

# La fotografia come fonte storica per la neurologia

L'archivio fotografico e crono-fotografico di Vincenzo Neri<sup>1</sup>

di LORENZO LORUSSO\*, SIMONE VENTURINI\*\*

## 1. Le fonti iconografiche per gli studi medico-scientifici

Le fonti iconografiche hanno un ruolo importante per comprendere lo sviluppo delle conoscenze scientifiche e in particolare, in medicina, gli aspetti di anatomia, fisiologia e clinica. Se tuttavia sono numerosi gli studi iconografici di tipo pittorico relativi alle origini della medicina (Premuda, 1993; Rippa Bonati, 2005), risultano invece scarsi quelli sull'impiego della fotografia in ambito medico, specie in quello neurologico (Gilardi, 2010; Tartarini, 2010; Lorusso & Lucci, 2011). Lungo il percorso delle prime applicazioni fotografiche nel settore medico, il 16 ottobre 1846 è una data storica importante per la convergenza tra medicina e dagherrotipia, poiché coincide con l'“impressione” fotografica di due eventi importanti. Innanzitutto, la prima anestesia applicata con successo, con una miscela di etere e olio di garofano creata dal dentista Thomas Green Morton (1819-1868) in occasione di un intervento di asportazione di un tumore al collo eseguito dal chirurgo John Collins Warren (1778-1856) al Massachusetts's Hospital di Boston: quella giornata fu immortalata dai dagherrotipi dello studio statunitense Southworth & Hawes, fondato dal farmacista Albert S. Southworth (1811-1894) e dal pittore miniaturista Josiah J. Hawes (1808-1901). In secondo luogo, la documentazione fotografica dell'applicazione della nuova tecnica dell'asepsi utilizzata dal medico ungherese Jgnaz Philipp Semmelweiss (1818-1865) (Bernabeo, Pontieri & Scarano, 1993).

\* Direttore dell'Unità operativa Sperimentazioni cliniche di Neurologia, Presidio ospedaliero di Merate, Azienda sociosanitaria territoriale di Lecco, [lorusso.lorenzo@gmail.com](mailto:lorusso.lorenzo@gmail.com).

\*\* Professore associato all'Università degli studi di Udine, Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale, [simone.venturini@uniud.it](mailto:simone.venturini@uniud.it).

<sup>1</sup> Il testo è stato discusso, progettato e organizzato da entrambi gli autori. In particolare Lorenzo Lorusso ha redatto i paragrafi da 1 a 4, mentre Simone Venturini i paragrafi da 5 a 7.

La fotografia non ebbe solo un ruolo di fonte storica o documentale in senso stretto, ma assunse anche una valenza scientifica, come elemento diagnostico di consultazione fra i vari medici per discutere casi clinici complessi. Le prime vere applicazioni della fotografia in ambito medico furono quelle del medico scozzese Alexander Morison (1779-1866), che intorno al 1840 introdusse a Springfield, in Gran Bretagna, un uso particolare della fotografia, confrontando le immagini dello stesso soggetto malato e poi guarito. Il suo successore, lo psichiatra Hugh Welch Diamond di Norwich (1809-1886), uno dei fondatori della Photographic Society, di cui fu segretario, fu anche editore del *Photographic journal* (fondato nel 1853) e istituì, presso il manicomio del Surrey in cui lavorava, il primo laboratorio di fotografia nel 1852. Nel dicembre dello stesso 1852, Diamond partecipò con due fotografie di alienati alla prima mostra collettiva di fotografia svoltasi a Londra, proponendo l'uso della fotografia come strumento scientifico per la formulazione di una diagnosi da parte del medico (Diamond, 1856).

Al periodo compreso tra il 1852 e il 1856 risalgono le fotografie che riproducono le sperimentazioni del clinico francese Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne de Boulogne (1806-1875) sulla stimolazione elettrica dei muscoli della faccia, in collaborazione con Adrien Tournachon (1825-1903), conosciuto con lo pseudonimo di Nadar il giovane, fratello di Gaspard Félix Tournachon (1820-1910) più noto con il nome d'arte di Nadar. La collaborazione fu importante, perché permise di proseguire con gli studi di fisionomia, analizzando il rapporto tra espressione facciale ed emozione. Queste ricerche fotografiche, pubblicate nel libro *Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions* (Duchenne de Boulogne, 1862a), furono molto utili per la successiva stampa, nel 1872, del volume *The Expression of the Emotions in Man and Animals* del biologo-naturalista inglese Charles Darwin (1809-1882) (Darwin, 1998), che fece conoscere a un pubblico più ampio il lavoro di Duchenne de Boulogne (Pichel, 2015). Le fotografie per Darwin furono realizzate nel 1852 dal reverendo Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), più noto con lo pseudonimo di Lewis Carroll (celebre per i suoi due romanzi *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* del 1865 e *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò* del 1871), il quale utilizzò le placche al colloide umido inventate dal britannico Frederick Scott Archer (1813-1857).

Le teorie di Darwin sulle espressioni legate alle emozioni interessarono una nuova disciplina, la psicologia sperimentale, che si stava allora diffondendo in Gran Bretagna, Francia e Stati Uniti. In Francia, fu Théodule-Armand Ribot (1839-1911) a istituire un corso di psicologia sperimentale alla Sorbonne nel 1885-1888 e più tardi al Collège de France nel 1888-1901, teorizzando che le varie emozioni, gli stati affettivi e le passioni possono essere riconosciuti attraverso espressioni, gesti o attitudini del corpo, dalla tipologia del respiro o dalle pulsazioni cardiache (Ribot, 1906). Questi approcci teorici consentirono l'introduzione di nuovi metodi di ricerca e l'uso di strumenti di registrazione grafica, che permisero la trascrizione, dal punto di vista quantitativo, delle modificazioni corporee associate agli stati emotivi, studiate nei laboratori di psicologia sperimentale da psicologi come Alfred Binet (1857-1911). Le registrazioni grafiche sostituirono in parte, dal punto di vista scientifico, quelle fotografiche, anche se gli aspetti delle modificazioni corporee e in particolare quelle delle capacità espressive richiesero ancora l'utilizzo del metodo fotografico.

Dopo qualche anno dalla pubblicazione del libro di Darwin apparve la rivista *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, curata da Désire-Magloire Bourneville (1840-1909) e Paul-Marie-Léon Regnard (1850-1927), e diretta dal clinico francese, fondatore della neurologia, Jean-Martin Charcot (1825-1893), che diffuse i ritratti di donne affette da isteria ricoverate nell'ospedale parigino<sup>2</sup>. L'*Iconographie* apparve in quattro numeri dal 1875 al 1880 e, dopo l'abbandono di Bourneville, riapparve nel 1888 con il titolo di *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*. Come direttore del laboratorio fotografico fu nominato Albert Londe (1858-1917), che riprese in migliaia di fotografie le pose delle isteriche e dei malati neurologici, concependo una macchina fotoelettrica realizzata per lo studio dei movimenti (Goetz, 1995). Londe allestì anche il primo laboratorio di radiografia, dopo la scoperta nel 1895 dei raggi X da parte del fisico tedesco Wilhelm Conrad Röntgen (1845-1923). Charcot e il suo collaboratore Paul Richer (1849-1933) documentarono dal punto di vista fotografico, dal 1881 al 1882, una serie di esperimenti di ipereccitabilità neuromuscolare dei soggetti isterici sotto ipnosi. I due clinici avevano l'intenzione di mostrare come un nuovo metodo sperimentale, quale la tecnica dell'ipnosi, fosse capace di docu-

<sup>2</sup> Per un approfondimento sul rapporto fra Jean-Martin Charcot e la fotografia si rimanda al contributo di Giancarlo Grossi in questo volume.

mentare come una malattia, come l'isteria, potesse dare informazioni sul funzionamento del corpo umano, in particolare sui meccanismi alla base delle risposte automatiche o riflesse del sistema nervoso (Charcot & Richer, 1881).

I ricercatori parigini, in particolare Londe, sottolinearono un limite del mezzo fotografico, in grado di documentare solo un attimo dei vari meccanismi sottostanti a un movimento o a un'espressione e di non riuscire a catturare tutte le varie fasi del movimento stesso o di un gesto. Questa limitazione spinse diversi ricercatori a cercare uno strumento idoneo a riprendere le sequenze e pose le basi per la nascita della cronofotografia, antesignana dello strumento cinematografico.

Completando il discorso sulla diffusione dell'applicazione della fotografia nelle varie discipline mediche, ricordiamo che risalgono al 1840 le prime microfotografie, immagini ottenute mediante la strumentazione fotografica applicata al microscopio, per merito del fisico Jean Bernard Léon Foucault (1819-1868). I suoi primi anni di studio furono dedicati alla medicina, poi si appassionò alla fisica. Fu uno dei pionieri delle sperimentazioni sulla dagherrotipia, antesignani delle applicazioni della fotografia all'anatomia microscopica, in particolare con la collaborazione del medico francese Alfred François Donné (1801-1878) (Aczel, 2006; Diamantis, 2009).

Conosciamo inoltre le microfotografie di documentazione del pidocchio risalenti al 1853, a opera del biologo e fotografo francese Auguste Adolphe Bertsch (1813-1871), anche se il fondatore riconosciuto della microfotografia evoluta (1908) è il microbiologo francese Jean Comandon (1877-1970), noto per i suoi studi sulla spirocheta e uno dei precursori del cinema scientifico (de Pastre & Lefebvre, 2012).

Tra i pionieri del cinema scientifico applicato alla clinica, figura il neurologo belga Arthur Van Gehuchten (1861-1914), che si interessò a lungo di fotografia e fu uno dei membri dell'Associazione belga di fotografia, fondata insieme all'ingegnere François De Walque (1837-1929). De Walque introdusse Van Gehuchten nel mondo della fotografia e nel 1899 gli permise di recarsi presso il batteriologo Emile Van Ermengem (1851-1932), socio anch'egli dell'Associazione belga di fotografia, noto per essere riuscito a isolare il batterio che causa il botulismo (*Clostridium botulinum*). Da Van Ermengem, Van Gehuchthen apprese le tecniche della fotografia, che applicò poi nella sua attività clinica (Aubert, 2002).

Un altro neuroscienziato appassionato di fotografia fu lo spagnolo Santiago Ramon y Cajal (1852-1934), vincitore del premio Nobel nel 1906 assieme all'italiano Camillo Golgi (1843-1926) per gli studi sull'istologia del sistema nervoso. Lo spagnolo si distinse anche come uno dei pionieri dell'introduzione del colore nella fotografia (Ramón y Cajal, 2007).

