzando consapevolmente i nuovi medium come la fotografia e il cinema.

Richer sottolinea dunque l'importanza della fisiologia, la branca della scienza più adatta a conoscere i movimenti di quella che chiama la 'macchina umana', mostrando i rapporti tra ossa e muscoli nello svelamento della 'varietà della forma nell'unità del movimento'. Ma questa non è sufficiente di per sé, l'artista ha difatti bisogno di poter osservare e visualizzare l'influenza di questi complessi meccanismi sulla morfologia del corpo.

<sup>28</sup> Cfr.: J.-M. GUYAU, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Félix Alcan éditeur, 1884; J.-M. GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, Paris, Félix Alcan éditeur, 1889.

<sup>29</sup> GUYAU, *Les problèmes de...*, 37.

<sup>30</sup> GUYAU, *Les problèmes de...*, 39-40.

<sup>31</sup> A. CONTINI, *J.-M. Guyau. Una filosofia della vita e l'estetica*, Bologna, Clueb, 1995, 9.

Amico e collaboratore del fisiologo Étienne-Jules Marey,<sup>32</sup> l'autore condivide qui il suo interesse per i nuovi apparecchi ottici e in particolare per il metodo cronofotografico, con il quale egli si misura tra il 1893 e il 1894 progettando insieme ad Albert Londe,<sup>33</sup> allora responsabile dell'atelier fotografico dell'ospedale della Salpêtrière, un originale dispositivo. Questo, che da nove cliché venne perfezionato a dodici, consentì ai due di sperimentare l'osservazione didascalica del movimento del corpo, da principio patologico e psicopatologico in ospedale, e in seguito del corpo sano, per permettere agli studenti in Accademia di apprendere nozioni fisiologiche e morfologiche altrimenti inaccessibili ad occhio nudo. Fotografia e cronofotografia fungeranno così da base documentale per la didattica di Richer e confluiranno anche nella sua fortunata manualistica, che verrà impiegata anche fuori dal contesto francese dai docenti di anatomia del nord Italia, come per esempio nelle Accademie di Belle Arti di Milano, Torino e Bologna.<sup>34</sup>

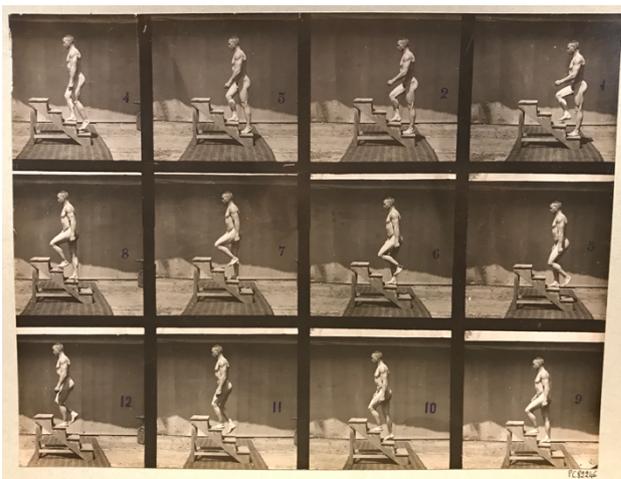


Fig. 3  
Tavola cronofotografica tratta da P. Richer, A. Londe, *Atlas de Physiologie Artistique*, T. II (opera non pubblicata), 1893-94, École National Supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBA), Parigi.

conclusioni di Taine, che vedeva come ideale di verità e bellezza soltanto un richiamo all'arte classica e statica, Richer propone un avvenire artistico propositivo, votato alla modernità, che si rispecchia ancora nell'estetica di Guyau. Il filosofo, che intitola un altro capitolo del suo volume del 1884, *l'avenir de l'art e de la beauté d'après la statistique et la physiologie*, teorizza infatti un futuro florido per l'arte, legato al progresso delle nuove scienze naturali e storiche. In particolare, egli profetizza l'emergere di un nuovo ideale di bellezza dinamica, vitale, che si raggiungerà attraverso lo studio scientifico del funzionamento del sistema nervoso, dell'intelligenza e dell'espressione: «On pourrait dire, en empruntant à la science contemporaine sa terminologie, que les anciens ont connu surtout la 'statique'

La prospettiva teorica ma anche pratica di Richer, così come si delinea attraverso le parole di Panfilo, si muove dunque contro lo studio sterile della storia dell'arte, che si concentra unicamente sulla tradizione, sulla mitologia delle epoche passate, costringendo l'artista a una convulsa ricerca della bellezza basata su antichi stereotipi che non hanno più niente a che vedere con l'epoca in cui egli vive. L'imitazione del passato è inutile per riconoscere la propria epoca: per perseguire il nuovo ideale del vero bisogna rifarsi a ciò che di nuovo sta accadendo in natura, al nuovo *milieu* nel quale l'uomo abita, attingendo ai suoi mezzi più recenti. Distanziandosi dalle

