

Luisa Bertolini

## Code e silhouettes. Lichtenberg versus Lavater

*Abstract: The essay analyzes the function of silhouettes in Lavater's ontological physiognomy and Lichtenberg's criticisms of the analysis of the fixed features of the faces, which he contrasts the psychology of gestures, the phenomenology of involuntary body language, the analysis of the word. Lichtenberg's criticisms culminate in the Fragment von Schwänzen (1777), in which the silhouettes of the tails of animals and the "tails" of men become a parody and satire of Lavater's method.*

### Silhouettes

*Non desidero altro che confrontare volto con volto, silhouettes con silhouettes!*  
Johann Caspar Lavater

Nella seconda metà del Settecento le silhouettes erano di moda. Si trattava di ritratti dipinti in nero su fondo bianco oppure di ritagli di carta nera incollata su un foglio bianco che riproducevano il profilo di una persona. Veri e propri intagliatori di silhouettes non mancavano mai nei salotti raffinati, ma erano presenti anche nelle fiere e nei balli pubblici popolari; fungevano da fotografi prima della nascita della fotografia e molti dei loro lavori raggiunsero notevole valore artistico e furono, con il tempo, oggetto di collezionismo.<sup>1</sup> Esisteva anche una sorta di macchinario che permetteva la loro semplice realizzazione proiettando l'ombra del profilo della persona ritratta su uno schermo bianco, il cui prototipo è il *Physionotrace*, costruito negli anni 1783-1784 da Gilles Louis Chrétien, violoncellista alla corte di Versailles.<sup>2</sup> L'origine del termine 'silhouette' risale però a qualche anno prima, al nome del ministro di Luigi XV, Étienne de Silhouette, austero controllore delle finanze, sostenitore di un regime fiscale rigido nei confronti dei ceti privilegiati e più ricchi e per questo accusato di voler spogliare i francesi dei loro averi, presto licenziato dal re e cancellato dalla storia di Francia. La moda del tempo, che prevedeva giacche strette, disegnate con linee pulite e indossate su pantaloni senza tasche, venne chiamata 'à la Silhouette': nessuno poteva infilare denaro nelle tasche, perché – si diceva – il ministro delle finanze si era preso tutto il denaro.

Poi l'espressione passò a designare le tabacchiere di legno grezzo, senza decorazioni né specchi e, infine, i ritratti neri dei profili. Per estensione – scrive lo scrittore Thierry Maugenest – il termine passò a designare tutto ciò che è fatto in economia, striminzito, effimero e approssimativo.<sup>3</sup>

Per noi però sopravvive solo il significato dell'arte nera, che appunto è arte antica, all'origine della pittura stessa nel mito della figlia del vasaio Butade Sicionio che aveva disegnato, per conservarne memoria, il contorno dell'ombra dell'amato, proiettata da una lucerna sulla parete; un'arte riproposta anche nelle prime sagome nere che decoravano i vasi greci. La diffusione delle silhouettes nel Settecento<sup>4</sup> ripropone l'istanza della cattura dell'ombra, ma assume significati nuovi e particolari, che oltrepassano le esigenze mondane del tempo e si prestano

<sup>1</sup> Cfr. il capitolo *Silhouettes* in PRAZ 1982.

<sup>2</sup> <https://www.fotocollezione.it/pre-fotografia/279-ritratto-ottico-meccanico-silhouettes-e-physionotrace.html>

<sup>3</sup> MAUGENEST 2018, 163. Lo scrittore francese riabilita la figura di Étienne de Silhouette e ne illustra anche i meriti culturali per aver fatto conoscere in Francia, con le sue traduzioni, l'opera di Alexander Pope e di William Warburton.

<sup>4</sup> Per l'arte nera contemporanea cfr. <http://www.iltritaglio.it/2012/cultura/arte/la-shadow-art/>

a diverse finalità nei diversi autori. Jean Paul Richter introduce nei suoi romanzi umoristici la figura dell'intagliatore di silhouettes assegnandogli un ruolo critico e beffardo,<sup>5</sup> mentre il pittore Philipp Otto Runge è lui stesso un creatore di magnifiche silhouettes delicate e romantiche di fiori e animali,<sup>6</sup> ma è soprattutto lo svizzero Johann Caspar Lavater che si appassiona con accanimento all'attività di disegnatore di silhouettes, con le quali riempirà le pagine dei suoi scritti fisiognomici.

