

LUCIA MIODINI

*La rappresentazione del corpo femminile. Descrizioni, teorie e
pratiche di sorveglianza tra Otto e Novecento*

1. Silhouette e physionotrace, il fisionomista e la fanciulla di Corinto

I ritratti in silhouette, utilizzati già nel XVI secolo e perfezionati nel Settecento, si diffondono grazie all'uso del *physionotrace*,¹ uno strumento che sfrutta le proprietà della camera oscura. L'utilizzo in campo scientifico si deve al teologo e filosofo svizzero Johann Kaspar Lavater, che realizza la collezione dei profili pubblicati nei suoi *Physiognomische Fragmente* (1775-1778) allo scopo di cogliere la corrispondenza tra bellezza morale e fisica, essenza visibile della divinità.

Nell'ermeneutica lavateriana il contorno dell'ombra è una lingua originaria; il volto, un geroglifico da interpretare, e i "lineamenti" un linguaggio da tradurre. Per Lavater «la silhouette du corps humain, ou seulement du visage, est de tous les portraits le plus faible et le moins achevé; [...] il en est le plus vrai et le plus fidèle».²

Nella *Machine sûre et commode pour tirer des Silhouettes* (fig. 1)³ rivive il mito sull'origine dell'arte pittorica. La storia narrata da Plinio il

1 Vedi sull'origine del termine, Luisa Bertolini, *Code e silhouettes. Lichtenberg versus Lavater*, «Fillide», n. 20, aprile 2020. Il *physionotrace* fu costruito negli anni 1783-1784 da Gilles Louis Chrétien, violoncellista alla corte di Versailles. Sull'industria del ritratto nel senso "meccanico" e artigianale del termine, cfr. Cyril Lécosse, *Portraits en série et reproduction mécanique des traits à l'âge des Lumières et sous la Révolution: entre idéal démocratique et stratégies commerciales*, «Perspective», 2019, n. 2.

2 Vedi Johann Caspar Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, nouvelle éditions corrigée et disposés dans un ordre plus méthodique, précédée d'une notice historique sur l'auteur [...], par Louis-Jacques Moreau de la Sarthe, Paris, Prudhomme éditeur, 1806-1820, 10 voll., vol. 7, 1807, pp.1-2.

3 L'illustrazione di Johann Rudolf Schellenberg, *Machine sûre et commode pour tirer des Silhouettes*, 1783 è riprodotta in Johann Caspar Lavater, *Essai sur la physiogno-*

vecchio della giovane Calliroe, figlia del vasaio di Corinto, Butades Sicionide, è uno dei principali temi iconografici nella pittura della seconda metà del Settecento e del primo Ottocento, vuoi per il carattere di linguaggio amoroso primitivo del disegno per mezzo dell'ombra circoscritta, vuoi perché l'immagine pittorica delle origini non sarebbe il frutto dell'osservazione diretta del corpo e della sua rappresentazione, bensì il frutto di un consolidamento della sua proiezione.⁴

Nonostante alcune fonti attestino l'attività di scultrice e pittrice di Calliroe, o Cora Sicionide, nella favola pliniana è il padre, vasaio, scultore e ceramista, a trasformare il segno, tracciato da lei, in una scultura in rilievo.

Nella *Machine sûre et commode pour tirer des Silhouettes*, la cattura dell'ombra assume significati nuovi e particolari. Se paragoniamo questa incisione con altre contemporanee illustrazioni del mito narrato da Plinio, possiamo renderci conto, avverte Victor Stoichita, che

lo scenario pliniano delle origini è qui trasformato in una vera e propria scena di posa avente come obiettivo la riproduzione meccanica del profilo. La scena allegorica è scomparsa e il ruolo dei sessi è rovesciato. Il modello – una donna – è seduto su una sedia di fabbricazione speciale, saldamente unita a uno schermo montato su un cavalletto. Dall'altra parte dello schermo si colloca chi fissa il contorno del profilo d'ombra del modello, proiettato da una candela accesa accanto a sé. Allo scopo di garantire il successo dell'operazione [decifrare il carattere morale] il modello deve restare assolutamente immobile e porsi il più possibile vicino allo schermo.⁵

2. Genealogia del metodo lineare nell'arte di conoscere gli uomini

L'idea di pervenire a una riproduzione “meccanica”, e quindi, per definizione, fedele, esattamente come succede per i calchi in gesso delle statue, si traduce nel dispositivo per produrre silhouette.⁶

monie destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer, La Haye, Jacques van Karnebeek, 1781, p. 160, pl. XXVI; Id. *L'art de connaître les hommes*, vol. 8, pl. 436.

