

Nautilus

Viaggio al Centro
della Salute



TRIMESTRALE SCIENTIFICO DI PATOLOGIA VASCOLARE

Anno VIII - N. 1, 2014 - ISSN 1973-7564

www.nautilussalute.com

EDITORIALE

Diagnosi vascolari: nuove terapie, nuove patologie. Il ruolo dell'ecocolordoppler
Giovanni B. Agus

LEADING ARTICLE

Studio eco-color-Doppler dell'emodinamica venosa
Claude Franceschi

ARTICOLI ORIGINALI

"CCSVI, a Long and Winding Road".
Esperienza personale in tre anni di lavoro diagnostico
Pietro Maria Bavera

Sviluppo dei GAGs nel trattamento delle patologie vascolari
Sergio Coccheri, Ferdinando Mannello

Gestione perioperatoria del paziente in terapia anticoagulante
Fulvio Pomerio, Christian Bracco, Alessia Giraudo, Virna Olocco, Luigi Fenoglio

CULTURA

Feriti e bendaggi nell'arte greca e romana
Simone Rambaldi

Editore

SINERGIE Edizioni Scientifiche S.r.l.
Via La Spezia, 1 - 20143 Milano
Tel. 02 58118054 - Fax 02 8322004
E-mail: redazione@edizionisinergie.com
www.edizionisinergie.com

Direttore responsabile

Mauro Rissa

Direttore scientifico

Giovanni B. Agus Milano

Steering Committee

Giovanni B. Agus Milano
Raffaele Pesavento Padova

Board scientifico

Claudio Allegra	Roma
Giuseppe Maria Andreozzi	Padova
Pier Luigi Antignani	Roma
Stefano De Franciscis	Catanzaro
Giovanni de Gaetano	Campobasso
Vincenzo Gasbarro	Ferrara
Arkadiusz Javien	Bydgoszcz, Polonia
Andrew N. Nicolaides	Cipro
Gualtiero Palareti	Bologna
Hugo Partsch	Vienna, Austria
Michel Perrin	Chaussieu, Francia
Paolo Prandoni	Padova
Maurizio Puttini	Milano
Eberhard Rabe	Bonn, Germania
Angelo Scuderi	San Paolo, Brasile
Carlo Setacci	Siena
Roberto Simkin	Buenos Aires, Argentina
Andrea Stella	Bologna
Adriana Visonà	Castelfranco Veneto (TV)
Paolo Zamboni	Ferrara

Segreteria di redazione

SINERGIE Edizioni Scientifiche S.r.l.

Impaginazione

SINERGIE Edizioni Scientifiche S.r.l.

Stampa

Galli Thierry Stampa S.r.l.
Via Caviglia, 3 - 20139 Milano

Tiratura

12.000 copie

Registrazione presso Tribunale di Milano n. 139
del 07/03/2007

© Copyright 2014 SINERGIE Edizioni Scientifiche S.r.l.
Tutti i diritti sono riservati.
Nessuna parte di questa pubblicazione può essere
fotocopiata o riprodotta senza l'autorizzazione dell'Editore.

SOMMARIO

EDITORIALE

Diagnosi vascolari: nuove
terapie, nuove patologie.
Il ruolo dell'ecocolordoppler
Giovanni B. Agus 4

LEADING ARTICLE

Studio eco-color-Doppler
dell'emodinamica venosa
Claude Franceschi 6

ARTICOLI ORIGINALI

"CCSVI, a Long and Winding Road".
Esperienza personale in tre anni
di lavoro diagnostico
Pietro Maria Bavera 17

Sviluppo dei GAGs nel trattamento
delle patologie vascolari
Sergio Coccheri, Ferdinando Mannello 22

Gestione perioperatoria del paziente
in terapia anticoagulante
*Fulvio Pomero, Christian Bracco,
Alessia Giraud, Virna Olocco, Luigi Fenoglio* 28