## 2. L'illustrazione fotografica neurologica nei primi trattati medici

L'incontro fra Duchenne de Boulogne e Charcot è considerato fondamentale per la nascita dei primi libri medici neurologici illustrati. Il primo trattato neurologico, dal titolo *Traité des nevralgies ou affections douloureuses des nerfs*, fu pubblicato nel 1841: un testo di 708 pagine scritto dal medico francese François-Louis-Isidore Valleix (1807-1855), in cui si citavano solo autori del XVIII secolo. Differente è il testo che Duchenne de Boulogne pubblicò nel 1861, con studi iniziati nel 1848, arricchito da sequenze fotografiche realizzate nel 1852 utilizzando il colloide umido, dal titolo *De l'électrisation localisée et de son application à la pathologie et à la thérapeutique* (Duchenne de Boulogne, 1861), seguito nel 1862 da *Album de photographies pathologiques*, volumi che rappresentarono per il clinico francese il primo incontro fra neurologia e fotografia (Duchenne De Boulogne, 1862b). Tali pubblicazioni furono il risultato del lavoro da lui svolto presso diversi reparti clinici degli ospedali di Parigi, dove ebbe occasione di conoscere Charcot. Quando, nel 1862, Charcot fu nominato medico alla Salpêtrière, chiese la collaborazione di Duchenne (che considerava suo maestro) per la sua esperienza nel settore fotografico, da applicare all'attività clinica e di ricerca (Endtz, 1983).

In seguito, nel 1869, Charcot riuscì a realizzare il già citato laboratorio fotografico, che fu poi trasformato in un centro di fotografia clinica diretto da Albert Londe. Furono comunque Bourneville e Regnard ad applicare nel 1869 la fotografia alla Salpêtrière, fondando la prima rivista fotografica, la *Revue photographique des hôpitaux* (successivamente *Revue medico-photographique*) attiva fino al 1876. Le successive riviste, già citate, stabilirono il ruolo centrale dell'illustrazione fotografica, in grado di fissare un fatto clinico osservato; lo stesso Charcot, abile disegnatore, ne comprese subito il valore, affermando che avrebbe «fornito un importante servizio alla scienza medica» (Londe, 1893).

### 3. I pionieri italiani della fotografia medico-scientifica

Quando la fotografia si diffuse in Italia, interessò immediatamente anche il settore medico-scientifico e venne utilizzata in particolar modo nell'ambiente neuropsichiatrico, come documentato dalle applicazioni che ne fece il fondatore dell'antropologia criminale Cesare Lombroso (1835-1909). Lombroso fece infatti un ampio uso della fotografia, che applicò per difendere le sue teorie sulla fisiognomica, sostenendo di poter leggere nei tratti del volto la predisposizione all'alienazione (Lombroso, 1876; Turzio, 2005). Il primo scienziato italiano interessato alla fotografia fu tuttavia Paolo Mantegazza (1831-1910), che la promosse nell'ambiente universitario e fu anche eletto primo presidente della Società fotografica italiana nel 1889, a Firenze. Nel 1876 egli pubblicò l'*Atlante delle espressioni del dolore*, con le illustrazioni del fotografo fiorentino Carlo Brogi (1850-1925).

Nelle ricerche criminologiche la fotografia ebbe una sua utilità scientifica, in particolare, per l'identificazione fisiognomica a fini giudiziari. In Italia, fu Umberto Ellero, criminologo e direttore della Scuola di polizia scientifica a Roma a dedicarsi, come docente e studioso, a questo problema di rilevanza sociale, operando in una scuola di criminologia, istituita alla fine dell'Ottocento (Ellero, 1908; Zannier, 2008). Ellero fu ideatore della doppia foto: di fronte e di profilo, realizzata per mezzo della contemporanea esposizione del soggetto a due macchine fotografiche messe, tra loro, ad angolo retto e chiamate appunto "gemelle Ellero" (Gilardi, 2003).

Un interessante fotografo, noto per essere riconosciuto l'inventore del teleobiettivo, oltre che per ricerche sulla fotografia a colori, fu il piemontese Francesco Negri (1841-1924), che realizzò una microfotografia di una gamba di ragno e fotografò tra il 1884 e il 1890, per i suoi studi di microbiologia, i bacilli del colera, della malaria e della tubercolosi, su indicazione del batteriologo e microbiologo Robert Koch (1843-1910) (Bergaglio & Cavanna, 2006; Zannier, 2008). Un altro microbiologo, il fiorentino Giorgio Roster (1843-1927), primeggiò a livello europeo per l'uso dello strumento fotografico nei suoi vari interessi medico-scientifici: nel 1877 riuscì a riprodurre immagini eseguite con un microscopio chimico e fotografico di sua invenzione. Roster fu direttore della Società fotografica italiana di Firenze dal 1890 al 1894, succedendo a Paolo Mantegazza, e scrisse per il *Bullettino della Società fotografica italiana* alcuni importanti saggi e articoli di carat-

tere tecnico, attinenti alla fotomicrografica e alla telefotografica (Museo Galileo; Roster, 1895). Merita un cenno anche il conte e deputato bergamasco Antonio Roncalli (1833-1897), che si interessò di fotografia scientifica presentando all'Esposizione universale di Parigi, nel 1889, alcune «photographies exécutées par agrandissement» (Zannier, 2008).

In ambiente ospedaliero, uno dei pionieri dell'uso della fotografia fu il neuropsichiatra Augusto Tamburini (1848-1919), direttore dal 1877 al 1907 dell'Ospedale psichiatrico San Lazzaro di Reggio Emilia. Tamburini vi introdusse la fotografia intorno al 1878, in base a esperienze compiute in altri ospedali psichiatrici, come quello maschile di San Servolo a Venezia, grazie al medico e priore Prosdocimo Salerio (1815-1877), che diresse il manicomio dal 1847 al 1877, e quello di Aversa, diretto dal medico Gaspare Virgilio (1836-1908) dal 1889 al 1907. Sia Salerio che Virgilio si erano posti l'obiettivo di fermare le espressioni dei malati colti nelle fasi della malattia, per consentire, attraverso la raccolta di fisionomie tipiche, lo studio delle malattie mentali da un punto di vista semeiotico. Una importante testimonianza sullo sviluppo della fotografia presso l'ospedale reggiano fu pubblicata da uno dei pionieri della medicina legale, Arrigo Tamassia (1849-1917), nella *Gazzetta del Frenocomio di Reggio Emilia*. L'autore si sofferma a descrivere le reazioni dei malati nei confronti dello strumento che li fissa e il suo è un documento importante perché sottolinea gli utilizzi e i contributi del nuovo mezzo fotografico (Tamassia, 1878).

Rimanendo in Emilia Romagna, si deve ricordare il medico bolognese Antonio Masotti che, agli inizi del Novecento, fu un convinto fautore dell'uso della fotografia in medicina, perché a suo dire «moltiplica l'immagine degli oggetti e perpetua l'esatta visione e il ricordo dei fenomeni, anche dei più transitori e delicati [...]. Lo studio della struttura intima dei materiali è approfondito ed è stato reso più sicuro mediante il rilievo fotografico». Masotti diede alla stampa due volumi sui temi della fotografia documentaria, medica e scientifica, con un'articolata analisi del ruolo della fotografia nella diagnosi e negli studi evolutivi delle malattie (Masotti, 1928 e 1929; Zannier, 2008).

La fotografia venne anche in aiuto dei medici ortopedici per documentare le alterazioni iniziali del sistema osteo-articolare e confrontarle con le fasi postchirurgiche. In questo modo, la fotografia si rese utile anche dal punto di vista didattico negli ambienti universitari e negli istituti specializzati. I primi italiani ad utilizzarla furono i medici dell'Istituto ortopedico Rizzoli di Bologna, fondato nel 1896, che ebbe in Fran-

cesco Delitala (1883-1983) un pioniere della disciplina e delle applicazioni stesse della fotografia. Egli lavorò a Venezia dal 1920 al 1939 presso l'Ospedale civile "S. Giovanni e Paolo", dove allestì un pionieristico laboratorio fotografico per la schedatura ("prima e dopo la cura") dei ricoverati. Alla morte di Vittorio Putti (1880-1940), chirurgo-ortopedico bolognese, dopo un breve soggiorno a Napoli, fu chiamato, nel 1940, all'Istituto Rizzoli, dove rimase fino al 1953, quando lasciò la direzione per raggiunti limiti d'età (Delitala, 1983). A Bologna continuò, con diversi collaboratori, a utilizzare la fotografia nella pratica clinica, documentando l'attività scientifica dell'istituto e rendendolo un punto di riferimento internazionale nella disciplina.

Un uso dilettantistico della fotografia, ma con una rilevante ricaduta scientifica, fecero Gaetano Perusini (1879-1915), che riuscì a caratterizzare dal punto di vista neuropatologico la demenza di Alzheimer, e Ugo Cerletti (1877-1963), inventore dell'elettroshock nel 1938. I due medici, nei primi cinque anni del Novecento, si recarono nelle valli alpine alla ricerca delle famiglie affette da gozzo ipotiroideo, raccogliendo una ricca documentazione fotografica (Cerletti, 1916), quando ancora non era nota la causa della malattia (Lucci, 1995).

#### **4. Il neurologo Vincenzo Neri**

A cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento, Parigi, in quanto sede della nascita di importanti discipline come la neurologia e uno dei luoghi di maggiore sviluppo e applicazione della fotografia, esercitò un'attrazione notevole su diversi clinici italiani. Come già ricordato, nella capitale francese si svilupparono la neurologia, con Charcot, e la cronofotografia, grazie all'opera di Etienne-Jules Marey (1830-1904). La città, in fermento dal punto di vista culturale e socio-economico, risentiva del clima positivistico che stava interessando il mondo occidentale. La neurologia, l'illustrazione fotografica e la cinematografia erano anch'esse espressioni del positivismo, che cercava di utilizzare nuovi strumenti di indagine il più possibile obiettivi e meno legati a interpretazioni soggettive.

Fu in questo contesto che il neurologo bolognese Vincenzo Neri (1880-1960) mosse i suoi primi passi alla Pitié di Parigi, studiando i disturbi del cammino in vari pazienti e applicando fin dal 1908 il cinematografo come strumento cronofotografico.