⁴ Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, Islington, Reaktion Books, 1997, tr. it., *Breve storia dell'ombra*, Milano, Il Saggiatore, pp. 144-145.

⁵ *Ibidem*.

⁶ In *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Leipzig und Winterthur, Weidmanns Erbe und Reich, Steiner 1775-1778, parte iconografica di Daniel Niklaus Chodowiecki; nell'edizione francese curata da Moreau de La Sarthe, l'apparato illustrativo è eseguito sotto la direzione di François-André Vincent, noto per i suoi studi sulle sculture classiche; disegni al

Nell'opera di Lavater, i ritratti di profilo, disegnati in nero su fondo bianco, assolvono la funzione d'immediata chiarificazione formale, scientificamente e didatticamente utile per condurre un'indagine critica e filologicamente corretta delle differenti combinazioni nei tratti del volto.

La funzione del disegno, scrittura fisiognomica per eccellenza, si comprende appieno se pensiamo alla diffusione nel Settecento delle illustrazioni realizzate a semplice contorno, conformi al razionalismo dell'*Encyclopédie*, alla tendenza a semplificare l'immagine dell'opera d'arte nell'incisione al tratto. Johann Heinrich Füssli, autore di alcune illustrazioni pubblicate nella versione inglese dei *Frammenti fisiognomici*, in occasione della prima conferenza sull'arte antica tenuta alla Royal Academy di Londra (1801), traccia una sorta di genealogia del metodo lineare, dai primi esempi di quest'arte, gli skiagrammi, semplici contorni d'ombre, alle Silhouette, diffuse nel pubblico degli appassionati della fisionomia.

La favola d'amore della giovane donna di Corinto che, grazie al suo segreto lume, disegnò il contorno dell'ombra del suo amante, in procinto di partire, suscita – commenta Füssli – la nostra simpatia a prestarvi fede, e allo stesso tempo ci induce a fare alcune osservazioni sui primi tentativi meccanici di pittura e su quel metodo lineare che sembra essersi conservato come fondamento dell'esecuzione anche molto tempo dopo che lo strumento per cui era stato inizialmente concepito fu messo da parte.⁷

Il disegno non è solo un fondamentale strumento di rilevamento, ma anche l'unico mezzo in grado di fondare la fisiognomica come scienza. Nei profili tratteggiati a solo contorno «non vediamo né movimento, né luci, né colori, né rilievi, né cavità, [né] profondità».⁸

Lavater, e il disegnatore, suo alter ego, intento a tratteggiare il profilo della donna seduta, sono, in quanto, dotati di qualità ermeneutiche, figure maschili.

E di uomini sono, in gran parte, i profili interpretati da Lavater. Nei frammenti dedicati alle fisionomie d'intellettuali, i busti degli oratori, dei filosofi, dei personaggi storici esprimono il prototipo di

tratto degli exempla della statuaria, tradotti a contorno da Alexander Cozens; sono anche presenti tavole incise all'acquaforte policromate con interventi all'acquarello.

⁷ Cfr. Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture, 1801-1823*, préface de Marie-Madeleine Martinet, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1994.

⁸ Patrizia Magli, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano, Bompiani, 1995, p. 321.

uno spirito fine e penetrante; sovrani e letterati, dipinti dai maestri del Rinascimento, rivelano fermezza ed energia.

Se la vita morale dell'uomo si rivela nei tratti e nella mimica del volto, nell'attitudine e nei gesti, i modelli che fungono da parametro di giudizio sono la statuaria classica e la pittura rinascimentale. «In questo modo i disegni delle silhouettes tendono a sostituire l'osservazione diretta e l'analisi della ritrattistica nella storia dell'arte [...] finisce col sovrapporsi all'indagine empirica».⁹

La suprema virtù è però rappresentata da Raffaello al quale è dedicato il VI Frammento.¹⁰ Il pittore urbinato «è e sarà sempre ai miei occhi un uomo apostolico».¹¹ Lavater considera Raffaello non soltanto superiore a tutti come artista, ma, poiché la bellezza e l'espressione sono i due termini verso i quali tendono i grandi artisti, sia nelle fisionomie ideali, sia in quelle reali, la perfezione del volto dell'urbinato si riverbera anche nelle sue opere. Al punto che le figure dei suoi dipinti sono annoverate tra i soggetti più interessanti e più istruttivi per la scienza fisiognomica.