CULTURA

Feriti e bendaggi nell'arte greca
e romana
Simone Rambaldi 33

*La bibliografia integrale degli articoli
sarà disponibile sul sito della rivista
www.nautilussalute.com*



Feriti e bendaggi nell'arte greca e romana

Simone Rambaldi

Dipartimento di Beni Culturali - Studi Culturali, Università di Palermo

Un cratere attico a figure rosse, di cui si è molto parlato alcuni anni fa in occasione del suo rientro in Italia dal Metropolitan Museum di New York dove era conservato in precedenza, è decorato su uno dei suoi due lati con una delle più impressionanti immagini di guerriero caduto in battaglia testimoniate nella pittura vascolare greca (Fig. 1). Si tratta di Sarpedonte, il quale, alla presenza di Hermes, viene sollevato dalle personificazioni del Sonno e della Morte per essere trasportato nella nativa Licia, dove sarà sepolto, come racconta l'*Iliade* (XVI, 667-683). La raffigurazione, che mostra il corpo del guerriero già esanime e trafitto da tre ferite, da cui sgorga sangue copioso, risale al 515 a.C. circa ed è opera del pittore Eufonio, autore anche di un'altra rappresentazione dello stesso soggetto (1).

Sebbene nella decorazione pittorica dei vasi siano spesso riprodotti soldati caduti, magari distesi tra le gambe dei compagni che continuano a combattere, un'enfaticizzazione così evidente delle conseguenze di una lotta mortale è molto rara e trova pochi confronti anche in altri ambiti della documentazione figurativa a noi giunta dal mondo greco e romano. Sarpedonte è stato colpito nei punti del corpo che per un guerriero greco erano più vulnerabili, così come apprendiamo dalle fonti letterarie che descrivono episodi bellici, fra le quali l'*Iliade* occupa un posto di assoluto rilievo: il petto e l'addome, dove sono visibili ben due ferite (segno che il valoroso semidio è stato ucciso mentre affrontava direttamente il suo antagonista Patroclo), e la coscia destra, la quale non poteva essere riparata dallo scudo, di regola portato sul fianco sinistro (2, 3). Qualcosa di simile può essere osservato nel fondo di un vaso di epoca precedente, una coppa laconica a figure nere oggi a Berlino, dove è rappresentata una fila di soldati che si allontanano dal campo di batta-

glia trasportando sulle spalle i corpi dei compagni uccisi: anche qui si notano, su due guerrieri diversi, una ferita alla coscia e una alla base del collo, dalle quali fuoriescono lunghe colate di sangue che si spargono a terra (4). In qualche contesto particolare, tuttavia, un abbondante numero di ferite sembra essere stato introdotto per accrescere l'impressione di orrore suscitata dalla scena dipinta. E' quanto avviene in una raffigurazione particolarmente violenta della presa di Troia su una *hydria* a figure rosse, decorata dal Pittore di Kleophrades nei primi decenni del V sec. a.C. e conservata a Napoli, dove il cadavere del piccolo Astianatte, che appare trafitto in molti punti, è disteso sulle ginocchia del nonno Priamo, anche lui gravemente ferito e sul punto di ricevere il colpo mortale. Probabilmente l'intenzione del pittore era quella di sollecitare al massimo grado la compassione dell'osser-



Fig. 1 - Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Cratere con raffigurazione di Sarpedonte



