

L'occhio performante: la fotografia come strumento di costruzione del *freak* ottocentesco

Abstract

This paper highlights the complex construction of the meaning of the freak body operated by photographic practices in the 19th century. One of the first uses of the medium was the documentation of patients as a way to legitimate modern medical discourses on the body. The aim of this study is to stress photography's role in the creation of categories such as "disability," "deviant," and "extraordinary". The analysis focuses on Charles Eisenmann's freak portraits, which can be read as a popularization of the general trend toward the classification of human diversity in the exhibition of disabled bodies.

Keywords

COMMERCIAL PHOTOGRAPHY; DISABILITY; EISENMANN, CHARLES; FREAK SHOW; PATHOLOGY; PHOTOGRAPHIC PORTRAIT; VICTORIAN AGE

Questo saggio esplora il ruolo del ritratto fotografico nella prima metà del XIX secolo nella costruzione, mediazione e legittimazione dei moderni saperi sul corpo, in presenza di soggetti eccentrici. Il termine 'ex-centricità' vuole mettere in rilievo il movimento di fuoriuscita di questi corpi da un centro normativo storicamente e culturalmente organizzato per definire e interpretare lo spazio linguistico e istituzionale di un 'fuori'. Un centro che si fa perno di un saldo sistema di antinomie: l'abilità rispetto alla disabilità, la magrezza rispetto alla pinguetudine, la carne bianca rispetto a quella scura etc. ⁻¹. Le prime forme del ritratto fotografico hanno perlopiù cercato di 'solennizzare' l'identità del soggetto e attestarne un'appartenenza sociale o, al contrario, di studiarla e definirla in ambito medico, dove la considerazione positivista della fotografia come perfetta trascrizione del reale concesse

al mezzo uno *status* di privilegiata funzione nell'osservazione, definizione e sistematizzazione dell'eccentricità fisica.

L'analisi si impianta in una zona di confine tra le pratiche performative e quelle rappresentative di epoca positivista. Un'attenzione privilegiata è conferita ai ritratti fotografici dei *freak* di Charles Eisenmann (1855-1927), raccolti nella collezione Ronald G. Becker alle Syracuse University Libraries⁻². Documenti questi, che attestano un uso della fotografia da una parte al servizio del sapere scientifico positivista e dall'altra della spettacolarizzazione dell'eccentricità nell'ambito dei *freak shows*, esposizioni umane in voga tra l'Ottocento e la prima metà del Novecento. Vedremo come questi due ambiti, scienza e intrattenimento, si costituiscano come le due facce di una stessa medaglia. L'ipotesi è che tanto la persona quanto la fotografia abbiano prestato il proprio corpo all'innesto di un solido apparato di controllo, quel terreno che il filosofo Michel Foucault ha definito "biopolitica":

—
Si potrebbe dire che, a partire dal XVII secolo, al vecchio diritto di far morire o di lasciar vivere si è sostituito un potere di far vivere o di respingere nella morte. [...] Se possiamo chiamare 'biostoria' le pressioni attraverso le quali i movimenti della vita e i processi della storia interferiscono gli uni con gli altri, bisognerà parlare di 'biopolitica' per designare quel che fa entrare la vita e i suoi meccanismi nel campo dei calcoli espliciti e fa del potere-sapere un agente di trasformazione della vita umana⁻³.

—
Tanto il corpo dei performer quanto quello dell'immagine, risultano infatti soggetti muti se non posti in relazione al più ampio panorama storico, politico, filosofico di cui qui si vuole dare conto.

Il contesto dei *freak shows*

Le esposizioni di persone, esseri umani depositari di stranezze, bizzarrie, deformazioni fisiche o di un'appartenenza etnica non occidentale, divenne sistematica in uno scenario storico in cui i retaggi del pensiero magico-religioso delle tradizioni popolari, l'affermazione del sistema scientifico positivista e il consolidarsi dell'imperialismo coloniale, confluirono in una complessa macchina alimentata da fascino, osservazione, costruzione e organizzazione dell'alterità.

Nonostante si attestino *freak shows* in Inghilterra, in America, in Germania, in Francia e in Italia a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento, è a seguito della seconda rivoluzione industriale che essi raggiunsero l'apice del successo grazie al convergere di diversi fattori: lo sviluppo dei trasporti consentì maggior facilità di circolazione di questi spettacoli; l'inurbamento determinò un'esponentiale domanda di intrattenimento; l'espansione coloniale dei paesi occidentali permise l'incontro di nuove culture richiedendo un rafforzamento delle identità nazionali, in relazione all'osservazione e all'oggettificazione dell'Altro⁻⁴. L'offerta dei *freak shows* era variegata e omologava indistintamente: *born freak*,

come gemelli siamesi, giganti, nani, persone congenitamente eccentriche etc.; *made freak*, ovvero persone tatuate, pingui, estremamente magre, dotate di stravaganti abilità, rappresentanti di etnie non occidentali etc.; *gaffed freaks*, ossia falsi *freaks* spacciati per esseri eccezionali.

Alle istanze colonialiste si sovrapposero, poi, quelle scientifiche, mosse dall'urgenza di comprendere, spiegare e ordinare gerarchicamente ciò che fino ad allora era stato assimilato nella categoria della mostruosità. Nel volume *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Foucault dimostra come, a partire dalla fine del XVIII secolo, la potenza sovversiva e inquietante del mostruoso mutui in un'anomalia di cui si crede che si possono individuare le cause. Lo stesso avviene nell'ambito dei nuovi saperi e delle istituzioni, come gli ospedali, i manicomi, le carceri, che tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo si assumono il compito di spiegare, gestire, e curare l'anormalità ⁻⁵.

Prima dell'età illuminista il *monstrum* rappresentava un avvertimento divino, una visione ambivalente, oggetto di aberrazione e al contempo adorazione. La parola latina *monstrum* significa 'portento' e deriva dal verbo *monstro*, 'mostrare': il corpo mostruoso era un monito indicante la condotta da non dover seguire ⁻⁶. Tra la seconda metà del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento la mostruosità viene sottratta alla natura e riferita al comportamento. Non è più il visibile la condizione dell'enunciabile, ma l'enunciabile la condizione per rendere visibile ciò che non è immediatamente tale ⁻⁷. Il corpo deforme, a sua volta, viene privato del suo potere conturbante e misterioso per divenire oggetto di studio. È, infatti, nella prima metà dell'Ottocento che viene coniato il termine 'teratologia' (dal greco composto *τερατο*, mostro) e sistematizzata l'analisi scientifica della patologia corporea, con l'opera *Philosophie anatomique. Des monstruosités humaines* (1822) di Étienne Geoffroy Saint-Hilaire e con il trattato del figlio *Isidore Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux* (1832-1837) ⁻⁸. Rispetto agli studi precedenti, questi si propongono di fissare una disciplina 'oggettiva' atta ad individuare lo statuto del corpo 'mostruoso' al di là di qualsiasi riferimento con il prodigio e con la 'normalità' ⁻⁹. Sotto questa lettura le differenze rientrano in un piano della natura prevedibile, la cui origine può trovare sempre una spiegazione dopo un attento esame. La categoria del mostro ⁻¹⁰, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento cambia, dunque, di significato ⁻¹¹: il mostro smette di essere interpretato e inizia a essere organizzato.