<sup>32</sup> Cfr.: E.-J. MAREY, *La Méthode graphique dans les sciences expérimentales, et principalement en physiologie et en médecine*, Paris, Masson, 1878; E.-J. MAREY, G. DEMENÏ, *Études de physiologie artistique faites aux moyens de la chronophotographie, n. 1, Des mouvements de l'homme*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1893. Sui rapporti tra Richer e Marey e sulla loro collaborazione durante l'Exposition Universelle del 1900 si rimanda ancora a COMAR, *Figures du corps...*

<sup>33</sup> Sulle sperimentazioni pionieristiche di fotografia medica di Londe si veda: D. BERNARD, A. GUNTHERT, *L'instant rêvé*, Nîmes, Éditions Jaqueline Chambon, 1993.

<sup>34</sup> La migrazione di questi materiali, corredati da un ricco apparato iconografico, negli ambienti di ricerca legati alla didattica anatomica, scientifica e artistica nel contesto italiano sono oggetto della ricerca di dottorato di chi scrive, ad oggi in corso presso l'Università degli Studi di Udine.

de l'art; il reste à l'art moderne, avec le mouvement et l'expression, ce que nous appellerons la 'dynamique' de l'art». <sup>35</sup>

Callia ribatte un'ultima volta, riportando all'attenzione la sua paura iniziale, il timore cioè che il regno della macchina e del progresso industriale possano cancellare completamente la libertà artistica del singolo individuo in nome di un'oggettività meccanica. Ma Panfilo getta un ponte tra questi due mondi, aprendo a un nuovo interessante confronto: «Vous redoutez pour l'art les progrès de l'industrie sous le prétexte que l'homme est remplacé par la machine. Mais la machine elle-même aura sa poésie parce qu'elle est l'œuvre de l'homme et que c'est l'homme qui la conduit». <sup>36</sup> L'uomo per l'autore resta il principale responsabile del progresso, essendo in grado attraverso la propria intelligenza di domare le forze cieche della natura, di andare oltre all'immaginazione, in breve, di controllarlo: le macchine di sua invenzione non sono altro che un'emanazione di sé stesso, dei nuovi organi inventati per rinnovare la propria esistenza e le proprie capacità. <sup>37</sup>

Per concludere, i *Dialogues sur l'art & la science* di Paul Richer, e più in generale la sua opera teorico-pratica confluita nei manuali di anatomia artistica, appare certamente come il prodotto precipuo di un'epoca complessa, in cui valori romantici e nuove istanze di matrice scientifica si scontrano e insieme si sorreggono vicendevolmente. Egli, soprattutto all'interno dei domini della letteratura artistica e dell'estetica, si mostra così come un messaggero inaspettatamente aperto, che con l'ausilio delle teorie psico-fisiologiche veicola un nuovo paradigma visuale. Uno sguardo che di fronte allo scadere del positivismo e allo sconforto idealista di un decadentismo ormai inoltrato, si prospetta in grado di svelare inediti percorsi, predisponendo una vera e propria prassi pedagogica tra osservazione e creazione. Una prassi scortata dall'utilizzo dei dispositivi fotografici e precinemafotografici e da una nuova documentazione della realtà, che consente di mettere in discussione non soltanto antichi binarismi – corpo e anima, sano e patologico – in nome di un'ottica visuale comparativa; ma anche categorie estetiche come mimesi e bellezza, che relegavano la letteratura artistica a uno studio arroccato sulle opere del passato, proponendo invece una rinnovata e vitale relazione tra uomo e mondo moderno.

---

<sup>35</sup> GUYAU, *Les problèmes de...*, 97.

<sup>36</sup> RICHER, *Dialogues...*, 46.

<sup>37</sup> Il tanto auspicato avvenire dell'arte, dove l'uomo e la macchina si completano in un rapporto sinergico, si concretizzerà in quegli anni nelle ricerche artistiche cubiste e futuriste, chiaramente influenzate da queste teorie e dal medium fotografico. A titolo esplicativo si vedano le opere di Marcel Duchamp e Umberto Boccioni del 1912, *Nu descendant un escalier* e *Forme uniche della continuità nello spazio*. Sull'influenza diretta e indiretta dei materiali scientifici sulle arti decorative dell'epoca si rimanda a: J. CLAIR (a cura di), *L'Âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, Paris, Réunion des musées nationaux/Gallimard, 1993; J. CLAIR (a cura di), *La Biennale di Venezia 46. Esposizione Internazionale d'arte. Identità e alterità: figure del corpo 1895-1995* (catalogo della mostra), Venezia, La Biennale di Venezia-Marsilio, 1995; J. CLAIR, *Éloge du Visible: fondaments imaginaires de la science*, Paris, Gallimard, 1996.