vatore per la sorte dell'innocente figlio di Ettore (5). Per lungo tempo, il sangue viene scarsamente enfatizzato anche nella scultura. Nei periodi arcaico e classico, le ferite dei soldati colpiti da un'arma nemica sono perlopiù suggerite per mezzo delle pose e dei gesti. Quando compaiono, le lesioni risultano piuttosto esigue e passano in secondo piano rispetto all'insieme, come, ad esempio, nella copia romana di una statua di guerriero nudo di piena età classica, con una ferita sotto il braccio destro, oggi a New York (6). Nel successivo periodo ellenistico, invece, quando il repertorio dei soggetti si amplia e le emozioni dei personaggi rappresentati sono esplicitate con più evidente immediatezza, il sangue può essere raffigurato sotto forma di colate in leggero rilievo sulla superficie scultorea, mentre sgorga da una ferita in misura anche abbondante. Tuttavia, pur tenuto conto del fatto che in origine doveva essere sottolineato dalla pittura che lo colorava, in tali casi il sangue sembra essenzialmente un elemento aggiunto per rendere più completa l'immagine e più visibile il punto ove è localizzata la lesione, demandando comunque all'espressione e alla gestualità la manifestazione più tangibile dello stato di sofferenza o di morte in cui il personaggio si trova (7). Al Museo Archeologico Nazionale di Napoli sono esposte quattro statue, interpretate come copie romane di alcune delle sculture che decoravano un monumento di età ellenistica noto come "Piccolo donario". Questo era stato eretto ad Atene su iniziativa del regno di Pergamo, in una data molto discussa (fine del III sec. a.C., oppure verso la metà del II), allo scopo di celebrare le vittorie che i suoi sovrani avevano riportato sui loro nemici. Le sculture napoletane rappresentano appunto questi ultimi, fra i quali si riconoscono sia creature umane come Persiani e Galati, sia mitologiche come Giganti e Amazzoni (8). Gli avversari dei Pergameni appaiono esanimi o agonizzanti, con ferite beanti sui loro corpi che ben poco aggiungono all'immagine complessiva: ciò che prevale è il senso di sofferenza e di abbandono alla morte che la posa e l'espressione sono più che

sufficienti a rendere palese (Fig. 2). La medesima considerazione vale per altre due celebri statue, trovate a Roma e anch'esse copie desunte da un monumento eretto per le vittorie di Pergamo: il "Galata morente" dei Musei Capitolini e il "Galata suicida" ora a Palazzo Altemps (9). Se anche non si notasse, sotto il capezzolo destro, la sanguinante ferita da colpo di spada che lo sta portando alla morte, basterebbe il suo ripiegarsi su se stesso al suolo e il capo chinato a tradire lo stato agonico del Galata Capitolino. Allo stesso modo, quasi pleonastica risulta la presenza del sangue che scaturisce dalla ferita alla sommità del petto che il secondo Galata si autoinfligge, perché il significato del suo atto è già tutto evidenziato dalla posa altamente drammatica, quasi di sfida, assunta dal personaggio. Anche per quanto riguarda la moglie, la quale è rappresentata mentre si accascia a terra dopo che l'uomo l'ha colpita prima di dirigere l'arma verso di sé, non è tanto il sangue che si intravede colare sotto l'ascella destra a denunciare il suo stato e a impressionare l'osservatore, quanto l'espressione del volto, abbassato e privo di vita. Vi sono altri esempi molto conosciuti che possono confermare come il sangue dovesse essere ritenuto un elemento tutto sommato superfluo, di fronte alle possibilità offerte dai



Fig. 2 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
Statua di Gigante morto



Fig. 3 - Berlino, Staatliche Museen. Coppa con raffigurazione di Achille e Patroclo

movimenti del corpo e dagli atteggiamenti del viso, che appaiono essere stati i veicoli principali per l'esibizione della sofferenza. Sui corpi di Laocoonte e dei suoi due figli, nel celeberrimo gruppo vaticano, non si notano tracce del sangue che i morsi dei serpenti dovevano pur fare zampillare: anche in questo caso, la volontà di rendere manifesto il dolore fisico si è concentrata sui gesti e sui volti dei protagonisti (10).

Nelle testimonianze artistiche, dunque, la presenza delle ferite sui corpi rappresentati, e del sangue in particolare, si rivela di norma subordinata a una logica narrativa. La raffigurazione di un ferito non prescinde mai da ciò che ha determinato il suo stato, poiché le lesioni risultano sempre giustificate dall'avvenimento nel quale il personaggio appare coinvolto. Se anche l'immagine non visualizza l'effettivo svolgimento dei fatti, perlomeno lo presuppone, come nel caso dei Galati: gli eventi che hanno portato alla loro morte non sono riprodotti direttamente, ma l'osservatore non può fare a meno di intuirli.