L'istanza scientifica volta alla comprensione della differenza e quella politico-economica volta alla sopraffazione dell'altro si intrecciano in pratiche di sapere e potere che sanciscono l'attribuzione di un'identità in base a ciò che essa non è ⁻¹². In questo senso è indicativo notare quanto i *freak shows* si fondassero sulla costruzione di soggetti presentati come straordinari a partire dal loro confronto con una supposta norma ⁻¹³. È il caso dell'esibizione della donna afroamericana Joice Heth ad opera del più leggendario tra i "narratori" di *freaks*, Phineas Taylor

The Greatest Natural and National Curiosity in the World. Joice Heth, 1835.
 Volantino, 12×6,5 cm,
 New York, Digital
 Collection Somers Circus
 Collection, Box 336

**THE GREATEST
 Natural & National
 CURIOSITY
 IN THE WORLD.**

JOICE HETH

Name to Gen. GEORGE WASHINGTON, (the Father of our Country.)
 WILL BE SEEN AT

Barnum's Hotel, Bridgeport,
 On FRIDAY, and SATURDAY, the 11th. & 12th days
 of December, DAY and EVENING.

JOICE HETH is unquestionably the most astonishing and interesting curiosity in the World! She was the nurse of Augustine Washington, (the father of Gen. Washington,) and was the first person who put clothes on the unfortunate Indian, who, in after days, led our heroic Father on to glory, to victory, and freedom. "To see her face brings home to the memory of the illustrious Father of the Country, "she raised him." JOICE HETH was born in the year 1674, and has, consequently, now attained at the astonishing

AGE OF 161 YEARS.

She weighs but FORTY-SIX POUNDS, and yet is very cheerful and interesting. She retains her faculties in an unequalled degree, exercises freely, sings numerous hymns, relates every interesting anecdote of the late Washington, and often laughs heartily at her weaknesses, or those of her spectators. Her face is so perfectly good, and her appearance very neat. She is a happy and takes great pleasure in conversing with visitors and religious persons. The appearance of this marvellous relic of antiquity will be the height of amusement, and excites hope that her eyes are resting on the oldest specimens of humanity they ever before beheld. Original, authentic, and indisputable documents accompanying her prove, beyond admitting the fact may appear, that JOICE HETH is in every respect the person she is represented.

The most eminent physicians and intelligent men in Cincinnati, Philadelphia, New-York, Boston, and other places, have examined this living skeleton and the documents accompanying her, and all unhesitatingly pronounce her to be, as represented, 161 years of age!

A female is in constant attendance, and will give every attention to the ladies who visit this relic of by-gone ages.

She has been visited in Philadelphia, New-York, Boston, &c., by upwards TWENTY THOUSAND Ladies and Gentlemen, within the last three months.

Hours of Exhibition, from 9 A. M. to 1 P. M. and from 3 to 5, and 4 to 10 P. M.

ADMISSION 25 CENTS. CHILDREN HALF-PRICE.

Presented by F. B. GAGE & SONS, 145, Nassau St. N. Y.

Remains Monday the 11th

Barnum⁻¹⁴. Come mostra l'articolo di giornale qui riprodotto (fig. 1), l'impresario si serve della figura di George Washington come termine di paragone in relazione al quale posizionare la presunta straordinarietà della donna. Il confronto tra l'eroico padre che portò gloria, vittoria e libertà alla patria americana si rivela emblematico poiché, come ricorda Alessandro Scarano nel saggio *Immagini e corpi freak*⁻¹⁵, gli studi scientifici dell'epoca avevano più volte segnalato la perfezione delle forme del cranio dell'ex presidente americano, doti queste comprovanti quelle morali⁻¹⁶. Il contrario si ricavava dall'analisi dei crani africani, più simili a quelli delle scimmie e perciò considerati inferiori.

La costruzione della supremazia della cultura occidentale del XIX secolo fu, peraltro, sostenuta e costruita attraverso il discorso scientifico⁻¹⁷. In Nord America, grazie al supporto finanziario di potenti magnati come le famiglie Carnegie, Rockefeller e il produttore di cereali John Harvey Kellogg, l'idea che il miglioramento della nazione dipendesse dalla sua salute genetica⁻¹⁸ influenzò a partire dal 1876 la



02

Grande novità vera
 attrazione [...]. Mhi Kady,
 1901. Volantino, 28×20
 cm, Lanciano, Archivio
 fotografico della Biblioteca
 Comunale Raffaele
 Liberatore, fondo
 Tipografia Masciangelo,
 n. inv. 1351

legislazione statale e federale e permeò la sfera pubblica americana mediante comizi municipali, dimostrazioni nelle fiere, testi scolastici, corsi universitari e colonne di giornali⁻¹⁹. La probabilità che i *freak shows* rientrassero in questo circuito di propaganda non sembra da escludere.

Qualche decennio più avanti, un manifesto conservato presso l'archivio fotografico della Biblioteca Comunale di Lanciano attesta una forte convergenza tra l'intrattenimento popolare e la cultura élitaria del tempo (fig. 2). La locandina promuove l'esposizione del 1901 in Abruzzo di Mhi Kady, la donna ragno, il cui corpo era nascosto dietro una tenda nera e la cui testa costituiva il centro di una grande ragnatela⁻²⁰. Il dato importante della locandina è che Mhi Kady prese parte all'esposizione universale di Parigi del 1900. Ciò dimostra quanto l'appiattimento della persona in oggetto da mostrare non fosse esclusivamente prerogativa dello spettacolo popolare, ma una ricorrenza anche nei contesti ufficiali⁻²¹. Come scrive lo storico Guido Abbattista:

—
 L'esposizione non solo industriale, ma 'universale', voleva proporsi come un complesso artefatto culturale costruito attorno agli elementi fondamentali della modernità industriale, ma al tempo stesso arricchito di attrazioni, intrattenimenti e divertimenti rivolti ad ampi strati della società e capace di fungere da 'autorappresentazione totale della società' [...]. Un'esibizione dell'incivilimento umano giocata sul

registro della meraviglia e della curiosità, dunque, oltre che su quello dell'imponenza delle capacità produttive e della ricchezza merceologica quale simbolica summa di civiltà ⁻²².

—

Per lo storico italiano, non solo l'obbligazione dei corpi esposti in schemi prefissati è da ascrivere in un terreno ideologico che accomuna tanto gli strati elitari quanto quelli popolari, ma è proprio nei contesti ufficiali che vanno ricercate le radici di lettura dell'altro a cavallo di due secoli. Gli esempi di Joice Heth e Mhi Kady, benché distanti tra loro cronologicamente e geograficamente, ci sono utili a comprendere il raggio di diffusione e il panorama culturale in cui i *freak shows* e i ritratti *freak* ad essi collegati guadagnarono fortuna. Rispetto all'esibizione di Joice Heth, quella di Mhi Kady avviene in un momento storico diverso. L'Occidente è già in una fase avanzata del processo coloniale ⁻²³ e ha elaborato quella che era una curiosità per il bizzarro e il diverso, in una sistematizzazione organizzata delle diversità umane. Discipline come la frenologia (lo studio della forma cranica atto alla conoscenza delle funzioni psichiche di un soggetto), la fisiognomica (che mirava ad interpretare i caratteri psicologici e morali di una persona mediante l'analisi dei lineamenti e delle espressioni del volto), l'eugenetica (che si poneva l'obiettivo di migliorare la specie umana promuovendo la riproduzione tra soggetti socialmente desiderabili e prevenendo la nascita di soggetti indesiderabili), si sono già spianate la strada tra gli spazi accademici, accreditando una metodologia interpretativa dell'eccentricità a partire dall'osservazione dell'esteriorità della persona. Nello specifico caso italiano, meriterebbe senz'altro attenzione l'apporto degli studi di Cesare Lombroso, il quale intraprese una ricerca affannosa sui corpi e sui volti per dimostrare come l'uomo delinquente fosse già predeterminato a commettere il male poiché biologicamente diverso dagli altri esseri umani ⁻²⁴.