Le Madonne di Raffaello, disegnate a memoria da Johann Heinrich Füssli, esprimono il carattere della modestia, «ont toutes le meme douceur enchanteresse [...] elle réunit la pudeur, l'humilité et la bonté, qui conviennent à son sexe».¹²

I volti femminili, in numero assai inferiore rispetto a quelli maschili, denotano dolcezza, bontà, prudenza; hanno un fondo di docilità e candore. Commentando il profilo di una giovinetta, Lavater vi legge la calma e la modestia, «compatibili con la mediocrità delle virtù domestiche, l'amore del lavoro, dell'ordine e della proprietà».¹³ La purezza, la pietà, la pazienza e l'umiltà sono virtù compendiate nelle Vergini dipinte da Sanzio. Figure che esprimono tutta la dolcezza e la bontà proprie del sesso femminile. E, nondimeno, precisa il fisionomista, il carattere generale di ogni donna è dominato dall'orgoglio e dalla vanità.¹⁴

La differenza di genere è già concettualizzata nella corrispondenza tra le caratteristiche fisionomiche del volto e il carattere morale. Nella donna, «sa nature, ses caractères se manifesten», sostiene

9 Bertolini, *Code e silhouettes*.

10 Anna Lisa Genovese, *Lavater e il ritratto fisiognomico di Raffaello*, «Accademia Raffaello. Atti e studi», s. 2, 18, 2019, pp. 93-108.

11 Gaspar Lavater, *L'art de connaître les hommes*, vol. 5, pp.155-160.

12 *Ibidem*, p. 241.

13 *Ibidem*, vol. 3, p. 28.

14 *Ibidem*, p.116.

il medico e anatomista francese Jacques-Louis Moreau de la Sarthe «dans ses affections morales, comme dans son système physique».¹⁵

3. *Antropometria estetica e geometria corporale. La postura del soggetto maschile e l'orizzonte sociale del corsetto*

Nel primo decennio del XIX secolo, nuove competenze impattano sul corpo delle donne, oggetto di studio delle scienze naturali. La letteratura medica e la trattatistica avvalorano le idee correnti sulla fisiologia e anatomia dell'organismo femminile, atte a dimostrare l'inferiorità "naturale" della donna. Il movimento filosofico-culturale e lo sviluppo delle scienze mediche aggiornano con nuove argomentazioni la scienza fisiognomica.

Nell'uomo le membra sono nettamente disegnate, i tratti del volto, molto pronunciati, «se font remarquer immédiatement».¹⁶ E il suo carattere è perfettamente riconoscibile nel profilo. La saggezza e le virtù esercitano un impero sulla perfezione delle forme e sull'atteggiamento del corpo. La grande mobilità del volto femminile rende, invece, difficile, quasi impossibile, il lavoro del fisionomista, tanto più che, aggiunge Moreau de La Sarthe «chez les femmes la physionomie n'est jamais entièrement reposée [...] les traits du visage n'ont point un caractère permanent, comme dans l'homme, et ne révèlent pas avec autant de franchise la direction de l'esprit et la nature des sentiments».¹⁷ È la natura stessa dell'organismo femminile a determinare la materia principale della sua sostanza "mobile" ed elastica. Tutti i suoi organi sono sottili, flessibili, suscettibili e sottomessi all'irritabilità del sistema nervoso.¹⁸

L'antica dottrina degli umori grava a lungo sul pensiero medico ottocentesco, e ancora dopo la metà del XIX secolo si continua a ritenere la donna umida e fredda.¹⁹

Il medico e filosofo francese Marin Cureau de la Chambre, nel XVII secolo, integra la teoria dei quattro temperamenti con il mec-

15 Louis-Jacques Moreau de La Sarthe, *Histoire naturelle de la femme, suivie d'un traité d'hygiène appliquée à son régime physique et moral aux différentes époques de sa vie*, avec 11 planches gravées en taille douce, Paris, L. Duprat, Letellier, 1805, vol. xx, p. 14.