Un'analoga considerazione va fatta a proposito dei rimedi alle ferite, cioè le medicazioni (11). Un'immagine molto nota, che decora il fondo di una coppa a figure rosse del Pittore di Sosias, databile alla fine del

VI sec. a.C. e conservata a Berlino, mostra Achille intento a fasciare il braccio sinistro di Patroclo, il quale è stato colpito da una freccia (Fig. 3). Quest'ultima compare a sinistra, accanto alla gamba del guerriero ferito, segno che non si è spezzata, quindi la sua estrazione non deve aver posto particolari problemi. Patroclo contribuisce all'azione del compagno premendo la benda col pollice, mentre la sua espressione e il volto girato di lato suggeriscono il dolore che sta provando a causa della ferita. La scena non traduce visivamente un fatto di cui siamo a conoscenza, perché le testimonianze letterarie che ci sono giunte (*Illiade*, in primo luogo) non fanno riferimento a questo evento specifico, il quale non trova nemmeno confronti precisi nell'iconografia antica (12). Si può ricordare, per la sua somiglianza concettuale, l'episodio che era raffigurato su un vaso di epoca anteriore, un'anfora a figure nere del 550 a.C. circa, oggi perduta, ma di cui rimane un disegno. Al margine di una scena di battaglia sopra il cadavere di Achille, il guerriero Stenelo è occupato a fasciare un dito all'amico Diomede. A questo riguardo si può citare una testimonianza letteraria che descrive l'avvenimento, dato che *Illiade* racconta il ferimento di Diomede e la conseguente assistenza di Stenelo (V, 95-113, dove però si parla di una freccia che aveva colpito l'eroe alla spalla). L'immagine vascolare, con la sua variazione tematica, si presenta quantomai singolare, tanto che si è pensato di attribuirle un valore parodistico (13).

In altri casi, invece, le fasciature compaiono in associazione con personaggi mitologici che sono ben noti come "feriti" alle fonti, poiché queste si soffermano a descriverne le lesioni e quindi le sofferenze. Fra costoro vi è il più celebre ferito della letteratura greca e latina, vale a dire Filottete, il quale era stato morso a un piede da un serpente, durante uno scalo che la spedizione achea aveva compiuto navigando verso Troia, e aveva dovuto penare a lungo per l'ulcera che ne era derivata (la fonte principale è la tragedia omonima di Sofocle). Numerose raffigurazioni lo mostrano seduto e in atteggiamento sofferente, col piede fasciato, in statuette, vasi dipinti e cesellati ma soprattutto gemme (14, 15). Un altro famoso ferito era Telefo, che era stato colpito a una coscia dalla lancia di Achille, nel corso di un diverso episodio verificatosi durante la spedizione greca contro Troia. Spesso lo si vede rappre-



sentato appunto con la gamba fasciata, mentre si appoggia a un altare e tiene in braccio il piccolo Oreste minacciando di ucciderlo (16), per convincere i Greci a farlo guarire dallo stesso Achille, secondo le istruzioni impartite da un oracolo (l'episodio era narrato da Euripide nella tragedia *Telefo*, pervenutaci frammentaria). Così appare, ad esempio, su due crateri italici a figure rosse (17), dove fra l'altro si nota che la ferita perde sangue, chiaro indizio di un bendaggio non eseguito a regola d'arte (in una delle due raffigurazioni sicuramente, nell'altra il sangue che macchia l'altare potrebbe anche provenire da un'offerta sacrificale).