In questo contesto, la fotografia diviene lo strumento per eccellenza degli studi sulla devianza fisica, mentale o culturale, banco di prova per i postulati di queste discipline e, infine, mezzo di 'assoggettamento' dello sguardo collettivo ad un regime del visibile che andava costituendosi come norma. Nello specifico contesto preso in esame, i ritratti di Charles Eisenmann, la fotografia da una parte ha contribuito a consolidare il gusto dei *freak shows* veicolando l'immagine dei suoi protagonisti e accrescendone la fama, dall'altra ha giocato un ruolo attivo nella costruzione del soggetto in quanto *freak*. Giancarlo Pretini, il più impegnato storico italiano sul mondo del circo, la fiera e il luna park, a tal proposito scrive:

—

L'esposizione di fenomeni umani è sempre stato uno spettacolo remunerativo, perché fonte di curiosità, unita ad un senso di raccapriccio per quelle disgraziate creature. Nei primi anni del Novecento la morbosa attenzione che il pubblico riservava ai *freaks* era supportata anche dall'ampia diffusione di cartoline illustrate o riportanti le foto dei "fenomeni" ⁻²⁵.

—

I ritratti fotografici di Charles Eisenmann

I ritratti di Eisenmann sono immagini indicative di una fase storica della fotografia che la vede coinvolta come collaboratrice principale nell'edificazione di una centralità normativa, atta a relegare in una posizione di 'eccentricità' ogni corpo valicante i perimetri della 'normalità' tracciati dal pensiero positivista e, al contempo, pratica organizzativa e codificatrice di questa stessa eccentricità.

Le prime ricerche etnografiche ed antropologiche sul campo attestano, ad esempio, un largo impiego del *medium* fotografico inteso come documento inoppugnabile. Come ricorda Francesco Faeta, solo cinque anni dopo la nascita della fotografia, nel 1844, Antoine Étienne Renaud Augustin Serres mostrava all'Accademia delle arti di Parigi dagherrotipi di una coppia di nativi Botocudo eseguiti da Adolf Thiesson, sostenendo l'utilità di una collezione di immagini ai fini del perfezionamento delle conoscenze relative alle razze umane ⁻²⁶. Come queste fotografie, anche quelle di Eisenmann possono essere ascritte a quel territorio descritto dallo studioso come "il luogo iconico dell'incontro, un documento creato in una prospettiva intermedia, a metà strada tra le intenzioni e le determinazioni dell'osservatore e quelle dell'osservato" ⁻²⁷. Il discorso di Faeta si riferisce all'applicazione della fotografia etnografica come strumento di conoscenza dei contesti fotografati. Tuttavia, quanto sottolineato risulta centrale per la lettura e la comprensione dei ritratti di Charles Eisenmann qui presi in esame:

—

Una fotografia poco testimonierà del reale, molto del suo autore e della situazione che ha creato [...] ciò che l'antropologo allora deve chiedere alla fotografia è, aldilà delle immediate e comunque trascurabili valenze realistiche e storiche, la documentazione del campo strutturale dell'osservazione. La fotografia può aiutare a comprendere infatti, le logiche e i processi della messa in codice, le modalità visive e rappresentative con cui cultura osservante e cultura osservata entrano in contatto ⁻²⁸.

—

Seguendo questa indicazione, quello che le immagini qui di seguito prese in esame possono restituirci riguarda le logiche e i processi di messa in codice del tempo, a cui si aggiungono le informazioni storiografiche relative ai *freak shows*.

Le fotografie di Eisenmann che ritraggono *freak* famosi nei circhi e nelle fiere del Nord America e dell'Europa della prima metà dell'Ottocento sono nel formato *carte de visite* e *cabinet card*. La fortuna di Eisenmann è da ricondurre sia al costo relativamente basso di questi formati, che consentì alle pratiche del ritratto di estendersi in strati sempre più ampi della società, sia all'intuizione di Barnum di utilizzare l'immagine fotografica del *performer* come pubblicità e souvenir ⁻²⁹. Inoltre, lo studio di Eisenmann era collocato nella Bowery, un quartiere di New York famoso per la ricca presenza di *dime museums*. Questi musei, infatti, si proponevano come luoghi di educazione e intrattenimento

Charles Eisenmann,
Eli Bowen - Legless man,
 1879.

Stampa all'albumina,
 formato carte de visite,
 8,9×5,4 cm. New York,
 The Syracuse University
 Libraries, Ronald G.
 Becker Collection,
 Box 8, 632



a basso costo e combinavano esibizioni di *freaks* accanto a curiosità scientifiche, sul modello dell'American Museum di Barnum. Molti dei performer che si esibivano nei *dime museums* divennero assidui frequentatori dello studio di Eisenmann⁻³⁰. Nella New York di fine Ottocento, come ricorda la storica della disabilità Rosemarie Garland Thomson, questi spettacoli ebbero un'immensa popolarità perché:

—
 Tra gli anni jacksoniani e progressivi gli spettatori necessitano di richiamare costantemente la differenza tra un 'loro' e un 'noi' in un momento in cui l'immigrazione, l'emancipazione degli schiavi, e il suffragio femminile confondono indici fisici precedentemente affidabili a status e privilegi. Sia la guerra civile che i crescenti incidenti delle macchine industriali portano alla comparsa di molte persone invalide tra le classi lavoratrici. L'ansia di sperimentare l'invalidità o della possibilità di incontrare 'l'altro', connessi agli atti espansionisti che portarono alla rimozione delle tribù indiane, alla guerra messicana, e alla schiavitù, richiesero la propagazione di un'ideologia del bianco suprematista⁻³¹.

—
 Il primo ritratto preso in esame è di Eli Bowen (fig. 3), l'uomo-torso esibitosi fino al 1876 con il circo Major Brown's Colosseum e, in seguito,

con il Barnum & Bailey Circus –³². Nella posa, la fotografia si presenta come un ordinario ritratto vittoriano: l'uomo, infatti, è ritratto insieme alla moglie in attesa e al figlio. Dal punto di vista tecnico, è da notare come sia l'illuminazione che la messa a fuoco corrispondano al centro della fotografia in coincidenza con il soggetto, il quale, dunque, guadagna maggiore attenzione rispetto al resto della famiglia. Da un punto di vista compositivo, lo sfondo neutro staglia e isola la figura, mentre il sostegno su cui il soggetto è posizionato gli garantisce la posizione di punto di fuga per lo sguardo dell'osservatore. La 'narrazione' che sottende questa immagine sembra la medesima che plasma e forma la straordinarietà del corpo nei *freak shows*, orientata alla creazione di un'iconografia dell'alterità inserita in un contesto manipolato, ma reso naturalizzato e 'oggettivo'.