Gli scritti più importanti di Lavater sono raccolti nei quattro volumi dei *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, pubblicati a Leipzig tra il 1775 e il 1778<sup>7</sup> e tradotti in francese, con il titolo *Essai sur la physionomie*, tra il 1781 e il 1803; ma l'edizione più famosa è quella in dieci volumi, pubblicata negli anni 1805-1809, ampliata e curata da Jacques-Louis Moreau de La Sarthe. In una prima fase Lavater riesce a coinvolgere nella sua passione, nella sua «furia fisiognomica», alcuni tra i più importanti intellettuali del suo tempo. Negli anni giovanili Johann Wolfgang von Goethe lo frequenta con assiduità, intrattiene con lui una fitta corrispondenza, segue con interesse l'elaborazione dei *Fragments* e scrive addirittura le parti dell'opera che riguardano gli animali.<sup>8</sup>

Wilhelm Tischbein, amico di entrambi, si ispira alla fisiognomica per le sue magnifiche acqueforti che ritraggono teste di animali.<sup>9</sup> Johann Heinrich Füssli, compagno di studi di Lavater, ne traduce alcuni testi in inglese,<sup>10</sup> compone alcune illustrazioni per l'edizione francese dei *Fragments* e a lui si ispira nella sua pittura che mescola uomini e animali, nonostante si distacchi col tempo dall'iniziale adesione alla fisiognomica.<sup>11</sup> Un altro importante artista che collabora alla parte iconografica dei *Fragments* è Daniel Chodowiecki, direttore dell'Accademia delle arti di Berlino. Agli artisti si aggiungono importanti personalità dell'epoca: il medico Johann Geog Zimmermann, suo sostenitore, i filosofi Johann Gottfried Herder, Johann Georg Hamann, Friedrich Heirich Jacobi e il giovane Wilhelm von Humboldt.

Le ricerche di Lavater si inseriscono nel filone della filosofia della natura che poneva in primo piano l'indagine sul vivente e che confluirà nella scienza romantica della natura.<sup>12</sup> La fisiognomica sembrava offrire la possibilità di penetrare la complessità con strumenti di semplificazione, riduzione e classificazione, sostituendo alla descrizione analitica la priorità dello sguardo che penetra direttamente l'essenza delle cose e degli esseri, che dovrebbe rivelare nella molteplicità delle forme il legame con il tutto. A questo scopo Lavater trova e riprende dalla fisiognomica i principi, i metodi e le osservazioni elaborate in una tradizione che risale addirittura a Pitagora, che diviene tecnica analitica nei trattati ellenistici sul tema<sup>13</sup> e che percorre, con varia fortuna, tutto il pensiero occidentale. Il presupposto della teoria è una concezione unitaria del cosmo, la convinzione della necessaria corrispondenza tra natura interiore e sembianza esterna dell'uomo, tra l'anima e il corpo, tra l'invisibile e il visibile. L'assunto permette la minuziosa ricerca dei segni che, nel volto e nel corpo, rivelano le segrete corrispondenze, i geroglifici delle passioni e dei caratteri, secondo criteri analogici più dichiarati

<sup>5</sup> Leibgeber, ad esempio, in *Siebenkäs* è un intagliatore di silhouettes e rappresenta il doppio beffardo del protagonista Firmian.

<sup>6</sup> <https://schattenriss.jimdofree.com/philipp-otto-runge/>

<sup>7</sup> Trad. it. parziale in LAVATER, LICHTENBERG 1991.

<sup>8</sup> Una disamina della partecipazione di Goethe in HELLEN 1888; su Goethe e la fisiognomica cfr. GIACOMONI 1993, cap. I.

<sup>9</sup> Raccolte nel prezioso libro: Guillaume Tischbein, *Têtes de différents animaux dessinées d'après nature pour donner une idée plus exacte de leurs caractères*, Napoli 1796.