Una fasciatura, naturalmente, era già nel mondo antico una pratica che richiedeva competenza e accuratezza, tanto che Galeno vi dedicherà uno dei suoi numerosi trattati. La necessità di personale specializzato per l'applicazione di bendaggi sicuri è esemplificata nella decorazione del cosiddetto *Aryballos Peytel*, un vaso a figure rosse databile approssimativamente al 470 a.C. e conservato al Louvre di Parigi, dove si osserva una scena che potremmo chiamare "di ambulatorio". Fra i diversi personaggi che vi compaiono, si nota un uomo seduto e appoggiato al bastone, con una fasciatura a "X" sul braccio sinistro, nel quale è agevole riconoscere un paziente che è stato appena medicato. Davanti a lui, altri due uomini sono i protagonisti di un'operazione molto raramente raffigurata nell'arte antica, cioè un salasso: uno dei due, il medico, è seduto e prende con la mano sinistra il braccio del paziente in piedi, accingendosi a incidere la vena con la lancetta che tiene nella destra. Ai piedi dei due personaggi, un ampio bacino è pronto a ricevere il sangue che sta per fuoriuscire dall'arto dell'uomo in attesa (18). E' possibile trovare un'altra rappresentazione di salasso in un'opera molto posteriore e di tutt'altro genere, precisamente un pannello a rilievo che decorava, in origine, una tomba romana di età imperiale nella necropoli dell'Isola Sacra presso Ostia. La scultura in terracotta era posta, insieme ad un'altra raffigurante una scena di ostetricia, soggetto ancora più raro, accanto all'epigrafe che ricordava il nome dei defunti, fra i quali vi erano certo un medico e una levatrice (ora i due rilievi sono esposti nel Museo Archeologico Ostiense). Qui i protagonisti dell'operazione sono entrambi seduti. Il paziente, che



Fig. 4 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Affresco con Enea

si è rimboccato la veste sopra le ginocchia, tiene il piede destro dentro un bacino, anche qui destinato alla raccolta del sangue (ma si è pure supposto che potesse in realtà contenere acqua calda, allo scopo di far salire la temperatura del piede che vi era immerso, aumentando così l'afflusso sanguigno). Il medico tiene nella mano destra un oggetto che non è facile identificare, a causa del cattivo stato di conservazione della scultura, ma potrebbe essere una spugna o un pezzo di stoffa, utilizzato per tamponare il sangue in eccesso. Nella porzione destra del rilievo è invece rappresentata, ingrandita e come se fosse vista dall'alto, una cassetta contenente gli strumenti professionali del medico (19).

In alcune raffigurazioni, anch'esse peraltro non comuni, compaiono medici intenti a curare ferite di guerra. Si possono ricordare, in particolare, due casi romani, uno di ambito mitologico e uno di ambito storico. Il primo è un famoso dipinto ad affresco, oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli ma proveniente da una casa di Pompei, che mostra Enea, re-



duce dal combattimento, mentre viene curato da Iapige (20), secondo il racconto dell'*Eneide*, qui seguito puntualmente (XII, 384-424). Il medico utilizza, per estrarre la punta di freccia conficcata nella coscia destra dell'eroe, uno strumento metallico, per il quale si possono proporre confronti molto calzanti con utensili reali, ritrovati in contesti archeologici, come nella stessa Pompei (21). È interessante osservare che il protagonista appare piuttosto imperturbabile, quasi come se la sua sofferenza si fosse trasferita al figlio, che gli sta accanto e al quale egli si sostiene, visibilmente preoccupato per la sorte del padre (Fig. 4). Il secondo caso, cui facevo riferimento, appartiene alla lunga sequenza figurata che avvolge la Colonna Traiana, dove sono rappresentate le guerre combattute dall'imperatore contro la popolazione dei Daci. A un certo punto, dopo una scena bellica, compare un episodio privo di paralleli nell'arte romana conosciuta, raffigurante il soccorso prestato, direttamente sul campo di battaglia, ad alcuni soldati che erano rimasti feriti. A sinistra si scorge un legionario che non può camminare da solo e ha bisogno di assistenza, mentre, a destra, un altro soldato è seduto su una roccia e osserva un compagno, probabilmente un medico militare, chino davanti a lui e occupato a fasciargli una coscia (22). L'arto è stato certo colpito perché era quello destro, quindi non poteva essere protetto dallo scudo, come abbiamo rilevato a proposito del cadavere di Sarpedonte, dal quale siamo partiti per tracciare questa rapida rassegna di antiche immagini di feriti.