16 Lavater, *L'art de connaître les hommes*, vol. I, pp. 172-174.

17 Louis-Jacques Moreau de La Sarthe, *De la physionomie considérée dans les femmes et dans les divers âges*, in Johannes Gaspar Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, vol. I, p. 20.

18 *Ibidem*, pp. 8-9.

19 Cfr. Giuseppe Armocida, *Donne naturalmente. Discussioni scientifiche ottocentesche intorno alle "naturali" disuguaglianze tra maschi e femmine*, Milano, Franco Angeli, 2011.

cansimo biologico, dal quale dipende la costituzione fisiologica della donna. Dall'organismo freddo e umido deriverebbe la sua debolezza, e, di conseguenza, il suo essere pusillanime, furba e bugiarda; capace di vendetta e crudeltà. La sua natura umida la renderebbe mobile, leggera, infedele, impaziente, facile da persuadere, e pietosa.²⁰

Le ragioni "naturali" delle inclinazioni femminili sarebbero necessarie, oltre che evidenti, perché se il calore, umore maschile, è il principio della forza e del coraggio; la "freddezza" del sesso femminile predispose la donna alla debolezza, bassezza di cuore e timidezza.²¹ Il temperamento umorale a predominanza fredda e umida, quando è moderato, può esprimere virtù muliebri: la dissimulazione sarà allora una forma di pudore; l'avarizia si dimostrerà di grande utilità nell'economia domestica; la superstizione condurrà alla pietà; ma quando l'eccesso prevale, la donna si abbassa al vizio proprio del suo sesso, che causa la deformità dell'animo visibile in tutte le parti del suo corpo.²²

Più volte citato dai criminologi positivisti Louis-Jacques Moreau de La Sarthe integra diverse tradizioni, la storia naturale e filosofica; la fisiologia femminile; considerazioni sull'igiene applicata al regime morale e fisico e alle diverse epoche della vita sessuale della donna.

Le forme arrotondate e morbide della donna, i tratti più fini, il tessuto corporeo delicato e elastico, «efface tous les angles, unit toutes les parties par les transitions les plus douces un tissu délicat, expansible, élastique».²³ Per la morbidezza dei suoi organi la donna non si allontana dall'infanzia e il suo corpo non raggiunge mai il grado di consistenza acquisito dall'uomo, la cui voce più grave e il colorito più scuro annunciano quell'eccesso di vigore necessario al ruolo che giocherà nella società. Non soltanto la donna, aggiungerà Cesare Lombroso, è un maschio mancato, ma conserva qualcosa della natura atavistica della costituzione primitiva.

Uno dei tratti organici dell'anatomia e fisiologia del sesso femminile, richiamato insistentemente da medici e naturalisti, è la conformazione del bacino. L'anatomista-filosofo è convinto che «sa largeur, sa forme générale et le rapprochement des genoux influent d'une manière très-sensible sur la marche des femmes, que ces dispositions rendent vacillante et mal assurée».²⁴

20 Marin Cureau de La Chambre, *L'art de connoître les hommes*, Paris, Jacques D'Allin, 1659, pp. 49-50.

21 *Ibidem*, p. 50, tr. dell'autrice.

22 *Ibidem*, p. 55, tr. dell'autrice.

23 Johann Caspar Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, vol. I, p. 20.

24 Louis-Jacques Moreau de La Sarthe, *Histoire naturelle de la femme*, p. 102.

Moreau ritiene che il modo di camminare delle donne sia reso traballante e insicuro dalla conformazione del bacino; la postura inclinata del corpo e i movimenti leggeri le impedirebbero di correre, pena la perdita della migliore qualità femminile, incedere con grazia. Dello stesso avviso è Pierre Roussel, convinto che le donne, per “natura”, non siano fatte per correre.²⁵

Fisiologia e ginecologia si trovano, da questo momento, strettamente connesse. Il corpo delle donne diventa un luogo pubblico, una costruzione sociale e politica, sia dal punto di vista medico sia da quello poliziesco e giuridico.²⁶