<sup>10</sup> *Essays on Physiognomy* (1789-1798) e di *Aphorisms on Man* (1788).

<sup>11</sup> Per queste relazioni di Lavater con Goethe, Tischbein e Füssli cfr. CAROLI 1995, 158ss. e 172.

<sup>12</sup> Sulla filosofia e scienza romantica della natura: POGGI 2000.

<sup>13</sup> Cfr. l'*Introduzione* di Maria Fernanda Ferrini ad ARISTOTELE 2007.

che dimostrati.<sup>14</sup> Dio stesso, nel religiosissimo Lavater, è garanzia indiscutibile della leggibilità del mondo, a sua volta specchio magico del divino; il volto di Cristo ne è la mediazione.

La silhouette diventa l'icona di questa nuova fisiognomica; Lavater descrive così la depurazione della fisionomia della persona ritratta nella silhouette:

essa non offre che una sola linea della figura che rappresenta: non ha né movimento, né colpi di luce, né colore, né rilievi, né profondità: gli occhi, le orecchie, le narici, le guance, tutto questo viene perduto; non resta che una piccola parte delle labbra.

È proprio questo a conferire ai profili un carattere di «atemporalità ideale e astratta», come commenta Maurizio Giuffredi che riporta questa citazione dall'enciclopedia di de la Sarthe. Patrizia Magli sottolinea:

Per la loro essenzialità, sono particolarmente adatte le *silhouettes* perché costituite dalla proiezione di un profilo nero su fondo bianco che, attraverso una semplice linea continua, sanno indicare forme e superfici. Nelle *silhouettes* non vediamo né movimento, né luci, né colori, né rilievi, né cavità. Esse annullano la profondità, dimensione esistenziale troppo legata all'accidentale. Resta solo una parte delle labbra, ma ben poco si vede dei “muscoli della passione”, ovvero, dell'espressione emotiva.<sup>15</sup>

In questo modo i disegni delle silhouette tendono a sostituire l'osservazione diretta e l'analisi della ritrattistica nella storia dell'arte, che riempie i volumi dei *Fragmente*, finisce col sovrapporsi all'indagine empirica. La depurazione dell'immagine diventa così decisiva per stabilire l'intelligenza o la stupidità di un uomo: il profilo di un negro – scrive Lavater – non potrà mai essere identico a quello di Newton, il suo cranio non potrà mai essere curvato rendendolo simile a quello di un grande astronomo.<sup>16</sup> La silhouette, privata di ogni espressione mimica, di ogni passione, ci fa cogliere direttamente la forma del cranio in un silenzio assoluto, nel silenzio della morte, che dovrebbe rivelarci con maggior precisione – lo scrive esplicitamente – la fisionomia fondamentale dell'uomo.<sup>17</sup>

Forse questa è la conclusione necessaria e, insieme, il segno del fallimento del determinismo fisiognomico di Lavater: vengono alla mente le osservazioni di Plotino sulla scomparsa della bellezza dal volto della persona morta che non ha più la luce dello sguardo. Persino il contorno dell'ombra tracciato dalla figlia di Butade manteneva un elemento di vitalità, non era solamente un tratto di pastello, non era una semplice effigie che riproducesse la somiglianza: la giovane innamorata fissando l'ombra aveva sottratto all'amato una parte della sua esistenza, l'aveva tenuta per sé, come ci ha fatto notare Maurizio Bettini analizzando l'importanza dell'ombra nelle credenze antiche.<sup>18</sup>

Le critiche più acute rivolte a Lavater, alla *Schwärmerei* del pastore zurighese che deduceva i caratteri e l'intelligenza degli uomini dai tratti fissi del volto, sono state scritte da Georg Christoph Lichtenberg, professore di fisica ed esponente di punta dello spirito positivo che si era affermato nell'università di Göttingen.<sup>19</sup> Lichtenberg, invero, è molto interessato all'osservazione e all'interpretazione delle espressioni del viso e del corpo; racconta di essersi divertito, fin dall'infanzia, a disegnare a penna e a matita il suo volto e centinaia di altri volti, di aver

<sup>14</sup> Ferrini scrive che il metodo della fisiognomica si rivela come «conferma tautologica del già noto» (ARISTOTELE 2007, 40), Patrizia Magli analizza il procedimento logico che sta alla base dell'analogia fisiognomica (MAGLI 1995, 118ss.).