Lo studioso americano Robert Bodgan ci informa che Bowen ebbe in totale quattro figli e che tornò presso lo studio di Eisenmann con ciascuno di loro per avere un nuovo ritratto di famiglia –³³. Nonostante questa fosse una consuetudine nella metà dell'Ottocento, il fatto che la fotografia di Bowen fosse in vendita e non fosse semplicemente un ricordo di famiglia ci dice qualcosa di più sulla puntualità del nostro nel farsi ritrarre con un nuovo figlio. La norma a dispetto della quale Bowen risulta straordinario è, infatti, proprio la dimensione quotidiana della famiglia. Il fatto che Bowen avesse quattro figli comprovava la sua capacità di riproduzione 'a dispetto' della sua conformazione fisica ed era proprio questa ad accrescerne lo status di meraviglia. Nella raccolta di saggi curata da Marlene Tromp –³⁴, Heather McHold rileva quanto, sul finire del secolo, l'appello alla meraviglia non bastasse da solo a sostenere il successo dei *freak shows*: "I *freak* incentivavano le lamentele degli strati conservatori della società, secondo i quali incoraggiavano l'anarchia sociale proponendo un stile di vita libero da una fissa dimora e dalle istituzioni familiari" –³⁵. Per rispondere a queste critiche, gli impresari ricorrevano a enfatizzare le virtù etiche dei performer con le quali la classe media tardo-vittoriana avrebbe potuto identificarsi: rispetto per l'istituzione della famiglia, per il duro lavoro, per la produttività. Gli impresari, così, investirono sulla circolazione di biografie o interviste ai performer che ponevano l'accento su questi valori. È in questa direzione che dovremmo leggere la ripetitività con la quale Bowen torna nel tempo nello studio Eisenmann sulla Bowery (fig. 4).

Ma quali sono le informazioni nello spazio dell'immagine che ci inducono a pensare che sia Bowen il protagonista del ritratto e non la famiglia per intero? Cosa distingue questo ritratto da un qualsiasi ritratto di famiglia vittoriano?

Osservando gli sguardi di ciascuno dei sei componenti, l'unico che guardi direttamente l'obbiettivo è proprio Bowen. L'incontro dello sguardo del *freak* ci spinge quasi per automatica reazione a considerarlo il protagonista di questo ritratto. Come osserva Susan Sontag: "nella normale retorica del ritratto fotografico, guardare la camera significa solennità, franchezza, l'apertura dell'essenza del soggetto" –³⁶. Il guardare

Charles Eisenmann,
Eli Bowen, legless man,
 1896. Stampa
 all'albumina, formato
 cabinet, 17×11 cm.
 New York, The Syracuse
 University Libraries,
 Ronald G. Becker
 Collection, Box 3, 274



drutto in camera di Bowen ci rende partecipi della sua consapevolezza nel farsi ritrarre. È chiaro che il ritratto di famiglia fosse, come abbiamo detto, una pratica ordinaria nell'epoca vittoriana e che qualsiasi famiglia che vi si sia 'sottoposta' fosse consapevole di essere ritratta. Ma, in questo caso, l'intenzionalità di Bowen emerge più forte dal confronto con le traiettorie di sguardi dei suoi familiari, che, invece, non entrano in dialogo con noi ma spostano l'attenzione in un fuori campo a sinistra di cui non ci è dato sapere. Inoltre, l'abito nero di Bowen conferisce maggior visibilità al suo volto, alla sua mano e ai suoi piedi nudi. Questi



05

Charles Eisenmann,
*Dwarf Fat Lady Sophia
Schultz*, 1879.

Stampa all'albumina,
formato carte de visite,
8,9×5,4 cm.

New York, The Syracuse
University Libraries,
Ronald G. Becker
Collection, Box 1, 43

due punti bianchi al centro di una composizione scura si presentano come una cesura, un limite al di là del quale la norma viene contraddetta. A enfatizzare il passaggio da una zona affidabile e conosciuta ad un'altra inconsueta è, inoltre, la presenza del capro proprio al di sotto dei piedi di Bowen. Nella mitologia greca, il capro era considerato un animale prolifico dalla natura ardente, per questo consacrato ad Afrodite. La sua collocazione ai piedi di Bowen potrebbe, infatti, alludere alla sua potenza sessuale. Tuttavia, senza caricare troppo questo animale di significati simbolici, ci limitiamo a constatare come esso non si configuri immediatamente come un animale domestico. L'animale potrebbe suggerire una qualche attitudine da fattore del soggetto. I ritratti vittoriani, infatti, ritraevano convenzionalmente uomini con attributi indicanti la loro professione o il loro status sociale. Tuttavia non abbiamo fonti certe che confermino l'attività pastorizia della famiglia.

Un'operazione sicuramente ricorrente tanto nei *freak shows* quanto nelle pratiche fotografiche a corredo, è il distanziamento tra l'osservatore e l'osservato, ottenuto mediante la presentazione di quest'ultimo come interruzione inaspettata di un continuum ordinario. Tale interruzione, in alcuni casi, trova già forza nell'aspetto del singolo *freak*, in altri è affidata alla comparazione con altri soggetti dotati di qualità fisiche opposte.

Charles Eisenmann,
Fanny Mills, 1880.
 Stampa all'albumina,
 formato cabinet, 17×11 cm.
 New York, The Syracuse
 University Libraries,
 Ronald G. Becker
 Collection, Box 3, 248



Questo è quanto avviene, ad esempio, nel ritratto di Sophia Schultz (fig. 5) la cui statura è enfatizzata mediante la presenza della madre. I due soggetti fissano il fotografo con un'espressione attonita che non lascia trapelare alcun compiacimento nell'essere ritratti.

—
 Immaginarmente, la Fotografia (quella che io assumo) rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (della parentesi): io divento veramente spettro ⁻³⁷.

—
 Le parole di Barthes spiegano forse più di quanto questi soggetti riescano a dirci sulla tensione che i loro sguardi tristi emanano: la sensazione di divenire oggetto che l'atto fotografico da sempre suggella, specialmente in questo caso, in cui il ritratto si traduce effettivamente in merce di scambio, oggetto in vendita. E, tuttavia, dovremmo resistere alla tentazione di interpretare questo incontro di saperi e intenzioni come sbilanciato in favore di Eisenmann. Bisogna tener presente, infatti, che quest'ultimo veniva pagato dai suoi modelli (non abbiamo notizia dei rapporti economici tra Eisenmann e gli impresari degli spettacoli) al fine di accrescerne la fama, dunque la narrazione dispiegata è da

leggere come un incontro a metà strada tra le competenze del fotografo e le intenzioni dei modelli. Ciononostante, quello che ci resta di queste immagini sono proprio le disposizioni ‘registiche’ del fotografo. All’allestimento del profilmico si aggiungono, poi, altre procedure connotative, seguendo l’analisi di Roland Barthes sul messaggio fotografico ⁻³⁸. Per ritrarre i suoi *freaks* e garantirgli il successo, Eisenmann interveniva sulla loro posa e sulla scena, ma, in seconda battuta, anche sulla scelta del posizionamento della camera, sull’illuminazione e sulla messa a fuoco, quei procedimenti propri della fotografia che sembrano farne un “messaggio senza codice” ⁻³⁹. Nonostante la posizione di Sophia Schultz, in basso rispetto all’asse centrale dell’immagine, il fuoco è collocato all’altezza del suo sguardo e la profondità di campo è schiacciata sulla sua figura, rendendo sfocate le zone retrostanti e antistanti. Ed è proprio l’insieme di queste strategie che fa di lei il soggetto indiscusso del ritratto, a dispetto della presenza della madre. La modalità di collocazione del *freak* nello spazio del profilmico fa sì che ne sia evidenziata un’unica caratteristica fisica, riducendo in sineddoche la complessità della sua persona. Così avviene in maniera più evidente nel ritratto di Fanny Mills, “The Ohio Big-Foot Girl” (fig. 6), che ostenta in una piattaforma sopraelevata il suo piede di dimensioni spropositate.