Neri fu allievo di Giuseppe Dagnini (1866-1928) a Bologna e il principale allievo di Joseph Babinski (1857-1932) a Parigi. Fin dai primi anni di formazione e come clinico (prima a Parigi, dal 1906-1907 circa, poi a Bologna come consulente neurologo all'Istituto ortopedico Rizzoli e come fondatore della Clinica delle malattie nervose di Villa Baruzziana) diede importanza alla semeiotica (neurologica), all'osservazione e studio delle manifestazioni obiettive, segni delle malattie. I suoi studi furono pubblicati in molte riviste, incluse alcune delle più prestigiose come la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* e la *Revue Neurologique* (Neri, 1908a)<sup>3</sup>.

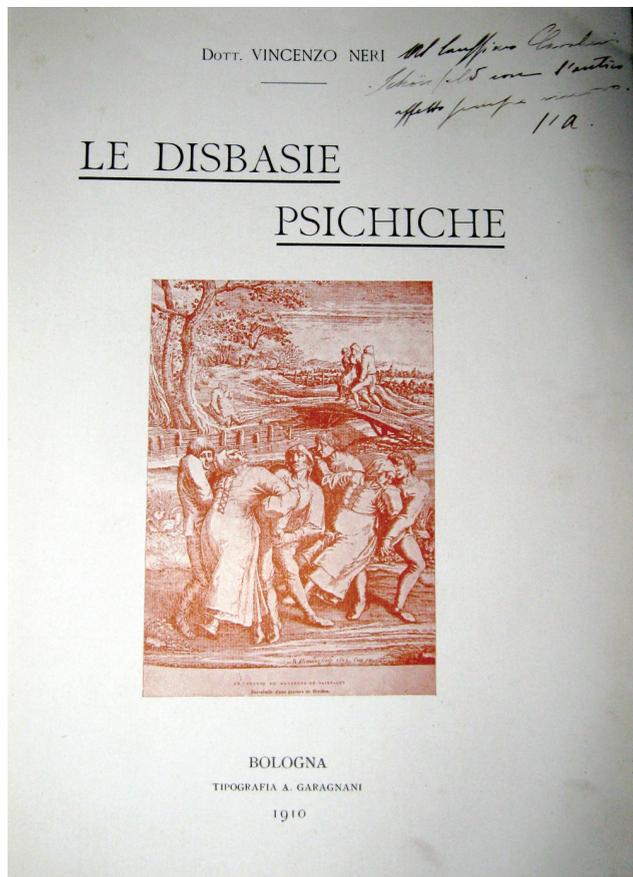
Nel 1908, pubblicò sulla *Revue Neurologique* un breve resoconto riguardante una donna affetta da un cammino isterico. Il caso, intitolato *Y-a-il une demarche hysterique?*, fu presentato all'incontro del 7 maggio 1908 della Société de neurologie de Paris e fu accompagnato dalla proiezione di fotografie e sequenze cinematografiche, per poi essere pubblicato in dettaglio nella *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* (Neri, 1908b). Nel 1910 pubblicò inoltre, sempre nella *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, alcune osservazioni cliniche attorno a un nuovo "segno" clinico denominato *signe d'hémiplégie organique*, seguendo le ricerche di Babinski sui segni organici nei disordini di carattere neurologico (Neri, 1910a). I sintomi delle patologie da lui isolati e descritti (e che prendono il suo nome nella letteratura neurologica: i "segni di Neri") si tradussero non di rado in fotogrammi e immagini fotografiche, evidenze visive dei risultati dei suoi studi clinici, citate e utilizzate in importanti trattati dell'epoca, quale il *Nouveau Traité de médecine et thérapeutique*, dedicato alla semiologia neurologica (*Sémiologie nerveuse*) e curato da Achard Charles, Pierre Marie, Louis Gilbert Siméon Ballet, Élie Lévi, Maxime Laignel-Lavastine (Achard et al., 1911), trattato che ebbe fortuna anche in Italia, per merito della traduzione pressoché immediata in lingua italiana da parte del patologo Camillo Bozzolo (1845-1920) (Brouardel & Gilbert, 1912).

Ritornato a Bologna, nel 1910 pubblicò la sua prima monografia, *Le disbasie psichiche*, risultato degli studi e delle ricerche cliniche condotte tra Parigi e Bologna (Neri, 1910b) (Fig. 1).

L'anno successivo ebbe la possibilità di aprire una propria clinica neurologica, Villa Baruzziana, dove poté svolgere la propria attività clinico-medica. Fu anche il consulente neurologo dell'Istituto ortopedico

<sup>3</sup> Qui Neri descrive e riporta fotogrammi da casi cinematografati a Parigi e Bologna.

Rizzoli, che aveva frequentato come studente e presso cui aveva svolto la tesi di laurea dal titolo *Sui disturbi del cammino dei malati nervosi col metodo delle impronte* (1906).



**Figura 1.** Copertina di *Le disbasie psichiche* (1910) di Vincenzo Neri.

Mantenne l'incarico di consulente per quarant'anni e in questo periodo di tempo fu a contatto con illustri ortopedici, quali Alessandro Codevilla (1861-1912) e Vittorio Putti (1880-1940) e con loro approfondì vari aspetti neurologici e ortopedici che gli permisero di descrivere varie manovre semeiologiche per diagnosticare diversi quadri clinici a carico delle strutture del sistema nervoso centrale e periferico, come per esempio la lombosciatalgia. Per la diagnosi, oltre all'approccio clinico semeiologico, utilizzò anche uno strumento diagnostico quale l'elettromiografo.

Neri riuscì inoltre a utilizzare alcuni approcci terapeutici come l'elettroterapia, mostrandone i risultati grazie al cinematografo e pubblicando fotogrammi su riviste scientifiche (Dagnini, 1961). Gli fu possibile condurre esperimenti su animali, per giungere a descrivere i meccanismi fisiopatologici delle sue osservazioni cliniche. L'attività clinica fu accompagnata a quella di aggiornamento, con la partecipazione ai convegni della Società francese di neurologia, dove fu invitato a tenere relazioni cliniche, o in occasione di ricorrenze importanti come nel centenario della nascita di Charcot e nel 25° anniversario della fondazione della Société de neurologie de Paris, su esplicito invito di Babinski (Neri, 1925; Neri, 1958).

Risulta intenso lo scambio di Neri con colleghi italiani e stranieri: un particolare rapporto di amicizia lo legò all'accademico torinese Camillo Negro (1843-1926), l'altro pioniere italiano del cinema scientifico in neurologia. I due si frequentarono anche a Parigi, come descritto nel necrologio dedicato a Negro da Gaetano Boschi (Boschi, 1927).

Oltre a una intensa attività scientifica, il neurologo bolognese dedicò molto tempo alla didattica e nella sua città natale ebbe un ruolo da protagonista nell'organizzare e partecipare alle varie riunioni della Società medico-chirurgica bolognese, dove presentò diversi casi clinici con l'ausilio delle immagini fotografiche e del cinematografo. Si impegnò inoltre nel diffondere le conoscenze neurologiche fra i colleghi e gli studenti che frequentavano il Rizzoli o la Villa Baruzziana, traducendo libri di testo di riferimento neurologico stranieri. Nelle sue presentazioni si avvaleva della collaborazione anche di artisti che illustravano i suoi lavori scientifici. Anche quest'ultimo aspetto è una caratteristica di Neri: l'utilizzo di diverse forme figurative – grafica, fotografia e cinematografia – per diffondere le conoscenze scientifiche. Tale aspetto apparve particolarmente evidente alla fine della sua carriera, quando dedicò diversi lavori al ruolo della mano, in ambito scientifico e artistico, come espressione dell'attività mentale (Neri, 1956).

L'approccio di Neri anticipò di molti anni scelte che nel contesto italiano furono compiute solamente molto più tardi. Ad esempio, fin dall'inizio della sua attività clinica e professionale, Neri optò apertamente per la neurologia, nonostante nel mondo accademico italiano la neurologia e la psichiatria fossero ancora inscindibilmente unite in un'unica disciplina, la neuropsichiatria, arrivando a separarsi definitivamente solo dopo la morte del clinico bolognese. A dimostrazione di tale scelta, si ricordano: gli studi e le sue ricerche scientifiche indirizzate a descri-

vere quadri clinici di esclusiva pertinenza neurologica, scevri da aspetti di natura psichiatrica; l'uso della semeiotica clinica e di vari strumenti come la fotografia, la cinematografia e alcune tecniche di indagine diagnostica come l'elettromiografia utilizzate per caratterizzare al meglio questi quadri clinici; la fondazione, nel 1911, della Villa Baruzziana, concepita come clinica neurologica e non neuropsichiatrica; la collocazione esterna al mondo accademico, finalizzata alla ricerca di una maggiore autonomia, scelta che ricalcava quella del suo maestro francese Babinski, che non fu mai accademico e applicò in modo sistematico la semeiotica neurologica per descrivere i segni clinici. Babinski non utilizzava infatti il metodo anatomo-clinico (volto a identificare la localizzazione del processo patologico causa della malattia), ma procedeva alla ricerca dei segni clinici (semeiotica clinica), cioè di quei segni spia di alterazioni di vari sistemi funzionali del sistema nervoso, come per esempio quello sensitivo e motorio.

La strada intrapresa da Babinski – la semeiotica per la ricerca dei segni clinici – richiedeva una visita accurata del corpo del paziente, spogliato dei suoi vestiti, cioè nudo, con le sue “alterazioni corporee” che dovevano essere svelate in un ambiente adatto, stagliato su uno sfondo scuro. La “violazione” dell'intimità del paziente durante l'esame clinico era funzionale non solo alla procedura, ma all'interesse stesso del malato. Infine, un altro elemento di differenza era anche l'ampio uso di diversi approcci terapeutici per controllare le varie malattie neurologiche. Con queste premesse lo strumento cinematografico, di cui Neri, allievo prediletto di Babinski, fece ampio e diffuso utilizzo, fu un supporto ideale per indagare e svelare ciò che sfuggiva all'occhio del neurologo: il clinico faceva diagnosi osservando il paziente nei suoi vari movimenti. In questa direzione, la il medium fotografico lasciava via via spazio a uno strumento “superiore”, a una “fotografia animata” capace di registrare, scomporre e riprodurre il movimento.