<sup>15</sup> MAGLI 1995, 321.

<sup>16</sup> Cfr. LAVATER, LICHTENBERG 1991, 164.

<sup>17</sup> GIUFFREDI 2001, 112-113.

<sup>18</sup> BETTINI 1992, 53.

<sup>19</sup> Un'esauriente storia di questa università tra la fine Settecento e gli inizi dell'Ottocento in MARINO 1975.

addirittura disegnato i giorni della settimana e di ricordare, in particolare il mercoledì, che gli appariva «un giorno semi-libero, dimezzante la settimana, diviso tra obbligo e libertà, e tuttavia quanto mai benefico».<sup>20</sup> A questa passione Lichtenberg vuole però dare un'impostazione molto diversa da quella di Lavater, e alla critica della fisiognomica dedica un interessante saggio che comincia a circolare già negli ultimi mesi del 1777 e viene ripubblicato l'anno seguente con il titolo *Über Physiognomik wider die Physiognomen: zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis*.<sup>21</sup> In questo testo Lichtenberg oppone all'ontologia di Lavater il richiamo all'esperienza e alla cautela critica, al disegno e all'intaglio delle silhouettes un'articolata «semiotica degli affetti», alla fisiognomica la patognomica:

il nostro corpo – scrive – sta in mezzo tra l'anima e il mondo esterno, specchio degli effetti di entrambi; non narra soltanto le nostre inclinazioni e le nostre capacità, ma anche le sferzate del destino, del clima, delle malattie, dell'alimentazione e di mille altre avversità.<sup>22</sup>

Il diverso punto di vista permette a Lichtenberg non solo di contestare brillantemente e punto per punto i principi della fisiognomica, le deduzioni avventate, l'estetica classicistica, ma anche di spostare l'analisi dai tratti fissi alla sedimentazione delle passioni sul volto, alla psicologia dei gesti, alla fenomenologia del linguaggio involontario del corpo, al linguaggio stesso, tema quest'ultimo a cui dedica particolare attenzione. Mentre Lavater colleziona silhouettes, Lichtenberg – annota Gurisatti – colleziona parole, atteggiamenti linguistici, modi di dire, proverbi, *Witze*, persino parolacce e imprecazioni, scoprendo, tra l'altro, nella lingua tedesca, 145 modi di indicare l'ubriachezza di una persona. Queste osservazioni non saranno «silhouettes vuote e generiche», ma «tratti e colori che danno vita e determinatezza alla silhouette».<sup>23</sup>

## Code

- *A che ti serve la coda?*

- *La coda?*

- *Già. Perché le tigri hanno bisogno della coda?*

- *Non ne sono sicuro. Penso che sia per bellezza.*

- *Allora è una specie di cravatta per il sedere.*

- *Non essere volgare. È tutta invidia la tua.*

Bill Watterson, *Calvin e Hobbes*

Gli animali non compaiono nel primo volume dei *Fragmente* del 1775; si trovano a partire dal secondo tomo e iniziano con un'analisi dei crani di alcuni animali. Lavater sottolinea però subito la distanza tra uomo e animale e considera le analogie elaborate da Della Porta come il prodotto di un eccesso di immaginazione.<sup>24</sup> Con il mago napoletano Lavater condivide però l'identificazione della forma con il carattere e questo gli permette di inserire molte descrizioni di animali, dei quali indica la stupidità o l'astuzia, l'ingenuità o la scaltrezza, la crudeltà, la malvagità o il coraggio, la pigrizia o la tenacia, sulla base della forma della fronte, degli occhi e delle altre parti del «viso». L'apparato iconografico conferma punto per punto, nelle bellissime incisioni di Chodowiecki e di altri artisti, l'espressione corrispondente, con un procedere logico rovesciato che porta come prova ciò che deve essere dimostrato. Più in generale il

<sup>20</sup> LAVATER, LICHTENBERG 1991, 103.