Anche in questo ritratto, il metodo della comparazione si costituisce come principio costruttivo dell’eccentricità del soggetto. Nel lato sinistro dell’immagine, infatti, è possibile riconoscere un altro piede che rende maggiormente straordinarie le dimensioni del piede di Fanny Mills posto centralmente. A differenza degli altri ritratti che ‘congelano’ i performer frontalmente, in questo caso il soggetto è colto di profilo e, a ben guardare, anche la camera di Eisenmann è leggermente ruotata a destra. La posa mette maggiormente in risalto gli arti inferiori, le cui forme e dimensioni non sarebbero state colte appieno nella frontalità. Questa scelta fa sì che protagonista del ritratto non sia affatto la persona di Fanny Mills, ma solo una parte del suo corpo, parte che costituisce la sua specifica eccentricità e attorno alla quale la sua esibizione si centra.

Questo ritratto risulta emblematico perché non coinvolge lo sguardo del soggetto né impiega oggetti atti a collocare socialmente la figura. Mentre Bowen è presentato con la famiglia e Sophia Schultz è presentata con la madre e con un abito che ne suggerisce uno status aristocratico, poco o nulla ci è detto di Fanny Mills. La donna porta l’abito al di sopra delle ginocchia per scoprire le sue vistose gambe, la scena è priva di qualsiasi elemento indicativo il suo stato sociale. L’unica presenza ad accompagnare il soggetto è questo arto sulla sinistra, evidentemente utile solo a evidenziare le dimensioni del piede di Fanny Mills. Se poco ci è detto su questa donna è perché sono i suoi piedi a costituirsi come il soggetto della fotografia e a spingere la persona in una zona fuori fuoco e desoggettivante. Questo tipo di narrazione sembra avvicinarsi agli usi scientifici della fotografia del periodo positivista. Il corpo isolato, lo spazio ristretto, la sottomissione a uno sguardo non restituibile, il controllo di gesti, volti e caratteristiche fisiche, la chiarezza di illuminazione, la

nitidezza di fuoco, lo sfondo neutrale sono modelli ripetitivi che lo studioso John Tagg⁻⁴⁰ ritrova in tutte le immagini fotografiche utilizzate nell'Ottocento per documentare e identificare la 'verità' di casi come i deformi, i prigionieri, i mendicanti e i folli.

L'idea dell'epistemologia positivista e realista che lo sguardo fotografico restituisse il senso dell'oggetto osservato comportò, come ricorda Giacomo Daniele Fragapane, l'utilizzo del *medium* come validante e al contempo come dispositivo edificante di alcune ricerche "pseudo-scientifiche" dell'epoca⁻⁴¹. Ne costituiscono esempi i ritratti dei tipi criminali di Francis Galton⁻⁴², fondatore dell'eugenetica, o il sistema antropometrico di Alphonse Bertillon⁻⁴³, entrambi tentativi di regolare e scovare la devianza sociale tramite l'uso della fotografia. Il fotografo e critico Allan Sekula ha sottolineato come:

—
La più chiara indicazione dell'essenziale unità di questi archivi di immagini del corpo risiede nel fatto che dalla metà del XIX sec. acquisì grande prestigio un singolo paradigma ermeneutico. Questo paradigma derivò da due istanze: la fisiognomica e la frenologia. Entrambe condividevano l'assunto che la superficie del corpo fosse specchio di una personalità interiore. Entrambe erano discipline comparative e tassonomiche che cercarono di fissare e sistematizzare un'intera gamma di diversità umana⁻⁴⁴.
—

Il *medium* fotografico divenne uno strumento diagnostico, un metodo di sviluppo di un sistema classificatorio e un mezzo di verifica empirica del legame tra il disordine fisico e quello psicologico. In questa direzione potremmo, ad esempio, leggere la documentazione fotografica di Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne de Boulogne sui suoi esperimenti con la stimolazione elettrica dei muscoli facciali per studiare i meccanismi della fisionomia umana, le fotografie sulla follia realizzate dal fisico Hugh Welch Diamond nel 1848 o il corpus sull'isteria di Jean-Martin Charcot presso l'ospedale della Salpêtrière. Sull'impiego del mezzo fotografico nell'indagine della pazzia Diamond, ad esempio, scrive: "il fotografo assicura con estrema accuratezza i fenomeni esterni di ogni passione come indicazioni certe di un deterioramento interiore ed esibisce allo sguardo la ben conosciuta sintonia che esiste tra la malattia, il cervello e le caratteristiche del corpo"⁻⁴⁵.

Con l'ausilio del mezzo fotografico, queste discipline schematizzarono l'evidenza dell'anomalia fisica in esempi patologici e sezionarono il corpo in dati e segni. Tale predisposizione del mezzo allo studio del corpo portò, addirittura, allo sviluppo di dispositivi creati ad hoc per la ricerca medica come nel caso del cronofotografo, inventato nel 1881 dal fisiologo francese Étienne-Jules Marey allo scopo di studiare il movimento dei corpi⁻⁴⁶. Dello stesso strumento si servì il neurologo italiano Vincenzo Neri, il quale, a partire dal 1907 (anno in cui inizia a filmare i movimenti dei pazienti degli ospedali parigini Bicêtre, Pitié, Salpêtrière) sperimenta tre metodi congiunti per lo studio dei disturbi

funzionali e psichiatrici e neurologici: il metodo grafico (impronta dei piedi, disegni e diagrammi); il metodo cronofotografico e il metodo fotografico⁻⁴⁷. In questi casi la fotografia diviene uno strumento di standardizzazione e matematizzazione del corpo in movimento, “un filtro per mezzo del quale organizzare dati di un altro campo”⁻⁴⁸.

È da questo terreno che sembra attingere Eisenmann nel ritrarre Fanny Mills. La composizione della scena sembra caratterizzata dal medesimo distacco estetico e discorsivo del procedimento clinico, nel quale il corpo si stagliava frontalmente o di profilo, contro uno sfondo naturalizzato e omogeneo. Cosa ci spinge, tuttavia, a collocare il ritratto di Fanny Mills tra gli archivi di spettacolarizzazione del corpo e non in quelli della sua medicalizzazione?

Molte immagini cliniche tra la metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento oggettivavano il loro soggetto coprendo la faccia o gli occhi o isolando parti del corpo al fine di esaminare il paziente in maniera distaccata e impersonale. Nel ritratto di Fanny Mills, invece, nonostante non si inneschi alcun coinvolgimento di sguardo tra osservatore e osservato, il volto è scoperto e la persona è colta nella sua interezza. Inoltre la donna alza il vestito, non solo a scoprire la differenza tra il proprio busto e le gambe, ma anche a ripetere il momento dell'esibizione in cui svela la propria straordinarietà. Lo scarto, dunque, tra il ritratto di Fanny Mills e una delle tante fotografie di quegli archivi che sono andati a configurare la nomenclatura delle deformazioni corporee, solo in minima parte è determinato da informazioni contenute nell'immagine. La natura promozionale del ritratto deriva, piuttosto, dall'incontro e convergenza tra queste e le informazioni provenienti dall'esterno: il formato commerciale della fotografia, la biografia della performer, la letteratura sui *freak shows*.

Un ritratto che, invece, ci fornisce maggiori indizi sul coinvolgimento del suo soggetto nel mondo spettacolare dei *freak shows* rappresenta l'uomo senza braccia Charles Tripp (fig. 7). L'uomo è presentato da Eisenmann vestito elegantemente nell'atto di bere un tè. La composizione riflette quella di qualsiasi convenzionale ritratto vittoriano, se non fosse che Tripp afferra la tazzina con i suoi piedi. Il contatto con la dimensione spettacolare è dato dagli oggetti in primo piano in basso, sintomi della destrezza del soggetto di condurre azioni elementari per l'osservatore 'a dispetto' della mancanza di arti superiori. È da notare come la nitidezza di fuoco sia uniforme tanto da rendere ben visibili sia il soggetto che gli oggetti collocati in basso in primo piano. Tali oggetti, infatti, sono rappresentativi delle prove di abilità che Tripp mostrava durante le sue performance, esempi della sua calligrafia o delle *silhouettes* ritagliate con i piedi⁻⁴⁹. A differenza di Bowen, la meraviglia suscitata da Tripp risiede, infatti, nella sua capacità di utilizzare gli arti inferiori per svolgere attività domestiche e, di conseguenza, non necessita di una rappresentazione che lo inquadri in un ambiente di famiglia.