## **5. La “fotografia animata”: conservare una nuova verità visibile**

A inizio Novecento, il sistema dei *media* a base tipografica e fotografica produceva oggetti utili a comunicare altri discorsi (scientifici, pedagogici, propagandistici). Fotografia e cinematografia operavano come strumenti “credibili”, segnati dal credo positivista nel documento e nella loro superiorità indexicale. Assolvevano funzioni di analisi, registra-

zione e comunicazione di una nuova semeiotica dei corpi (biologici e culturali) e inauguravano una nuova enciclopedia del visibile, costituendo atlanti, riserve, archivi disciplinari (storiografia, pedagogia, etnografia, neurologia appunto).

Nel 1898 il fotografo polacco Boleslaw Matuszewski pubblicava *Une nouvelle source de l'histoire*, definendo la *fotografia animata* (una definizione incerta, sospesa tra cronofotografia e cinematografia) come una nuova fonte della storia, dotata «di autenticità, di esattezza, di precisione che è solo sua» (Matuszewski, 1898).

La cinematografia era concepita come un “medium che non mente” (De Zwaan, 2011) e la politica d’archivio delineata da Matuszewski teneva fuori dai luoghi e principi di conservazione delle nuove “fonti” i film di finzione per la loro natura non-documentaria: solo le “fotografie animate”, in quanto utili testimonianze, andavano conservate e archiviate (Kessler, 2011).

La “fotografia animata” aveva così un duplice valore. Da un lato era un’“evidenza”: le immagini registrate, basate sul processo indexicale fotografico erano senza “mediazione”, testimoniando le cose come erano avvenute (Tucker, 2013). Non diversamente, riferendosi all’“invenzione” dell’isteria operata da Charcot, Didi-Huberman attribuiva a Charcot stesso il riconoscimento dell’immediatezza e oggettività “iscritta” e “registrata” delle proprie osservazioni, da considerarsi in tutto e per tutto assimilabile al processo fotografico: «io registro ciò che vedo [...] non sto inventando, poiché prendo le cose per ciò che sono, io le fotografo» (Didi-Huberman, 2008). Dall’altro lato, la “fotografia animata” era anche uno strumento, poiché incrementava tecnicamente – attraverso una manipolazione potenziale dello spazio e del tempo (più veloce, più lento, più vicino) – le capacità sensoriali umane.

Nella convergenza tra osservazione clinica e utilizzo dei “nuovi media” del periodo (fotografia, cinematografia), la neurologia era qui intesa come una “tecno-scienza”, un ambiente disciplinare ideale per comprendere le nuove pratiche di archiviazione di inizio Novecento e la costruzione di “evidenze” visive e di “immagini tecniche” (Pickering, 1995; Latour, 1999). L’applicazione delle nuove tecniche di registrazione e restituzione grafica (fotografia istantanea e cinematografia) per lo studio del movimento umano e animale fu un obiettivo dei neurologi fin dal tardo XIX secolo. Il metodo “grafico” sviluppato da Marey e applicato alla semeiotica clinica rappresentò il giusto compromesso tra la mediazione del linguaggio e l’immediatezza dei sensi nell’osserva-

zione scientifica (Didi-Huberman, 2008), cui si aggiunse più tardi l'evidenza indexicale offerta dalla fotografia istantanea nelle pratiche e negli strumenti crono-fotografici.

## 6. Il gabinetto scientifico-fotografico del dottor Neri

Alla sua morte, avvenuta nel 1960, Neri lasciò un archivio privato rimasto pressoché intatto e inesplorato per quasi quarant'anni. L'archivio è stato infatti "ritrovato" a Bologna nel 2008<sup>4</sup>, conservato dagli eredi nella clinica neurologica di Villa Baruzziana. All'interno dello "studiolo" si trovavano materiali di grande valore storico: 1572 reperti, tra cui 1353 elementi fotografici (lastre, anche stereoscopiche, radiografie, stampe); 113 cliché tipografici; 106 elementi cinematografici (35 mm e 16 mm) databili tra il 1906 e il 1956 circa; diagrammi. L'archivio conservava inoltre tracce (*paper prints*) di ulteriori registrazioni cinematografiche: un quadro sinottico ottenuto da 35 mm marchiato "ELGE" (Léon Gaumont) e alcune riproduzioni fotografiche di ingrandimenti di alcuni fotogrammi cinematografici la cui provenienza è solo in parte attribuibile con certezza. Per quanto riguarda questi ultimi, si tratta con ogni probabilità, data la forma e disposizione delle perforazioni e i contenuti, citati in parte nelle *Disbasie psichiche*, di riporti fotografici di riprese cinematografiche di cui non è stato conservato alcun materiale, girate in 17,5 mm e risalenti al periodo 1909-1910 (Fig. 2).

La collezione 35 mm (databile tra il 1908 e il 1928) si presentava in 14 scatole d'epoca ed era costituita da 70 elementi (Fig. 3); mentre la collezione 16 mm ammontava a 38 unità, pari a circa 700 metri registrati tra gli anni Trenta e Cinquanta.

Le registrazioni cinematografiche in 35 mm risalgono al periodo 1908-1928 circa. In particolare un primo importante nucleo risale al periodo 1908-1910 ed è in massima parte registrato a Parigi, presso i complessi ospedalieri di Bicêtre, Pitié, Salpêtrière e presso gli studi cinematografici del pioniere del cinema francese Georges Mendel, situati a Ba-

<sup>4</sup> Dal neurologo Lorenzo Lorusso, grazie alle sue ricerche sulla storia dell'impiego della cinematografia in neurologia, con riferimento ai pionieri italiani come Camillo Negro. La ricerca su Neri inizia grazie a un'intuizione e a un'associazione di idee, scaturite dalla lettura di un passo del necrologio di Camillo Negro scritto da Gaetano Boschi: «Fra molte rievocazioni personali e tristi e care: una sera di giugno, a Parigi, eravamo con Lui Vincenzo Neri ed io» (Boschi, 1927, p. 216).

gnolet (Figg. 4-5). Nel medesimo periodo Neri fissa su 35 mm cinematografico sequenze a Bologna, in luoghi quali il Chiostro ottagonale di San Michele in Bosco (il cosiddetto Chiostro dei Carracci). È a partire da questi materiali di ripresa che Neri pubblicherà non poche delle evidenze visive (sotto forma di tavole e figure) dei segni delle patologie neurologiche all'inizio degli anni Dieci. Altri materiali in 35 mm risalgono alla seconda metà degli anni Dieci e sono stati registrati con ogni probabilità da Neri durante il primo conflitto mondiale.

Un altro nucleo importante, per la rarità del materiale cinematografico impiegato, risale alla metà degli anni Venti. È costituito da negativi camera "ATRAX", dove il marchio (registrato nel 1922) contrassegna innanzitutto le pellicole radiografiche prodotte dalla Società Anonima Tensi per il mercato medico-ospedaliero. Tale marchio si presenta impresso sul bordo di una serie di "negativi camera" rinvenuti all'interno dell'archivio Neri, ritraenti pazienti esaminati presso l'Istituto ortopedico Rizzoli di Bologna (Fig. 6).

La Tensi è con la Cappelli l'azienda italiana più importante nel settore dei materiali fotosensibili nel primo quarto del Novecento prima della comparsa e dell'espansione della Ferrania. Se la Cappelli faceva delle lastre fotografiche la propria forza, la Tensi appariva più varia e flessibile, capace quindi di intuire ed entrare per prima sul mercato dei prodotti su pellicola. Assume la forma di società anonima nel 1910 a opera di Federico Tensi che ereditò dal padre un'azienda litografica fondata attorno al 1870 a Milano. La Tensi raggiungerà in breve eccellenti risultati nel campo cartotecnico (la carta patinata Tensi). Dal 1905 la nuova fabbrica Fratelli Tensi iniziò a produrre stampe fotografiche e dal 1910 lastre fotografiche, infine dai primi anni Venti aprirà alla produzione di film per la radiografia, per la cinematografia (negativi e positivi) e per la fotografia amatoriale (i roll-film fotografici). La comparsa del marchio e della relativa pellicola cinematografica sono così da ricondurre all'ingresso della Tensi nel mercato in espansione dei supporti cine-radio-fotografici su pellicola.

Un ultimo nucleo di 35 mm cinematografici (pellicole positive Ferrania imbibite, negativi e positivi imbibiti Kodak), risale alla seconda metà degli anni Venti e ritrae pazienti presso l'Istituto Rizzoli e il Chiostro ottagonale (Fig. 7).

I cliché tipografici sono in buona parte riconducibili alle matrici utilizzate per le proprie pubblicazioni e in particolare a *Le Disbasie psichi-*

*che*. In questo caso, le matrici sono l'elemento tipografico finale, ottenuto a partire dall'iniziale fissazione su 35 mm cinematografico (Fig. 8).

La collezione presenta inoltre numerose lastre fotografiche, dove le stereoscopiche sono da ricondurre in massima parte al periodo del primo conflitto mondiale, e quindi fatte realizzare da Neri durante il suo servizio come ufficiale medico. Tra le altre, si segnalano alcune di grande importanza: si tratta di registrazioni delle passerelle in tessuto riportanti le tracce del cammino dei pazienti (Fig. 9).

Le stampe fotografiche sono da un lato materiali originali di fissazione di momenti chiave di posture, espressioni, azioni e movimenti dei pazienti, mentre dall'altro si offrono come riproduzioni su carta di fotogrammi originali registrati su pellicola cinematografica. In altri casi ancora, le stampe testimoniano un'importante presenza all'interno dell'archivio Neri di immagini provenienti dalla storia dell'arte. In particolare, un'intera serie di stampe fotografiche e diapositive è dedicata alla riproduzione di dettagli di "mani" provenienti da opere celebri quali la *Madonna del Magnificat* (1481) di Sandro Botticelli e *La Scuola di Atene* (1509) di Raffaello Sanzio.

Il metodo grafico, il metodo fotografico e quello crono-fotografico accompagnarono tutto l'arco della vita professionale di Neri, andando a costituire un archivio ampio e stratificato. Neri coniugò la semeiotica di Babinski e la tecnica delle impronte di Gilles de la Tourette con le pratiche di Etienne-Jules Marey, operando con rigore e originalità, impiegando e rielaborando registrazioni grafiche, fotografiche e cinematografiche a scopo analitico e al fine di creare archivi e repertori che innovarono e consolidarono l'ambito scientifico e la tradizione iconografica.