<sup>21</sup> Trad. it. in LAVATER, LICHTENBERG 1991, 97ss.

<sup>22</sup> LAVATER, LICHTENBERG 1991, 110.

<sup>23</sup> Cit. da Gurisatti in LAVATER, LICHTENBERG 1991, n. 110, p. 38.

<sup>24</sup> LAVATER 1776, 192 e 218.

rovesciamento consiste nella proiezione dei caratteri dell'uomo su quelli degli animali: come nota Baltrušaitis, la fisionomia delle bestie in questi capitoli viene

studiata secondo procedimenti e criteri elaborati per gli esseri umani: le espressioni delle teste e dei crani di animali sono descritte in modo analogo. [...] Gli elementi sono capovolti. Quelli che contano non sono più i segni della bestia; l'immagine dell'uomo si sovrappone all'animale e ne rivela il carattere.<sup>25</sup>

Su questo punto Baltrušaitis sottolinea il ruolo di Goethe nell'introduzione del tema zoológico nei *Fragmente*, ma lo stesso Lavater ne sembra sempre più convinto: alla fine del quarto volume nell'edizione francese del 1803, quindi postuma, compare una nuova tabella che testimonia, anche se in modo bizzarro, l'adesione del pastore alla teoria dell'evoluzione.



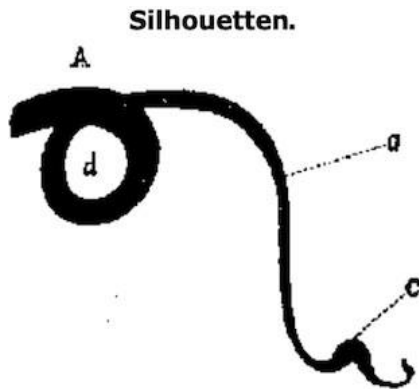
Si tratta della «linea dell'animalità», che riprende, con alcune correzioni, le ricerche craniometriche di Camper e delinea una scala dell'angolo facciale che prende avvio dalla rana: «La prima figura è una rana in tutto e per tutto, l'immagine tronfia della natura più ignobile e più bestiale; la seconda è ancora completamente una rana, ma di una specie meno ripugnante». E così di seguito fino alla decima, in cui inizia il primo grado della «non animalità», per poi arrivare all'angolo di settanta gradi che Lavater attribuisce ai negri dell'Angola e ai Calmucchi. «La più gradevole è la ventiduesima»: è il dio greco Apollo, mentre i due ultimi profili vengono giudicati negativamente, andrebbero oltre la norma, non sarebbero umanamente veri.<sup>26</sup> Facciamo però un passo indietro e torniamo al 1777, alla stesura, come gioco tra amici, di una satira geniale della fisiognomica di Lavater da parte di Lichtenberg: *Fragment von Schwänzen*, pubblicata, a insaputa dell'autore, nel 1783 sul n. 5 del "Neues Magazin für Ärzte".<sup>27</sup> Si tratta di una serie di silhouettes di code, code di animali e codini di uomini, quelli che erano di moda nel Settecento, forse ispirate all'incisione *The Five Orders of Periwigs* di Hogarth (1761), del quale Lichtenberg era grande ammiratore; ma a questo va aggiunto anche il significato allusivo di *Schwanz* che in tedesco indica, oltre alla coda, anche il membro maschile. L'autore si rivolge direttamente al lettore parodiando i *Fragmente* nel contenuto, nella struttura e nello stile, nel tono profetico e nei rimproveri al lettore che non riesce a provare le stesse sue sensazioni.<sup>28</sup> Inizia con la coda di un maiale; invita a vedere, nelle parti evidenziate della figura, con delle lettere, prima di tutto «il diavolo nella propria porcitudine»:

<sup>25</sup> BALTRUŠAITIS 1983, 42.

<sup>26</sup> LAVATER 1803, 319-324 e le tavole allegate.

<sup>27</sup> Trad. it. in LAVATER, LICHTENBERG 1991.