Ad ogni modo, quello che ci permette di leggere queste immagini come continuum rispetto alle esibizioni è lo studio del loro contesto:

Charles Eisenmann,
Charles Tripp, 1893.
 Stampa all'albumina,
 formato cabinet, 17×11 cm.
 New York, The Syracuse
 University Libraries,
 Ronald G. Becker
 Collection, Box 6, 492



l'analisi dei *freak shows*. L'antropologo Clifford Geertz ricorre alla nozione di “thick description”⁻⁵⁰ per spiegare la metodologia utilizzata nelle sue indagini etnografiche. Secondo Geertz, “l'uomo è un animale sospeso fra ragnatele di significati che egli stesso ha tessuto”⁻⁵¹. È impossibile descrivere un comportamento sociale senza collegarlo ai diversi filamenti di queste reti, ai molteplici strati di interpretazioni attribuitigli dagli attori sociali appartenenti a una determinata società. Si tratta, piuttosto, di ricostruire le trame complesse di una società, le quali non fungono direttamente da agenti provocatori di un dato comportamento, ma lo contestualizzano. Osservando da questa prospettiva le immagini di Eisenmann, ritroviamo sia i codici costruttivi della straordinarietà tipici del *freak show*, sia la naturalizzazione della scena adoperata nelle applicazioni mediche della fotografia.

Fotografia e *freak show*, nello specifico periodo preso in considerazione, inscrivono strategicamente il loro funzionamento nell'ordine significativo dell'indessicalità: la prima facendo appello al processo stesso che la costituisce, cioè la registrazione della traccia fisica dell'azione della luce su reagenti chimici, il secondo basando la propria ‘drammaturgia’ sull'atto dell'ostensione’. In termini semiotici, si ha un segno ostensivo quando qualcosa viene esibito per significare se stesso, in quanto oggetto singolo o in quanto membro di una classe. Tuttavia, Umberto Eco specifica che “per esprimersi ostensivamente è richiesta una sorta di tacita o esplicita stipulazione di pertinenza”⁻⁵². Per far sì che venga compreso il significato dell'oggetto mostrato, occorre che il destinatario conosca tale oggetto. L'oggetto in sé non è l'impronta di un determinato significato, ma si associa ad esso mediante un accordo implicito o esplicito con il destinatario. Nel caso dei ritratti di Eisenmann, il soggetto e

la sua corporeità 'eccentrica' si costituiscono, dunque, come significante di un contenuto che, a sua volta, viene recepito dall'osservatore a causa di una correlazione precedentemente codificata e implicitamente accettata. E tale correlazione risiede nella consequenzialità, implicitamente pattuita, tra superficie corporea e interiorità della persona, apparenza e senso dell'oggetto inquadrato dalla foto. La fotografia medica, i ritratti vittoriani e quelli di Eisenmann hanno in comune la naturalizzazione delle procedure connotative nella costruzione dell'immagine e dell'identità del soggetto rappresentato. Come scrive Roland Barthes:

—
Questo statuto pienamente denotante della fotografia, la perfezione e la pienezza della sua analogia, in breve la sua oggettività, rischia di essere mitico (è il senso comune che attribuisce tali caratteri alla fotografia): in effetti è assai probabile che il messaggio fotografico sia anch'esso connotato [...] La connotazione, cioè l'imposizione di un senso secondo al messaggio fotografico propriamente detto, agisce ai diversi livelli della produzione fotografica (scelta, trattamento tecnico, inquadramento, impaginazione): si tratta insomma di una messa in codice dell'analogo fotografico ⁻⁵³.

—
È proprio in questo processo di naturalizzazione che per Barthes risiede la creazione del Mito, che nel caso di Eisenmann rimanda alla straordinarietà del soggetto *freak* e all'occultamento delle norme sociali dominanti sui corpi. Più che di occultamento, Barthes parla di deformazione: "Il mito non nasconde nulla: la sua funzione è di deformare, non di far sparire" ⁻⁵⁴. Per il semiologo il piano ideologico è manifesto proprio nella forma dei 'significati' di connotazione. Il mito, infatti, non è un oggetto, né un concetto, né un'idea: è "un modo di significare, una forma" ⁻⁵⁵.

La terminologia barthesiana ci aiuta a comprendere quanto il corpo esposto del *freak* fosse, da una parte, il significante, forma accogliente il sistema mitico (straordinarietà), ma, dall'altra, significato, in quanto corpo che rimanda a un soggetto e alla sua identità.

—
Il mito non può svelare il meccanismo - non può dire, cioè, di essere un senso parassitario di un senso storico, né può lasciarsi dissolvere da una lettura che non vada al di là del senso denotato. L'elaborazione di un secondo sistema semiologico consente al mito di sottrarsi al dilemma: ridotto a svelare o a liquidare il concetto, esso si risolve a naturalizzarlo ⁻⁵⁶.

—
Così i ritratti di Eisenmann naturalizzano il contesto che accoglie il soggetto, consentendo al concetto voluto, quello della straordinarietà, di nascondersi.

Questo processo di costruzione del mito del *freak* è stato definito da David Hevey "enfreakment" ⁻⁵⁷.

La stretta connessione tra *enfreakment* degli spettacoli e gli

assiomi scientifici dell'epoca ci spinge a sostenere che tali spettacoli fossero delle verifiche di quanto le discipline scientifiche andavano formulando. L'esposizione, a cavallo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento rientra a pieno diritto in quel paradigma che Foucault ha definito "governmentalità" ⁻⁵⁸, in quelle tecniche di disciplinamento del corpo fisico degli esseri umani attraverso cui avvengono i processi di edificazione del potere e dell'identità statale. Come scrive Guido Abbattista a proposito dell'etno-esposizione:

—
Si presenta come una complessa operazione biopolitica per sua propria natura e intenzione. Essa scaturisce dalla capacità di esercizio di potere, controllo e (ri-)attribuzione di senso all'esistenza fisica di persone, secondo una descrizione che si attaglia in modo evidente tanto ai fenomeni spettacolari massificati e mercificati dell'Ottocento imperialista quanto alle precedenti forme dello schiavismo transatlantico e, risalendo all'indietro, alle complesse ritualità dei trionfi nell'antichità ⁻⁵⁹.

—
I *freak shows*, i ritratti di Charles Eisenmann e l'uso della fotografia medica a cavallo dei due secoli, si fanno portatori di una modalità di pensiero che radica nell'atto del mostrare la convalida delle premesse sui cui si basa. L'aspetto delle persone esposte conferisce, infatti, validità e visibilità a forme discorsive storiche intangibili, che incastrano il corpo all'interno di una gamma di significati di ordine ideologico. Questo corpo si trova ad essere il punto di fuga in cui si incontrano le linee parallele dei discorsi di potere e di sapere, che strutturano la prospettiva entro cui prende vita l'identità del soggetto rappresentato. Il punto di fuga è una convenzione ottica che richiede a un osservatore di guardare al di là del piano visibile, immaginando un punto in cui convergono linee parallele, che per definizione non si incontrano mai. Una rappresentazione affidata a questa costruzione prospettica chiede, dunque, allo spettatore di credere che esista tale punto, di aggiungere profondità allo spazio osservato, di accettare in definitiva le convenzioni della rappresentazione cui sta assistendo.