Neri citava nella prefazione alla sua prima monografia scientifica (*Le disbasie psichiche*) gli insegnamenti di Marey come fondamentali per il proprio lavoro. I protocolli adottati vanno poi ricondotti alla tradizione della Salpêtrière e in particolare ad Albert Londe e al suo gabinetto fotografico, concepito sul modello della Stazione fisiologica di Marey al Bois de Boulogne (1882) (Figg. 10-11).

La presenza significativa di "negativi camera" nell'archivio è così da ricondurre anche alla funzione che Neri attribuiva al cinematografo, considerato principalmente come sviluppo in termini tecnici del metodo e modello crono-fotografico.

Da un punto di vista metodologico, considerare le fotografie e le cinematografie realizzate da Vincenzo Neri come separabili o autonome tra loro e rispetto alla totalità dei documenti che costituiscono la sua col-

lezione ridurrebbe enormemente le possibilità di comprendere il contesto in cui vennero realizzate e la funzione che assolvevano. Nel prossimo paragrafo ripercorreremo dunque il processo di produzione delle tavole pubblicate nell'opera *Le disbasie psichiche* come "evidenze" dei casi clinici trattati, evidenziando la profonda integrazione e concatenazione tra tecniche fotografiche, cronofotografiche e tipografiche e la mutazione formale della rappresentazione del segno clinico (Vanone, Lorusso & Venturini, 2016).

## 7. Le "catene di rappresentazione" fotografica, cronofotografica e tipografica: *Le disbasie psichiche*

Ci concentriamo qui sulla pubblicazione di casi clinici sotto forma di "figure" e "tavole", seguendo il transito delle immagini lungo più *media*, alla ricerca di una "economia delle tracce", di testimonianze della «organizzazione del collettivo attraverso l'organizzazione della materia» (Merzeau, 1999, p. 47)<sup>5</sup>.

La revisione e la migrazione delle immagini è da considerarsi parte di un più ampio progetto disciplinare. Nell'ambito specifico della ricerca neurologica, a proposito delle pratiche cliniche strumentali (fotografiche) condotte da Jean-Martin Charcot alla Salpêtrière, già Didi-Huberman faceva notare che «la fotografia fu dunque al tempo stesso per Charcot un procedimento sperimentale (un utensile da laboratorio), una procedura museale (un archivio scientifico) e un metodo d'insegnamento (un mezzo di trasmissione)» (Didi-Huberman, 2008, p. 60).

Neri riprese questa tensione procedurale e metodologica, coprendo almeno tre *media* e tre tecniche (cinematografia, fotografia, stampa) con un intento tanto analitico-sperimentale, quanto archivistico-museale e pedagogico-editoriale. Egli sperimentò infatti tre principali metodi di analisi e di costruzione di un *repertorio* di segni: il metodo grafico (impronte, disegni, diagrammi) (Fig.12); il metodo fotografico (Fig. 13); il metodo crono-fotografico (cinematografico) (Fig. 14).

Scrivendo Vincenzo Neri nell'introduzione a *Le disbasie psichiche*:

<sup>5</sup> «Chaque religion, idéologie ou doctrine dominante adopte une certaine économie des traces, qui fixe des pratiques et des significations, en ordonnant l'enregistrement, le stockage et la circulation des inscriptions. Point de convergence entre des croyances, des savoirs, des acteurs et des techniques, les traces témoignent ainsi d'une organisation du collectif par l'organisation de la matière» (Merzeau, 1999, p. 47).

Ho analizzato il cammino [...] col metodo grafico (metodo delle impronte) e col metodo crono-cinematografico associati [...]. Dalla proiezione delle immagini successive di una pellicola cinematografica si traggono le più importanti sintesi d'un movimento; ma dallo studio analitico di ogni singola immagine ingrandita si possono studiare le forme più fugaci, le componenti più ravvicinate, le nuances più delicate delle forme in moto. Le figure originali intercalate nel testo furono così ottenute (Neri, 1910b, p. 2)<sup>6</sup>.

Neri ometteva di indicare come effettivamente tali “figure originali” fossero state ottenute e pubblicate: in quel non detto (e non visibile) risiedevano i modi e le pratiche della migrazione iconografica, del transito della materia clinica lungo più *media* e quindi lungo pratiche di lettura fra loro differenti.

Il contributo di Neri, originato dalla pratica clinica, procedeva così in direzione della costruzione e della trasmissione di una storia visuale della disciplina, di repertori e serie culturali. Il repertorio non si costituiva producendo esclusivamente nuovi segni e attestazioni visive, ma anche riscrivendo e traducendo la tradizione iconografica già istituita. In questa direzione, Neri dedicò varie sessioni di registrazione a patologie e pazienti già noti in letteratura e già testimoni e attori della tradizione scientifica di fine Ottocento. Tale pratica è descritta esplicitamente nelle *Disbasie psichiche* e testimonia come Neri, dopo le prime registrazioni effettuate a Bagnolet, prese evidentemente sicurezza nell'utilizzo del mezzo e al contempo assunse sempre più autorità, sostenuto da Babinski, nell'ambito neurologico parigino, tornando a registrare sessioni in ambito ospedaliero e così ottenendo l'accesso a “casi” storici del “museo patologico” allestito da Charcot e dai suoi allievi:

Ho cinematografato, due mesi fa a Bicêtre nel servizio del Prof. Marie, un abasico d'interesse storico, il famoso Ro...del che Charcot presentava, or sono 21 anni, agli allievi della Salpêtrière come affetto d'abasia trepidante (Leçons du mardi, p. 355) (Neri, 1910b, p. 56).

Tale consuetudine trova altre corrispondenze nella prassi di Neri, come nel caso di Henri Moninou, uno dei pazienti più celebri degli ospedali parigini e più volte chiamato in causa anche da Babinski. Per

<sup>6</sup> Cfr. anche Neri, 1908, p. 266: «Voici encore un cas de paralysie hystérique du membre inférieur droit que j'ai étudié avec la méthode des empreintes et à l'aide du cinématographe. [Je me suis persuadé que la combinaison de ces deux méthodes est celle qui convient le mieux pour bien analyser tous les moments d'une démarche]».

Neri, Moninou fu al centro della serie “andatura cerebellare”, caso clinico da lui registrato su film attorno al 1908-09, ma le cui esecuzioni del protocollo erano note e oramai apprese, connotandolo come un caso già ampiamente descritto, rappresentato e archiviato (attraverso la fotografia) fin da inizio Novecento da Babinski (Babinski, 1899) (Fig. 15). La fotografia e la cinematografia collaboravano dunque tra loro dispiegando, traducendo e facendo circolare un complesso iconografico e coreografico (di iscrizioni del discorso neurologico e delle abilità del neurologo) dai supporti corporali (le performance teatrali charcotiane) a quelli grafici (i disegni di Richer) e fotografici (il gabinetto fotografico da Londe in poi), fino a giungere a quelli cinematografici (Marinescu, Neri, Sainton).

Le immagini pubblicate nelle tavole finali delle *Disbasie*, nella *Sémiologie nerveuse* e in altri volumi vanno intese come *condensazioni* del “caso in una Tavola”.

Per Didi-Huberman, la condensazione coincide con una riduzione, cioè con una trascrizione e trasformazione del *continuum* incarnato dal caso clinico «in un’unica immagine, oppure in una serie univoca di immagini, le facies» (Didi-Huberman, 2008, p. 48). Il termine “Tavola” in questo caso indica l’utilizzo di «protocolli di posa, pedane, leggere costrizioni, scatole per inquadrare le immagini» (Didi-Huberman, 2008, p. 227).

Vediamo il processo nel dettaglio. La ripresa cinematografica ha come obiettivo primario di «integrare il ‘caso’, la sua diacronia, e soprattutto la sua disseminazione temporale, in uno spazio bidimensionale, simultaneo, in una tabulazione, perfino in un tracciato, su uno sfondo di coordinate cartesiane» (Didi-Huberman, 2008, p. 53). La patologia è ridotta nello spazio e nel tempo dell’osservazione clinica strumentale. Una volta sviluppata la pellicola e in qualche caso stampato un positivo, il film viene esaminato per individuare quei sintomi che costituiranno la base per la costituzione del “segno diagnostico” (Didi-Huberman, 2008, p. 108); sono così identificati i fotogrammi chiave, che vengono marcati attraverso un filo legato a una perforazione (Fig. 16).

L’osservazione strumentale crono-fotografica crea una vertigine, una curvatura della visione in cui clinica ed estetica si piegano l’una sull’altra, l’istante qualunque e l’istante pregnante convergono tra loro:

Il cinema, che si costituisce nella sua forma cronofotografica, è in relazione diretta con la fotografia istanea [...]. Alla fine del XIX secolo, la concettua-

lizzazione dell'istante passa così spesso attraverso l'istantanea fotografica. Ma questo non è il solo modello circolante. L'istante pregnante (o fecondo) è ugualmente essenziale. Proviene dalla storia dell'arte, ma attraversa anche i discorsi di Bergson e quelli di Marey. (Tortajada, 2009, p. 24, traduzione nostra).

La successiva stampa su carta fotografica coincide con il primo transito intermediale dell'immagine, che in qualche caso conserva segni ed evidenze del *medium* di provenienza (perforazioni, interlinee, tracce della sequenza di fotogrammi). Lo scontorno dell'immagine che segue isola il soggetto dal contesto (Fig. 2). Tale procedura opera per realizzare, nella pubblicazione finale, una «*negazione del tatto*, del contatto. Tutto è stato fatto per fabbricare un'apparente vita e indipendenza dell'immagine» (Didi-Huberman, 2008, p. 228).

Il ritocco, un'operazione di cosmesi, opera infine una ricodificazione al tratto dell'immagine fotografica, per trasformarla in cliché tipografico. Inizialmente indispensabile per l'ottenimento delle matrici per la stampa (Didi-Huberman, 2008, p. 69), la rielaborazione dell'immagine e la sua parziale trasformazione in disegno diventano poi strumento per mappare e cronometrare il sintomo/disturbo. Al corpo fisico, carnale, *clinico* dei pazienti può pertanto sovrapporsi un apparato aggiuntivo/cosmetico di derivazione grafico/geometrica, retaggio diretto del metodo grafico (Fig. 17).