<sup>28</sup> MAUTNER 1968, 198.



Questo porco, altrimenti dotato di innata, primordiale genialità, ha condotto una vita scioperata, rotolandosi mollemente nella melma per intere giornate, e intossicando intere contrade con miasmi dall'odore inqualificabile. Una volta, col favore della notte si è perfino intrufolato in una sinagoga, per operare nel sacro luogo la più atroce delle profanazioni. Divenuto madre, divorò vivi tre dei suoi figlioletti con inaudita crudeltà, e quando infine volle scaricare la sua furia cannibalesca su un povero pargoletto umano, cadde sotto la spada della vendetta: venne abbattuto da un gruppo di furfanti e poi divorato, mezzo crudo, dagli aiutanti del boia.<sup>29</sup>



La coda del cane è invece una coda meravigliosa: lo stesso Alessandro, se avesse dovuto portare una coda, non se ne sarebbe vergognato...

In essa non vi è proprio nulla di molliccio, nulla dell'aspetto "grinzoso, salottiero, zuccheroso", sgranocchiante e schizzinoso di certi minuscoli cagnetti. In ogni tratto si scorgono virilità, impeto passionale, portamento altero ed elevato, nonché un temperamento tranquillo, riflessivo e deciso, lontano tanto da un sottomesso nascondersi tra le zampe, quanto da una timorosa, irresoluta orizzontalità che fiuta la selvaggina [...]. Chi non percepisce l'estrema caninità, confinante con l'umanità, che si esprime nella curvatura in *a?*<sup>30</sup>

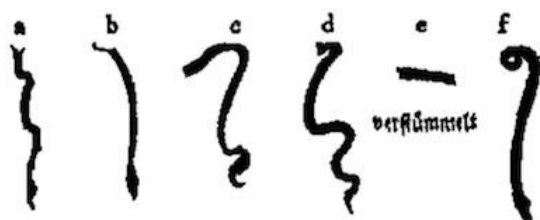
È la coda del cane perfetto, come il cane Cesare di Enrico VIII, capace di vincere un leone.

<sup>29</sup> LAVATER, LICHTENBERG 1991, 199.

<sup>30</sup> Ivi, 200.

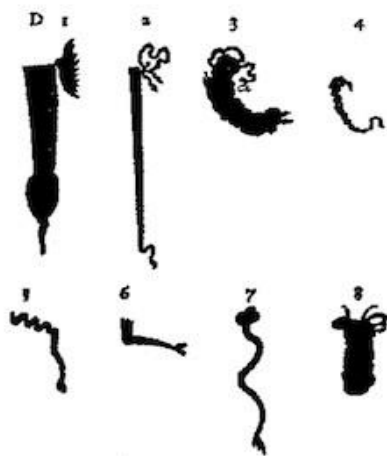


Anche questa, la coda successiva, ha caratteri positivi: è di un giovane porcello di Göttingen, destinato a trasformarsi in salsicce, ma che rivela un «talento cinghialesco» che ci fa pensare che sia stato un suo avo a uccidere Adone.<sup>31</sup>



Segue quest'altra immagine che rivela un ulteriore gioco stilistico che fa pensare alle classificazioni di Borges: tra le varie silhouettes di code appartenenti ad altri porci, che rivelano fiacchezza o oziosità, ce n'è una «probabilmente mal disegnata».<sup>32</sup>

Acht Silhouetten von Porschenschwänzen zur Uebung



<sup>31</sup> Ivi, 201.

<sup>32</sup> Ivi, 202.

Preso dal gioco, Lichtenberg passa ai codini degli studenti che dovrebbero rivelare i loro studi, la loro nobiltà oppure l'incapacità di accedere alla cultura, l'amore sublime per la musica o il misero destino della forca.