—
Note

⁻¹ Per un maggiore approfondimento sul tema dell'eccentricità cfr. Lauretis, de 1999; D'Amico 2017.

⁻² La collezione comprende le sue fotografie, assieme a quelle di Frank Wendt e di altri fotografi che hanno

documentato l'attività dei circhi e dei Dime museums di New York durante l'ultima parte del XIX secolo: cfr. <https://library.syr.edu/digital/guides/b/becker_eisenmann.htm> (30.11.2017).

⁻³ Foucault 2011 [1976], pp. 119, 122.

⁻⁴ Come spiega Anne Dreesbach, in uno studio dedicato alle esposizioni 'esotiche' in Germania durante l'epoca dell'imperialismo e del colonialismo, il contrasto con i popoli primitivi si profilava come propagandistico per la

costruzione delle identità nazionali: Dreesbach 2005.

– ⁵ Foucault 2004, pp. 63-68.

– ⁶ Il primo testo interamente dedicato alla mostruosità, il *Liber Chronicarum* di Hartmann Schedel, risale al 1493. Seguendo il quadro sapientemente delineato da Omar López Mato (2003, p. 25), succedono *Historia de gentibus septentrionalibus* di Olaus Magnus del 1555 e *Storie prodigiose di Pierre Boaistuau* del 1560. Al 1575 risale, invece, il primo libro che documenta la presenza e l'esibizione di persone mostruose nelle fiere e nei palazzi, *La Cosmografia Universale* di André Thevet. Al 1642 risale *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium* di Ulisse Aldovrandi. Questi primi studi si limitano a raccogliere e descrivere il mostro fondendo mitologia e superstizione. Cfr. López Mato 2003, p. 25.

– ⁷ Foucault 2004 [1999], p. 79.

– ⁸ Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844), è conosciuto per i suoi studi di anatomia comparata, di embriologia, di paleontologia e per aver dato uno statuto autonomo alla teratologia, il cui nome viene dato alla scienza delle mostruosità dal figlio Isidore.

– ⁹ Secondo Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, il mostro non può essere definito in contrasto ad una norma, ma è esso stesso parte di una norma che il patologo definisce "trascendente"; in Mazzocut-Mis 2012.

– ¹⁰ Approfondimenti sulla teratologia e la categoria

del mostro sono in Wilson 1993; Friedman 1981; Barrow 1977.

– ¹¹ Sulla mostruosità nella cultura artistica di fine Ottocento si veda Canadelli 2008.

– ¹² *Ibid.*

– ¹³ Sul rapporto tra i *freak shows* e le strategie dello sguardo, si veda Fiedler 1978; Reiss 2011; Domenici 2015.

– ¹⁴ L'impresario fu il fondatore, nel 1842, del New York's American Museum, un luogo nevralgico per l'intrattenimento popolare nordamericano che ospitava allo stesso tempo uno zoo, un museo delle cere, spettacoli teatrali e *freak shows*. Nel 1872 divenne il proprietario del famoso circo The Greatest Show on Earth, che nel 1880 si unì a quello del suo più temuto concorrente James Anthony Bailey diventando il Barnum & Bailey.

– ¹⁵ Scarano 2006.

– ¹⁶ Gould 1985 [1981], p. 23.

– ¹⁰ ⁷ Sulla relazione tra scienza e razzismo in America, cfr. Pickens 1968; Chase 1980; Smith 2011.

– ¹⁸ Smith 2011, p. 10.

– ¹⁹ Un esempio dell'influenza di questa propaganda sulla legislazione è rappresentato dalle leggi Jim Crow emanate negli USA, tra il 1876 e il 1965, atte a mantenere la segregazione razziale in tutti i servizi pubblici, come scuole, mezzi di trasporto, bagni dei ristoranti (*ibid.*).

– ²⁰ Vita / Rossati 2000, p. 80.

– ²¹ Gli storici attestano la presenza di etno-esibizioni e *freak* nelle Esposizioni

Universali parigine del 1878 e del 1889, dove vennero costruiti i cosiddetti "villages nègres". A seguire, nell'Esposizione mondiale del 1900, che ospitò *freaks* accanto alle invenzioni più importanti del secolo tra cui il Cinema dei Lumière. Successivamente, nelle Esposizioni coloniali del 1906 e 1907 a Marsiglia e Parigi; infine, ritroviamo questo tipo di esibizioni nell'Exposition Coloniale Internazionale del 1931. Cfr. Abbattista 2013.

– ²² *Ivi*, p. 58.

– ²³ Scrive Guido Abbattista: "Era la società europea di fine secolo nel suo complesso, sostenuta dalla ripresa economica e dai progressi scientifico-tecnologici, a entrare in una nuova, più intensa fase di espansione capitalista e imperialista. Una fase che si caratterizzò sul piano economico per un ampio coinvolgimento nelle politiche imperiali delle energie finanziarie degli investitori europei; sul piano politico-sociale per il crescente peso degli apparati militari statali e per un graduale allargamento degli spazi di partecipazione politica, con una maggiore inclusione di ampi settori dell'opinione pubblica e un più incisivo ruolo dell'ideologia, della comunicazione pubblica e della propaganda" (*ivi*, p. 195).

– ²⁴ Lombroso 1878, p. 50.

– ²⁵ Pretini 1984, p. 67.

– ²⁶ Faeta 2003, p. 10.

– ²⁷ *Ivi*, p. 40.

– ²⁸ *Ivi*, p. 107.

– ²⁹ Smit 2008, p. 286.

– ³⁰ *Ibid.*

– ³¹ Garland Thomson 1997, p. 58.

- 32 Bogdan 1988, p. 213.
 – 33 Bogdan 2012, p. 13.
 – 34 Tromp 2008.
 – 35 McHold 2008, p. 21 (trad. mia).
 – 36 Sontag 1973 [2003], p. 34.
 – 37 Barthes 1985 [1982], p. 15.
 – 38 Scrive Roland Barthes: “Per la precisione bisognerebbe separare i primi tre (trucco, posa, oggetti) dagli ultimi tre (fotogenia, estetismo, sintassi), poiché nei primi tre procedimenti la connotazione viene prodotta da una modificazione del reale stesso, cioè del messaggio denotato”: Barthes 1985 [1982], p. 10.
 – 39 Secondo Barthes, “Nella fotogenia il messaggio connotato è nell’immagine stessa, imbellita da tecniche di illuminazione, di impressione e di stampa. Queste tecniche meriterebbero di venir censite, anche solo perché a ciascuna di esse corrisponde un significato di connotazione sufficientemente costante per inserirsi in un lessico culturale degli effetti tecnici” (ivi, p. 13).
 – 40 Sekula 1986, p. 9.
 – 41 Fragapane 2015, p. 26 e sgg.
 – 42 Mazzacane 1997, pp. 239-257.
 – 43 Nel 1890 Alphonse Bertillon, direttore del servizio d’identificazione fotografica della prefettura di polizia parigina, pubblica *La Photographie judiciaire*, la prima teoria scientifica per la descrizione e classificazione esatta dei malfattori. Bertillon propone un sistema di classificazione della popolazione penale analogo a quello impiegato in botanica e zoologia, cioè biometrico, basato su 14 misurazioni più le impronte digitali.
 – 44 Sekula 1986, p. 64.
 – 45 Diamond 1856, p. 19 (trad. mia).
 – 46 Sulla relazione tra gli studi del movimento di Marey e la forza lavoro cfr. Friedmann 1949, p. 20 e Bertelli 2011, pp. 32-47.
 – 47 Venturini / Lorusso 2012, p. 32.
 – 48 Krauss 1990, p. 1.
 – 49 Bogdan 2012, p. 15.
 – 50 Geertz 1987 [1973], pp. 3-30.
 – 51 Ivi, p. 5.
 – 52 L’ostensione ha luogo quando un dato oggetto esistente come fatto in un mondo di fatti, viene selezionato da qualcuno e mostrato come l’espressione della classe di oggetti di cui è membro. Scrive Eco: “L’ostensione rappresenta il primo livello di significazione attiva, ed è l’artificio usato per primo da due persone che non conoscono la stessa lingua” (Eco 1975, p. 294).
 – 53 Barthes 1982 [1985], p. 11.
 – 54 Barthes 1974 [1957], p. 203.
 – 55 Ivi p. 191.
 – 56 Ivi, p. 210.
 – 57 Hevey 1992, p. 5.
 – 58 Foucault 2004 [1999], p. 16.
 – 59 Abbattista 2013, p. 70.