Bibliografia

1. Euphronios, peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C. (Catalogo della Mostra), Paris 1990: 77-88, nr. 4 (D. von Bothmer).
2. E. Apostolakis et al., The reported thoracic injuries in Homer's Iliad, in *Journal of Cardiothoracic Surgery* 2010; 5:114, 1-9.
3. M. Halm-Tisserant, Le sang et la blessure dans l'imagerie vasculaire de la guerre en Grèce, in *Ktéma* 2006; 31: 309-338.
4. D. Saunders, Dead warriors and their wounds on Athenian black-figure vases, in D. Kurtz (a cura di), *Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou 1977-2007*, Oxford 2008: 85-94.
5. J. Boardman, Vasi ateniesi a figure rosse. Periodo arcaico, Milano 19982 (ediz. orig. *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*, London 1975): 94.
6. S. Rambaldi, Orrori antichi e contemporanei: Cresila e i "nemici", in *Griseldaonline* 2004; 4: <http://www.griseldaonline.it/temi/il-nemico/orrori-antichi-e-contemporanei-cresila-rambaldi.html>.
7. B. Sismondo Ridgway, Wounded Figures in Greek Sculpture, in *Archaeology* 1965; 18: 47-54.
8. C. Gasparri (a cura di), *Le sculture Farnese, I. Le sculture ideali*, Milano 2009: nrr. 78-81 (S. Pafumi).
9. E. Polito, I Galati vinti. Il trionfo sui barbari da Pergamo a Roma, Milano 1999: 58-85.
10. S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 20062.
11. G.B. Agus, M.F. Agus, Piaghe e arte, in *Acta Vulnologica* 2004; 2.1-2: 27-33.
12. K. Junker, *Interpreting the Images of Greek Myths. An Introduction*, Cambridge 2012: 1-18.
13. A.G. Mitchell, Humour in greek vase-painting, in *Revue archéologique* 2004; 37.1: 3-32.
14. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VII.1, Zürich-München 1994, s.v. Philoktetes: 376-385 (M. Pipili).
15. D. Gourevitch, Les Représentations des Soins Donnés à Philoctète, in *Clio Medica* 1972; 7.1-2: 1-12.
16. G. Bejor, Il Torso del Belvedere, il Laocoonte e Telefo, in *Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano* 2006; 59.2: 23-37.
17. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VII.1, Zürich-München 1994, s.v. Telephos: 856-870 (H. Heres, M. Strauss), in particolare nrr. 59 (cratere lucano oggi a Cleveland, del 400 a.C. circa) e 62 (cratere campano a Napoli, del 350 a.C. circa).
18. B.L. Wickkiser, Asklepios, Medicine, and the Politics of Healing in Fifth-Century Greece. *Between Craft and Cult*, Baltimore 2008: 20.
19. G. Calza, *La necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra*, Roma 1940: 248-251, nrr. 38-39.
20. A. Ciarallo, E. De Carolis (a cura di), *Homo faber. Natura, scienza e tecnica nell'antica Pompei* (Catalogo della Mostra), Milano 1999: 334, nr. 433 (M.R. Borriello).
21. C. D'Amato, *La medicina*, Roma 1993 ("Vita e costumi dei Romani antichi", 15): 93-95.
22. S. Settis et al., *La Colonna Traiana*, Torino 1988: 121.

Summary

In Greek and Roman Art, wounds on the represented bodies, and particularly blood, are usually not very emphasized, and are subordinated to a narrative logic. The representation of wounded people never leaves aside what has determined their state, or at least presumes it, because injuries always appear to be justified by the event in which the subject is involved. The same consideration applies to bandaging, which normally regards war wounds. Nevertheless there are some rare cases where more daily scenes are represented, showing an activity of clinical type.