La costituzione della matrice tipografica (il cliché) apre infine all'ultimo transito, alla produzione di una bozza della tavola e alla stampa finale (Figg. 18-19). I processi di *condensazione* editoriale delle ricerche cliniche in figure e tavole sono in termini produttivi e di ricezione (mediali) del tutto simili a quelli utilizzati per costruire tipi e tradizioni iconografiche nell'editoria popolare, nell'illustrazione e nella pubblicità del periodo, ridefinendo i rapporti tra reale, sguardo, soggetto, tattilità e distanza<sup>7</sup>.

La compresenza, nelle *Disbasie psichiche*, di “evidenze” visive storiche e contemporanee ottenute con differenti tecniche quali l'incisione, l'impronta grafica, la fotografia e la crono-fotografia mostra come la

<sup>7</sup> Il riferimento è alle pratiche manifatturiere e agli immaginari che queste producono. Si veda a questo proposito, per i rapporti tra immaginario dell'isteria e le arti, Giglioli & Violi, 2005. Nello specifico, i processi di costruzione di figure, segni, tipi in ambito medico-neurologico nel periodo considerato andrebbero posti a contatto con analoghi e coevi percorsi “antropologici” come quelli enciclopedici della geografia umana di Albert Kahn e Jean Brunhes e quelli di costruzione di un immaginario coloniale.

pubblicazione stessa sia un dispositivo archivistico e genealogico, una memoria tecnica capace di generare sperimentazioni nella fusione e convergenza di forme e significati (Bredekamp, Dünkel & Schneider, 2015).

Detto altrimenti, la pubblicazione fonde al suo interno la ricerca di un'oggettività (e quindi di una trasparenza) e l'affermazione di uno "stile" e quindi di una riconoscibilità e opacità del soggetto (dell'istanza scientifica). Fin dall'introduzione della tecnologia di stampa, la "rappresentazione" neurologica introduce e applica uno "stile" durante il processo di stampa delle immagini (Vesalio, 1543). Con ciò si vuole affermare che, come per la storia degli stili, esiste anche una "storicità delle cose" (Latour, 1999) e che la conoscenza visiva istituita e trasmessa dallo sguardo neurologico e dalle pratiche cliniche attraverso pubblicazioni quali *Le disbasie psichiche* è un complesso genealogico, dove le rappresentazioni visive provenienti da differenti strati storici sono mantenute vive e collocate le une accanto le altre al fine di creare una tradizione visiva stratificata.

La produzione tecnica della conoscenza visiva neurologica è altresì un processo di costruzione che genera "immagini tecniche". Dove spesso il referente delle "figure" citate è un'altra "rappresentazione":

Molti autori che si occupano di storia e filosofia della scienza utilizzano il termine catene di rappresentazione (Pickering 1995, Latour 1999) per descrivere metaforicamente il processo di trasformazione di una rappresentazione in un'altra. Tale approccio è sempre stato praticato nel campo della storia dell'arte, dove le opere sono fatte risalire ai loro studi preliminari. Schizzi, disegni e modelli sollevano così la questione di quanti passaggi devono essere interpretati nella trasformazione dalle fasi preliminari all'opera finale (Bredekamp, Dünkel & Schneider, 2015).

Ognuno dei passaggi della "catena delle rappresentazioni" che conducono una registrazione fotografica o cinematografica al livello di "evidenza" può creare una galassia di "rappresentazioni intermedie" le quali sono parte della filiera di processamento tecnico: al fine di produrre un cliché tipografico, Vincenzo Neri doveva manipolare, ritoccare e rifinire stampe fotografiche, le quali provenivano a loro volta dai negativi fotografici; egli doveva quindi creare nuovi, intermedi oggetti e forme visive.

Infine, se consideriamo la complessità ed eterogeneità dell'Archivio Neri, possiamo mettere in evidenza una *oikonomia* interna, una *dispositio* (Agamben, 2006) dell'archivio stesso, introducendo una flessibile

e sfumata differenza tra visibile e invisibile. Come abbiamo potuto comprendere dal caso delle *Disbasie psichiche*, alcuni dei materiali d'archivio erano concepiti fin dall'inizio con la precisa intenzione di essere mostrati e a questo scopo erano elaborati, articolando nella concretezza delle evidenze oggettuali e visive i principi epistemici in cui si trovavano a prodursi, nello specifico quelli dell'"oggettività meccanica" (Daston & Galison, 2010). In altre parole, quando il documento è pubblicato diventa una prova e testimonia l'autenticità del lavoro svolto dal ricercatore. Tali pratiche di osservazione tecno-scientifica e di restituzione pubblica dei risultati delle stesse sono parte di un processo più ampio iniziato tra il XIX e il XX secolo.

La ricerca di una "oggettività meccanica", capace di creare una evidenza visiva e un "eyewitness" (Tucker, 2013), non è tuttavia iniziata con l'introduzione dei dispositivi di registrazione automatica quali la fotografia e la cronofotografia, coinvolge semmai fin da inizio Ottocento la predisposizione sociale, morale ed epistemica del soggetto a "eliminare il sospetto di mediazione", un certo "autocontrollo" (Daston & Galison, 1992, 2010) che procede attraverso e trasforma lo stato e il ruolo dell'osservatore (Crary, 1990).

I documenti esposti erano così dotati di una voluta e deliberata visibilità, definita dallo statuto e ruolo dell'osservatore e tale da collocarli in una specifica forma che possiamo definire "collezione" (dal latino *colligere*, mettere assieme).

Sotto la superficie editoriale delle evidenze così prodotte e pubblicate resta nascosta, come l'archivio Neri dimostra, una enorme mole di materiali "intermedi" (quelli prodotti dalla filiera cinematografica, fotografica, tipografica e realizzati come "oggetti" visivi necessari per la pubblicazione finale). L'azione di indagine e studio dell'archivio Neri assegna a tali materiali (al tempo nascosti e relegati nei casi più fortunati, come l'archivio Neri, nello studiolo dello scienziato) una impensata e imprevedibile visibilità (nel momento della loro inedita esposizione in occasioni scientifiche, didattiche, museali, espositive). Definisce un secondo ambito dell'archivio, il quale può essere definito come il *residuo* (dal latino *residere*, rimanere indietro). Il *residuo* è quindi tutto ciò che è situato dietro la superficie della *collezione*.

Secondo Krzysztof Pomian le collezioni sono un «complesso di oggetti esposti allo sguardo» (Pomian, 1990). Pomian scrive che gli oggetti sono visibili per gli esseri viventi in alcuni casi e per gli dei in altri (offerte, oggetti funerari), divenendo così un *medium* tra il visibile e l'in-

visibile. Così, quando incontriamo e gettiamo lo sguardo verso oggetti d'archivio che sono stati invisibili ai tempi della loro concezione, a fronte di altri "esposti allo sguardo" dei loro contemporanei, riconosciamo improvvisamente di avere una grande opportunità: procedere oltre l'"opacità della tecnica" (Stiegler, 1994) incarnando uno sguardo divino, allineato con quello incarnato dall'autorità che ha predisposto (originato) e "comandato" al tempo l'intera catena delle rappresentazioni. Il che equivale a dire di incarnare uno "sguardo neurologico" archiviato e modellato da gesti, strumenti e pratiche sociali e comunitarie (Cartwright, 1995).

Ciò potrebbe essere colto come un paradosso della modernità incipiente: gli strumenti tecnici di neonate scienze quali la neurologia producono un ampio numero di oggetti visivi, seguendo il paradigma del potenziamento dei sensi umani e una certa ideologia dell'oggettività meccanica, ma solo una specifica, schematica e controllata serie di evidenze sono comunicate e condivise.

I protocolli di ripresa e le pratiche analitiche corrispondono pienamente al paradigma selettivo di stampo positivista di Matuszewski, basato sulla polarità *strumento (meccanico) / evidenza (visiva)*.

Eppure l'interazione tra la superficie della *collezione* e la profondità del *residuo* non fornisce solamente prova delle dinamiche di produzione scientifica di evidenze visive a matrice fotografica tipiche del positivismo, semmai e al contempo rivela la presenza di forze alternative e percorsi impensati della storia che appartengono e descrivono la natura stessa dell'archivio.



**Figura 2.** Scontorno e cosmesi dell'immagine a partire da un originale negativo cinematografico in formato 17,5 mm, stampa su carta fotografica, (1910 ca.).

Fonte: Archivio Vincenzo Neri.

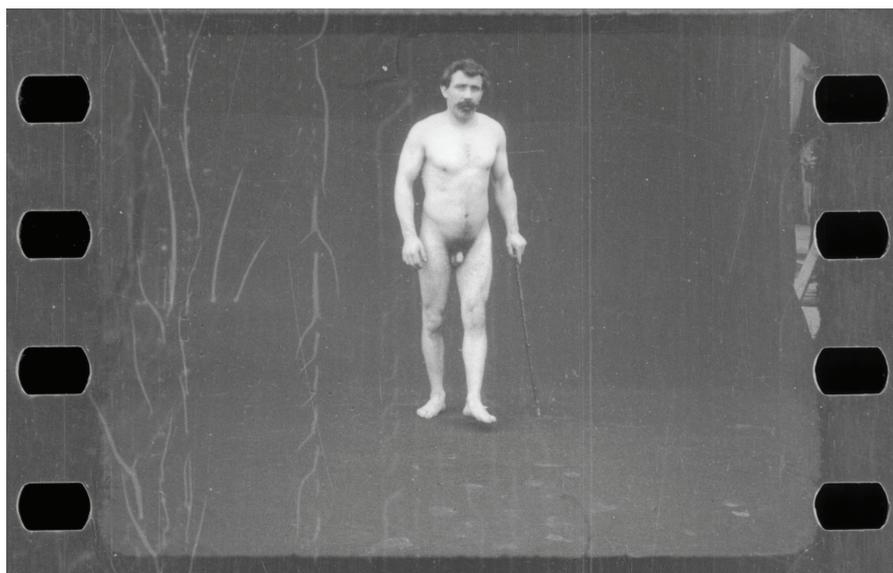


**Figura 3.** Alcuni esempi di scatole 35 mm così come si presentavano al loro rinvenimento.

Fonte: Archivio Vincenzo Neri.



**Figura 4.** A sinistra il coperchio di una scatola riportante l'etichetta di Georges Mendel, a destra un marchio embossato su un negativo camera decaduto (1908 ca.).  
FONTE: Archivio Vincenzo Neri.