Bibliografia

- Abbattista 2013** Guido Abbattista, *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Trieste, EUT, 2013.
Barrow 1977 Mark Barrow, *A Brief History of Teratology*, London, Jupiter Books, 1977.
Barthes 1974 [1957] Roland Barthes, *Miti d’oggi*, Torino, Einaudi, 1974 [ed. orig. francese 1957].
Barthes 1985 [1982] Roland Barthes, *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1985 [ed. orig. francese 1982].
Bertelli 2011 Linda Bertelli, *Étienne-Jules Marey, Henri Bergson e brevi storie di fotografia: rappresentazione e rappresentabilità del movimento*, in Luigi Russo (a cura di), *Premio Nuova Estetica*, Palermo, Società italiana di estetica, 2011, pp. 32-47.

- Bogdan 1988** Robert Bodgan, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.
- Bogdan 2012** Robert Bodgan, *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*, New York, Syracuse University Press, 2012.
- Canadelli 2008** Elena Canadelli, *L'ibrido uomo/animale. Suggestioni nella cultura di fine Ottocento*, in Manuele Bellini (a cura di), *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, Milano, Cristian Lucisano, 2008, pp. 263-277.
- Chase 1980** Allan Chase, *The Legacy of Malthus: The Social Costs of the New Scientific Racism*, Chicago, University of Illinois Press, 1980.
- D'Amico 2017** Flavia Dalila D'Amico, *Le aporie del corpo eccentrico: per una riconfigurazione del soggetto in scena*, tesi di Dottorato di Ricerca in Musica e Spettacolo, ciclo XXIX, a.a. 2016-2017, Università degli Studi La Sapienza, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Arte e Spettacolo, tutor Valentina Valentini.
- Diamond 1856** Hugh W. Diamond, *On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity*, in Sander Gilman (a cura di), *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, New York, Brunnel/Mazel, 1976, pp. 10-22.
- Domenici 2015** Viviano Domenici, *Uomini nelle gabbie*, Il Saggiatore, Milano, 2015.
- Dreesbach 2005** Anne Dreesbach, *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung "exotischer" Menschen in Deutschland 1870-1940*, Berlin, Campus Verlag, 2005.
- Eco 1975** Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- Faeta 2003** Francesco Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003.
- Fiedler 1978** Leslie Fiedler, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, New York, Anchor Book, 1978.
- Foucault 2004 [1999]** Michel Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Milano, Feltrinelli, 2004 [ed. orig. francese 1999].
- Foucault 2011 [1976]** Michel Foucault, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 2011 [ed. orig. francese 1976].
- Fragapane 2015** Giacomo Daniele Fragapane, *Brecht, la fotografia, la guerra*, Milano, Postmedia, 2015.
- Friedman 1981** John Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.
- Friedmann 1949** Georges Friedmann, *Problemi umani del macchinismo industriale*, Torino, Einaudi, 1949.
- Garland Thomson 1997** Rosemarie Garland Thomson, *The Extraordinary Bodies*, New York, Columbia University Press, 1997.
- Geertz 1987 [1973]** Clifford Geertz, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987 [ed. orig. inglese 1973].
- Gould 1985 [1981]** Stephen Jay Gould, *Intelligenza e pregiudizio*, Roma, Editori Riuniti, 1985 [ed. orig. inglese 1981].
- Hevey 1992** David Hevey, *The Creatures Time Forgot. Photography and Disability Imagery*, London, Routledge, 1992.
- Krauss 1990** Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

- Lauretis, de 1999** Teresa de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano, 1999.
- Lombroso 1878** Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza e alle discipline carcerarie*, Bocca, Torino, 1878.
- López Mato 2003** Omar López Mato, *Storia dei freak. Mostri come noi*, Bologna, Odoja, 2003.
- Mazzacane 1997** Lello Mazzacane, *Il Mostro di Galton. Fotografia e dato visivo nell'apparato delle scienze antropologiche di fine Ottocento*, in Francesco Faeta / Antonello Ricci (a cura di), *Lo specchio infedele. Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia*, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1997, pp. 239-257.
- Mazzocut-Mis 2012** Maddalena Mazzocut-Mis, *Una scienza per ogni mostro. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier, Balzac e la querelle... sulla "zebra mostruosa"*, in "Lo Sguardo. Rivista di filosofia", n. 9, 2012, pp. 137-149.
- McHold 2008** Heather McHold, *Even as You and I: Freak Shows and Lay Discourse on Spectacular Deformity*, in Tromp 2008, pp. 21-35.
- Pickens 1968** Donald Pickens, *Eugenics and the Progressives*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1968.
- Pretini 1984** Giancarlo Pretini, *Dalla fiera al luna park*, Udine, Trapezio Libri, 1984.
- Reiss 2011** Benjamin Reiss, *The Showman and the Slave: Race, Death, Memory in Barnum's America*, Harvard University Press, Cambridge, 2011.
- Scarano 2006** Alessandro Scarano, *Immagini e corpi freak: il caso di Joice Heth*, in "Itinera-Rivista di filosofia e di teoria delle arti e della letteratura", marzo 2006, s.p., in <http://www.filosofia.unimi.it/itineram/mat/saggi/scarano_heth.pdf> (30.11. 2017).
- Sekula 1986** Allan Sekula, *The Body and the Archive*, in "October 39", 1986, pp. 3-64.
- Smit 2008** Christopher Smit, *A Collaborative Aesthetic: Levinas's Idea of Responsibility and the Photographs of Charles Eisenmann and the Late Nineteenth-Century Freak-Performer*, in Tromp 2008, pp. 283-311.
- Smith 2011** Angela Smith, *Hideous Progeny. Disability, Eugenics and Classic Horror Cinema*, New York, Columbia University Press, 2011.
- Sontag 1973** Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2004 [ed. orig. inglese 1973].
- Tromp 2008** Marlene Tromp (a cura di), *Victorian Freaks. The Social Context of Freakery in Britain*, Columbus, The Ohio State University, 2008.
- Venturini / Lorusso 2012** Simone Venturini / Lorenzo Lorusso, *L'archivio e le sue tracce: Vincenzo Neri*, in "Immagine. Note di storia del cinema", n. 6, 2012, pp. 32-53.
- Vita / Rossati 2000** Emilio Vita / Chantal Rossati, *Viaggiatori della Luna. Storia, arti e mestieri dalla Fiera al Luna Park*, Milano, Ikon Editrice, 2000.
- Wilson 1993** Dudley Wilson, *Signs and Portents: Monstrous Births from the Middle Ages to the Enlightenment*, London, Routledge, 1993.