L'apparato riproduttivo, e sostanzialmente l'utero, dal quale prendono origine movimenti e irradiazione verso tutti gli altri organi, nella fisiologia come nella patologia, è considerato il centro dell'organizzazione del corpo femminile. «Tout individu femelle est uniquement créé pour la propagation; ses organes sexuels sont la racine et la base de toute sa structure, *mulier propter uterum condita est* [...] le principe de sa vie, qui réside dans ses organes utérins, influe sur tout le reste de l'économie vivante».²⁷ Così scrive il medico e antropologo francese Julien-Joseph Virey, impegnato a studiare la fisiologia della donna sia nei suoi attributi corporali, sia nel suo rapporto morale con la civiltà moderna. Ritiene che il passaggio della specie umana alla posizione eretta avrebbe causato alla donna molte malattie, «et par suite peut-être aussi l'hystérie». Dalla direzione obliqua della vagina deriverebbero le fasi dolorose della vita sessuale femminile; mitigate soltanto nella posizione sdraiata, «long-temps couchée devient secours indispensable dans plusieurs maladies des femmes».²⁸

Fisionomisti, naturalisti e medici-filosofi consideravano il modo di camminare e persino la maniera di vestirsi della donna, una prova dei limiti organici che ne condizionano la struttura sociale e biologica.

Nell'immaginario geometrico, relativo alla virilità della rettitudine, entra in campo l'inclinazione come figura eminentemente fem-

25 Pierre Roussel, *Système physique et moral de la femme ou Tableau Philosophique de la Constitution, de l'Etat organique, du Tempérament, des Moeux, & des Fonctions propres au Sexe*, Paris, Vincenti, Imprimeur-Libraire, 1776, p. 18.

26 Cfr. per il corpo della donna come luogo pubblico, Barbara Duden, *Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Missbrauch des Begriffs Leben*, Hamburg-Zürich, Luchterhand Literaturverlag GmbH, 1991, tr. it., *Il corpo della donna come luogo pubblico. Sull'abuso del concetto di vita*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

27 Julien-Joseph Virey, *De la femme sous ses rapports physiologique morale et littéraire*, Paris, Cricochard, 1825, p. 2.

28 *Ibidem*, p. 13.

minile.²⁹ Icona della verticalità, l'Uomo Vitruviano di Leonardo, un nudo maschile in posizione eretta, è la rappresentazione ideale delle proporzioni del corpo umano, ancor più è l'ideale astratto e "universale" di una geometria verticalmente orientata.

L'*Anthropométrie* di Albrecht Dürer, affascinato dalle ricerche antropometriche che gli italiani stavano sviluppando in quel periodo, è scientifica, ma anche estetica. Non a caso Johann Kaspar Lavater la considera la migliore teoria delle proporzioni, per l'intima connessione tra la concezione antropocentrica e l'esigenza di indagare con precisione la struttura e le misure del corpo umano, e per l'abbandono di un canone unico a favore del metodo comparativo.³⁰ E, forse, perché intuisce nell'opera del pittore di Norimberga le basi della futura antropometria scientifica.

L'uomo retto e la postura diritta si allineano sulla stessa verticale, mentre la donna è piegata nella direzione obliqua del suo sesso. Nell'*Origine della pittura* (1785) di Jean Baptiste Regnault, la figlia del vasaio di Corinto, raffigurata mentre traccia sulla parete il contorno del corpo dell'amato dormiente, illuminato da una lucerna, ha una postura inclinata; atteggiamento stereotipato, tipico del corpo femminile.³¹

Nella lingua italiana è comune l'espressione "uomo retto", mentre la donna è onesta e virtuosa. La figura femminile non solo aderisce alla linea inclinata, ma la sua andatura traballante, la consistenza "spugnosa" del suo organismo richiedono uno strumento di contenimento. La rappresentazione del corpo femminile incontra la storia dell'abbigliamento. A comprimere i suoi organi flessibili, le membra mobili e trasparenti, la rotondità dei suoi contorni, provvede il corsetto (fig. 2). La gabbia a cerchi metallici e molle d'acciaio, che aumenta ulteriormente l'ampiezza delle gonne, e il busto fasciato che stringe al massimo il giro vita,³² trasforma l'immagine della donna, limitando i suoi movimenti nello spazio urbano.