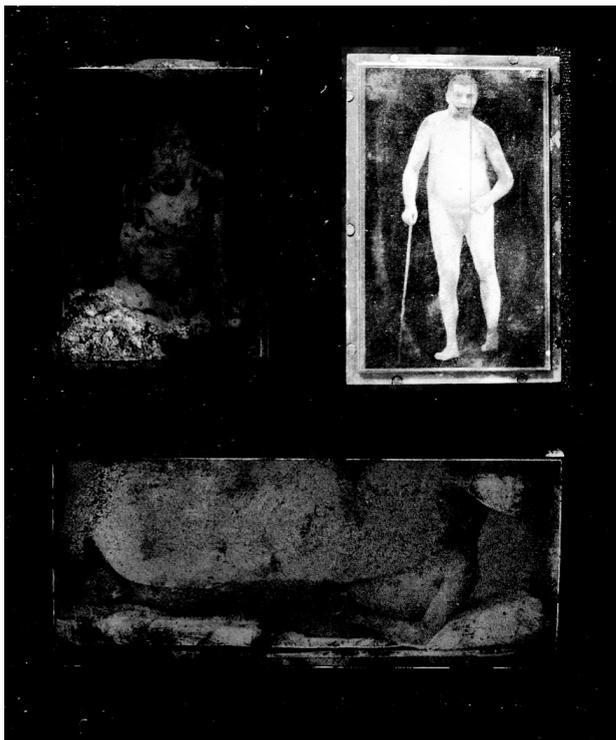
**Figura 5.** Fotogramma da una sequenza registrata da Vincenzo Neri a Bagnolet (1908 ca.).  
FONTE: Archivio Vincenzo Neri.



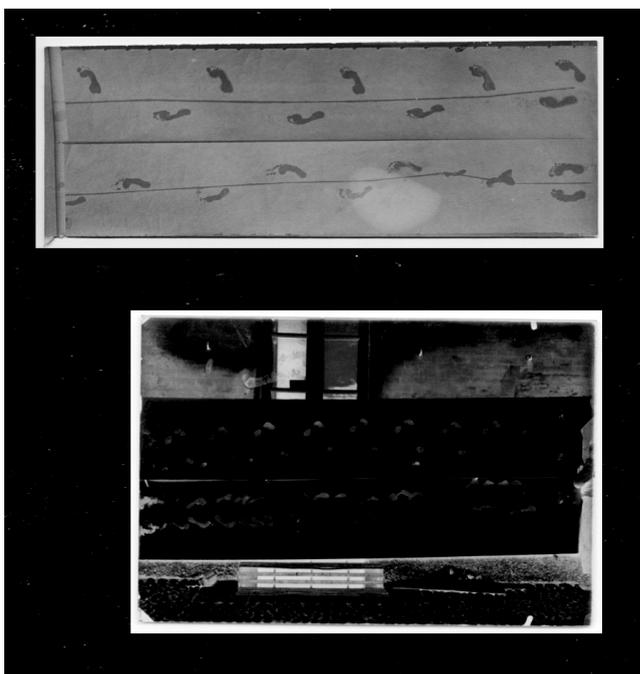
**Figura 6.** Fotogrammi da negativo camera Atrax (ca. 1924).  
FONTE: Archivio Vincenzo Neri.



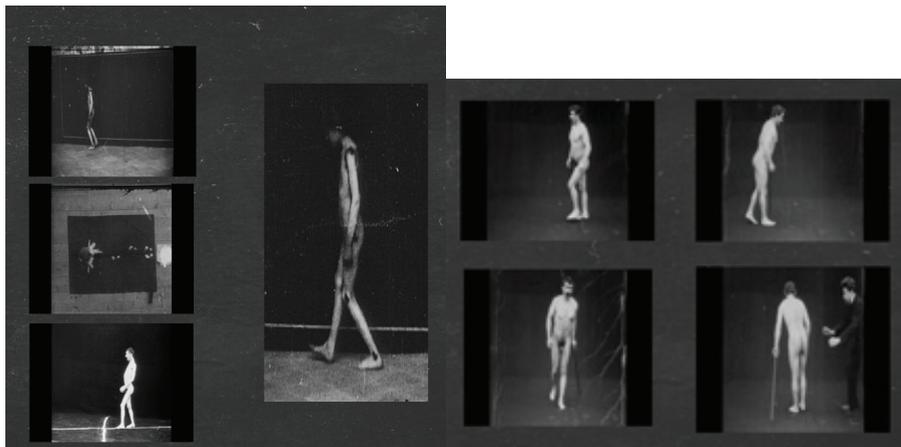
**Figura 7.** Fotogramma da positivo imbibito, ripresa effettuata presso Chiostro ottagonale del Monastero di San Michele in Bosco, Bologna (1927).  
FONTE: Archivio Vincenzo Neri.



**Figura 8.** Cliché Tipografici, esempi databili tra il 1910 circa e la metà degli anni Venti del Novecento. FONTE: Archivio Vincenzo Neri.



**Figura 9.** Lastra fotografica e stampa su carta riproducenti registrazioni grafiche di cammini (metodo delle impronte), (1910 ca.). FONTE: Archivio Vincenzo Neri.



**Figure 20-11.** Evidenze dei protocolli di ripresa adottati nelle riprese cinematografiche durante il periodo parigino e a Bologna tra il 1908 e il 1910 ca.

Fonte: Archivio Vincenzo Neri.

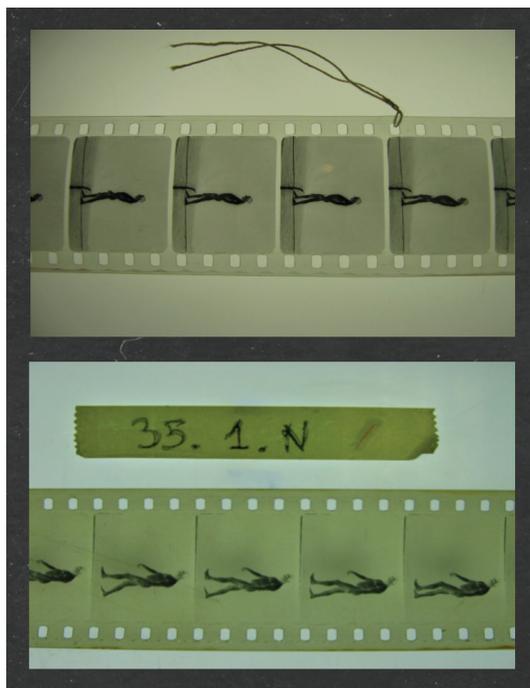


**Figura 32.** Esempi di rilevazioni grafiche.

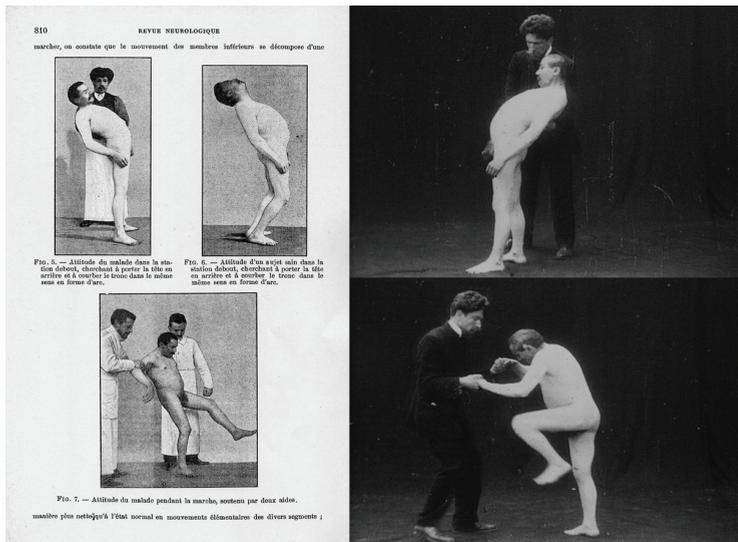
Fonte: Archivio Vincenzo Neri.



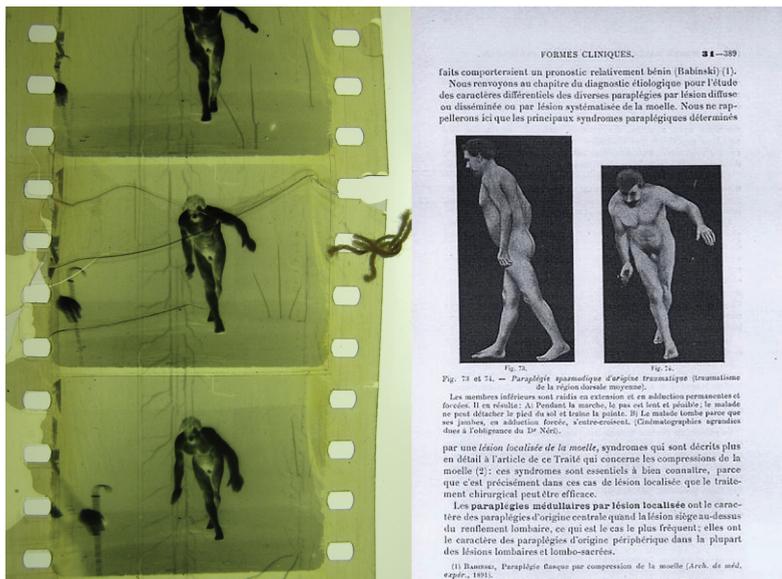
**Figura 43.** Stampa su carta, registrazioni fotografiche.  
FONTE: Archivio Vincenzo Neri.



**Figura 54.** Esempi di negativi camera registrati attorno al 1908-1909 e finalizzati alla scomposizione analitica del movimento di derivazione cronofotografica.  
FONTE: Archivio Vincenzo Neri.



**Figura 65.** A sinistra J. Babinski, *De l'asynergie cérébelleuse* (Babinski, 1899, pp. 806-816); a destra fotogrammi dalla sequenza «Andatura cerebellare» registrata da Neri (1908 ca.).  
 FONTE: Archivio Vincenzo Neri.



**Figura 76.** A sinistra fotogramma chiave evidenziato con filo legato alla perforazione; a destra il «segno diagnostico» pubblicato nel trattato *Sémiologie nerveuse* (1911).  
 FONTE: Archivio Vincenzo Neri.



**Figura 87.** Stampa su carta fotografica e rielaborazione grafico/geometrica (1910 ca.).

FONTE: Archivio Vincenzo Neri.



**Figura 98.** Cliché tipografici utilizzati per comporre l'edizione di *Le disbasie psichiche*.

FONTE: Archivio Vincenzo Neri.