Per concludere l'autore prepara alcune domande per un esercizio ulteriore:

- Qual è la più energica?
- Qual è la maggiormente predisposta all'azione?
- Quale di queste code si dimenerà di più?
- Qual è la coda del giurista? del medico? del teologo? del filosofo? del buono a nulla? del buono a qualcosa?
- Qual è la più innamorata?
- Qual è la più predisposta a prendersi una bella sbornia?
- Quale può mangiare a sbafo?
- Quale di queste code potrebbe aver portato Goethe?
- Quale sceglierebbe Omero, se tornasse in vita?<sup>33</sup>

«Il modo più sicuro di ammazzare scherzi o barzellette è di spiegarli» commenta Ernst Gombrich in un saggio sulla percezione fisiognomica del 1960, nel quale riporta alcuni passi del *Frammento sulle code* di Lichtenberg. Seguiamo senz'altro il consiglio di Gombrich e leggiamo avanti: anche Gombrich è convinto, come Lichtenberg, dell'esistenza delle qualità espressive dei volti, dei gesti e delle cose, dell'esistenza di colori allegri e di suoni struggenti, di quelle che Paolo Bozzi chiamava qualità terziarie, ma ne sottolinea la provvisorietà, la necessità di revisione, l'importanza del contesto, affermando l'impossibilità di una teoria dell'arte che si basi unicamente sull'elemento espressivo.<sup>34</sup> Sarà ancor meno possibile una teoria gnoseologica o addirittura un'ontologia fisiognomica, ma possiamo continuare a osservare con curiosità le code dei cani e dei maiali, a scorgervi l'espressività eroica o porcina, a immaginare le code degli uomini, nel gioco fantastico e parodico creato da Lichtenberg nel Settecento e che mantiene ancor oggi la sua carica polemica.

### Bibliografia

- ARISTOTELE, *Fisiognomica* (2007), a cura di Maria Fernanda Ferrini, Milano, Bompiani
- BETTINI MAURIZIO (1929), *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi
- CAROLI FLAVIO (1995), *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Mondadori
- GIACOMONI PAOLA (1993), *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J.W. Goethe*, Napoli, Guida
- GOMBRICH ERNST H. (1971), *A cavallo di un manico di scopa*, Torino, Einaudi
- HELLEN EDUARD VON DER (1888), *Goethes Anteil an Lavaters Physiognomischen Fragmenten*, Frankfurt a. M., Rütten & Loening
- LAVATER JOHANN CASPAR (1775-1778), *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, 4 B.de, Leipzig-Winterthur, Nachdruck: Hildesheim, Weidmannsche Verlag Buchhandlung 2002, traduzioni parziali in *Frammenti di fisiognomica*, a cura di Giorgio Celli Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1989, e in LAVATER, LICHTENBERG 1991
- LAVATER JOHANN CASPAR, LICHTENBERG GEORG CHRISTOPH (1991), *Lo specchio dell'anima. Pro e contro la fisiognomica, un dibattito settecentesco*, a cura di Giovanni Gurisatti, Padova, il poligrafo

<sup>33</sup> Ivi, 204.

<sup>34</sup> GOMBRICH 1971, 70ss.



LICHTENBERG GEORG CHRISTOPH (1783), *Fragment von Schwänzen. Ein Beitrag zu den Physiognomischen Fragmenten*, Vorbericht zum fünften Bande erstes Stück, des neuen Magazins für Aerzte, in:

[https://www.lichtenberg-gesellschaft.de/pdf/l\\_wirk\\_satir\\_fragment\\_von\\_schwaenzen.pdf](https://www.lichtenberg-gesellschaft.de/pdf/l_wirk_satir_fragment_von_schwaenzen.pdf) (21.02.2020)

LICHTENBERG GEORG CHRISTOPH (2002), *Zibaldone segreto*, trad. di Francesco Franco Farina, Milano, Edizioni Virgilio

MAGLI PATRIZIA (1995), *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano, Bompiani

MARINO LUIGI (1975), *I maestri della Germania*, Göttingen 1770-1820, Torino, Einaudi

MAUGENEST THIERRY (2018), *Etienne de Silhouettes (1709-1767). Le ministre banni de l'histoire de France*, Paris, La Découverte

POGGI STEFANO (2000), *Il genio e l'unità della natura. La scienza della Germania romantica (1790-1830)*, Bologna, Il Mulino

PRAZ MARIO (1982), *Fiori freschi*, Milano, Garzanti