**Figura 109.** *Le disbasie psichiche* (1910), Tavola XI. FONTE: Archivio Vincenzo Neri.

## Riferimenti bibliografici

- ACHARD, C., MARIE, P., GILBERT-BALLET, L. S., LÉVI, E., & LAIGNEL-LAVASTINE, M. (1911). *Sémiologie nerveuse*. In P. BROUARDEL & A. GILBERT (a cura di), *Nouveau traité de médecine et de thérapeutique* (Vol. 31). Paris: Librairie J.-B. Baillière et Fils. [Ed. it. a cura di C. BOZZOLO (1912). *Nuovo trattato di medicina e terapia*. Torino: UTET].
- ACZEL, A.D. (2006). *Pendulum. Léon Foucault e il trionfo della scienza*. Milano: Il Saggiatore.
- AGAMBEN, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?*. Roma: Nottetempo.
- AUBERT, G. (2002). Arthur Van Gehuchten takes neurology to the movies. *Neurology*, 59, 1612-1618.

- BABINSKI, J. (1899). De l'asynergie cérébelleuse (1). *Revue Neurologique*, 7(22), 806-816.
- BERGAGLIO, B., & CAVANNA, P. (2006). *Francesco Negri fotografo 1841-1924*. Milano: Silvana.
- BERNABEO, R. A., PONTIERI, G.M., & SCARANO, G.B. (1993). *Elementi di storia della medicina*. Padova: Piccin.
- BOSCHI, G. (1927). Camillo Negro. *Giornale di Psichiatria clinica e tecnica manicomiale*, 55, 215-219.
- BRAUN, M. (1992). *Picturing time. The work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago: University of Chicago Press.
- BRAUN, M. (2010). *Eadweard Muybridge*. Reaktion Books: London.
- BREDEKAMP, H., DÜNKEL, V., & SCHNEIDER, S. (2015). *The technical Image. A history of styles in scientific imagery*. Chicago: University Chicago Press.
- CARTWRIGHT, L. (1995). *Screening the body. Tracing medicine visual culture*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- CERLETTI, U. (1916). Quindici anni di lavoro per la scienza nell'Italia prima della guerra. *Rivista sperimentale di Freniatria*, 42, 1-44.
- CHARCOT, J.-M., & RICHER, P. (1882). Contribution à l'étude de l'hypnotisme chez les hystériques. *Archive de neurologie*, 3, 310-19.
- CRARY, J. (1990). *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth Century*. Cambridge: The MIT Press.
- DAGNINI, G. (1961). Vincenzo Neri. Vita di neurologo. *Bullettino delle scienze mediche. Organo della società medica chirurgica di Bologna*, 133, 149-172.
- DARWIN, C. (1998). *The expression of the emotions in man and animals. Definitive edition (3<sup>rd</sup> ed.)*. London: Harper Collins.
- DASTON, L., & GALISON, P. (1992). The image of objectivity. *Representations*, 40, 81-128.
- (2010). *Objectivity*. New York: Zone Books.
- DE PASTE, B., & LEFEBVRE, T. (2012). *Filmer la science comprendre la vie. Le cinéma de Jean Comandon*. Paris: CNC.
- DE ZWAAN, K. (2011). Pre-archival practices. A genealogy of the film archive in the Netherlands (1910-1919). In S. VENTURINI (Ed.), *Revisiting the Archive/Revisiter l'Archive*. *Cinéma & Cie*, 16-17, 23-28.
- DELITALA, F. (1983). *Tra bisturi e scalpelli, le penne e i pennelli facciamo punto e basta*. Bologna: Cappelli.

- DIAMANTIS, A., MAGIORKINIS, E., & ANDROUTSOS, G. (2009). Alfred Francois Donné (1801-78): A pioneer of microscopy, microbiology and haematology. *Journal Medical Biography*, 17, 81-87.
- DIAMOND, H. W. (1856). On the application of photography to the physiognomic and mental phenomen of insanity. *Proceedings of the Royal Society of London*, 8, 117.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*. Genova; Milano: Marietti. [Pubblicazione originale: (1982). *L'Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula].
- DUCHENNE DE BOULOGNE, G. B-A. (1861). *De l'électrisation localisée et de son application à la pathologie et à la thérapeutique* (2<sup>nd</sup> ed.). Paris: Baillière.
- (1862a). *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*. Paris: Jules Renuard.
- (1862b). *Album de photographies pathologiques complémentaire au livre intitulé Le l'électrisation localisée*. Paris: Baillière.
- ELLERO, U. (1908). *La fotografia nelle funzioni di polizia e processuali*. Milano: Società Editrice Libreria.
- ENDTZ, L. (1983). La neurologie et l'illustration photographique du livre medical. *Revue Neurologique*, 139, 439-444.
- MUSEO GALILEO, Giorgio Roster scienziato e fotografo, n.d. In <https://www.museogalileo.it/istituto/biblioteca-digitale-tematica/roster/homepage/fotografia.html> (consultato il 18 gennaio 2018).
- GIGLIOLI, D., & VIOLI, A. (a cura di) (2005). *L'immaginario dell'isteria. Locus Solus*, 3.
- GILARDI, A. (2010). *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*. Milano: Bruno Mondadori.
- GOETZ, C. G., BOUNDUELLE, M., & GELFAND, T. (1995). *Charcot: Constructing neurology*. Oxford: Oxford University Press.
- KESSLER, F. (2011). *Concevoir une archive cinématographique atour de 1900*. In S. VENTURINI (Ed.), *Revisiting the archive / Revisiter l'archive. Cinéma & Cie*, 16-17, 15-21.
- LATOUR, B. (1999). *Pandora's hope. An essay on the reality of science studies*. Cambridge: Harvard University Press.
- LOMBROSO, C. (1876). *L'uomo delinquente*. Torino: Bocca.
- LONDE, A. (1893). *La photographie médicale*. Paris: Gauthier-Villars.

- LORUSSO, L., & LUCCI, B. (2011). *Fissare l'immagine in neurologia*. In L. LORUSSO, B. LUCCI & A. V. SIRONI (a cura di), *Alla ricerca dei segni perduti*. Roma: Carocci.
- LUCCI, B. (1995). Gli studi sull'endemia gozzo-cretinica di Cerletti e Perusini (1904-1909). *Rivista di Neurobiologia*, 5, 607-610.
- MASOTTI, A. (1928-1929). *Fotografia documentaria medica e scientifica* (Voll. 1-2). Bologna: A. Comi.
- MATUSZEWSKI, B. (1898). *Une nouvelle source de l'histoire*. Paris.
- MERZEAU, L. (1999). Du monument au document. In M. MELOT (a cura di), *La Confusion des monuments* (pp. 47-57). *Les Cahiers de médiologie*, 7.
- NERI, V. (1908a). Sur les caractères paradoxaux de la démarche chez les hystériques. Société de Neurologie de Paris, Séance du 7 mai 1908. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 21, 264-276.
- (1908b). Y a-t-il une démarche hystérique? *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 21, 231-241.
- (1910a). Sur un nouveau signe d'hémiplégie organique. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 23, 88-89.
- (1910b). *Le disbasie psychique*. Bologna: Garagnani.
- (1925). La sclérose latérale amyotrophique. In *Centenaire de Charcot. XXV Anniversaire de la Société de Neurologie de Paris*. *Revue Neurologique*, 6, 759-778.
- (1956). *Le "mani" nella Divina Commedia*. Comunicazione tenuta alla Società medico-chirurgica di Bologna la sera del 5 gennaio 1956. Bologna: Poligrafici il Resto del Carlino.
- (1958). Eloge de J. Babinski. *Revue Neurologique*, 6, 654-657.
- PICHEL, B. (2015). From facial expression to bodily gestures: Passions, photography and movement in French 19<sup>th</sup> Century science. *History of Human Science*, 29, 27-48.
- PICKERING, A. (1995). *The mangle of practice time, agency, and science*. Chicago: University of Chicago Press.
- POMIAN, K. (1990). *Collectors and curiosity. Paris and Venice, 1500-1800*. Cambridge: Polity. [Pubblicazione originale: (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVI-XVIII siècle*. Paris: Gallimard].
- PREMUDA, L. (1993). *Storia dell'iconografia anatomica*. [Saronno]: Ciba.
- RAMÓN Y CAJAL, S. (2007). *La fotografía de los colores. Bases científicas y reglas prácticas*. Zaragoza: Prames. [Pubblicazione ori-

- ginale: (1912) *La Fotografía de los colores. Fundamentos científicos y reglas prácticas*. Madrid: Nicolás Moya].
- RIBOT, T. (1906). *Essai sur les passions*. Paris: F. Alcan.
- RIPPA BONATI, M., & PARDO-TOMÁS, J. (2005). *Il teatro dei corpi. Le pitture colorate d'anatomia di Girolamo Fabrici d'Acquapendente*. Milano: Mediated.
- ROSTER, G. (1895). Nuova disposizione del mio teleobiettivo per ottenere forti ingrandimenti. *Bullettino della Società fotografica italiana*, 7, 241-247.
- STIEGLER, B. (1994). *La technique et le temps. Vol 1: La faute d'Épiméthée*. Paris: Galilée.
- TAMASSIA, A. (1878). La fotografia nel nostro manicomio. *Gazzetta del Frenocomio di Reggio*, 1-2, 8-12.
- TARTARINI, C. (2010). *Anatomie fantastiche*. Bologna: Clueb.
- TORTAJADA, M. (2009). *Le Statut du photogramme et l'instant prégnant au moment de l'émergence du cinéma*. In F. CASSETTI, J. GAINES & V. RE (Eds.), *Dall'inizio alla fine / In the very beginning, at the very end*. Udine: Forum.
- TUCKER, J. (2013). *Nature exposed. Photography as eyewitness in Victorian science*. Baltimora: John Hopkins University Press.
- TURZIO, S. (a cura di) (2005). *Lombroso e la fotografia. Locus Solus*, 2.
- VANONE, F., LORUSSO, L., & VENTURINI, S. (2016). Vincenzo Neri and his legacy in Paris and Bologna. *Journal of the History of the Neuroscience*, 25, 51-62.
- VESALIO, A. (1543). *De Humani Corporis Fabrica*. Venezia.
- ZANNIER, I. (2008). *Alle origini della fotografia scientifica: una breve storia*. Firenze: Emmebu Edizioni.