29 Cfr. Adriana Cavarero, *Inclinazione. Critica alla rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014.

30 Cfr. Giacomo Berra, *La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del Cinquecento*, «Raccolta Vinciana», 1993, n. 25, pp. 159-310; fondamentale Erwin Panofsky, *La storia della teoria delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili*, in Id., *Il significato delle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 59-106.

31 Esempi di rappresentazioni della fanciulla di Corinto come figura inclinata: Joseph Benoit Suvée, *The invention of Art of Drawing* (1791); Joseph Wright of Derby, *The Corinthian Maid* (1782-1985).

32 Cfr. Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps e l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, tr. it., *Storia della bellezza. Il corpo e l'arte di abbellirsi dal Rinascimento a oggi*, Roma, Donzelli, 2007, p. 23; cfr. per un

Il fondo d'immoralità che esiste in ogni donna, fragile diaframma tra normalità e devianza, la costringe a coprire tutto il corpo, al punto che l'abito assume un'importanza maggiore della stessa bellezza corporea.

4. *Il genere della bellezza: il suo incarnato era di una bianchezza squisita*

«Toute la peau molle, doüillette, et d'une blancheur exquise»³³

Categorie socialmente costruite della differenza sessuale strutturano, rivela Griselda Pollock, spazi di genere.³⁴ Il corpo femminile, delicato e flessibile è rappresentato negli spazi della casa; mentre la città è descritta come un luogo pericoloso, poco adatto alle donne. Ancora oggi lo spazio urbano, soprattutto di notte, è simbolicamente precluso alle donne, a riaffermare la storica associazione tra genere femminile e spazio domestico.

L'analisi storica ci fornisce strumenti teorici e metodologici per affrontare un tema centrale della contemporaneità: la sicurezza all'interno dello spazio urbano, che costituisce piuttosto lo spazio – e quindi la politica – del nostro tempo, considerandolo operativo come dispositivo biopolitico. Tutto un filone di studi e ricerche postcoloniali e transfemministi, ha indagato le dinamiche di potere e i significati attribuiti nel tempo al rapporto tra donne e spazio pubblico.³⁵

Verso la fine del XIX secolo la vista di un gran numero di donne nelle vie della città provoca allarme, sono il simbolo del disordine sociale associato all'autonomia femminile. Nello stesso periodo, donne come Anna Maria Mozzoni, contribuiscono a fare sentire la loro voce nello spazio pubblico; prendono treni, tengono conferenze in giro per l'Europa, infrangendo lo stereotipo della stanzialità femminile.³⁶

inquadramento storico sulla storia della bellezza femminile, *Bellezza*, «Storia delle Donne», 2016, n. 12.

33 Marin Cureau de La Chambre, *L'art de connoître les hommes*, p. 59.

34 Nell'Ottocento le artiste rappresentano solo una parte della mappa della modernità: sale da pranzo, salotti, balconi, verande, giardini, cfr. Griselda Pollock, *Modernità e spazi del femminile*, in Maria Antonietta Trasforini (a cura di), *Arte a parte. Donne e artiste fra margini e centro*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 17-43; Maria Antonietta Trasforini, *Le "Flâneuses". Corpi e spazi di genere fra modernità e post-modernità*, «Studi Culturali», 7, 2010, n. 2, pp. 239-260. Sulla presenza delle donne nello spazio pubblico nel XIX secolo cfr. Alain Corbin, Jacqueline Lalouette, Michèle Riot-Sarcey (dir.), *Femmes dans la cité, 1815-1871*, Paris, Créaphis éditions, 1998.

35 Cfr. Leslie Kern, *Feminist City: Claiming Space in a Man-Made World*, London, Verso Books, 2020.

36 Cfr. Mary Gibson, *Born to crime. Cesare Lombroso and the Origins of Biological*

La teoria evoluzionistica della selezione sessuale che avvalorava la vita sedentaria della donna “normale”, è supportata da Lombroso avendo in mente le norme codificate dei ceti dell’alta e media borghesia; lo sguardo diagnostico del criminologo scruta, invece, il volto di sarte, modiste e stiratrici, frequentatrici abituali di ambienti cittadini ritenuti a rischio.

La preoccupazione era stimolata dallo sviluppo demografico, economico e politico dell’Italia di fine secolo. Il timore nei confronti delle donne, riflesso dai numerosi studi sulle donne delinquenti condotti dai criminologi positivisti, era largamente dovuto alle paure connesse alla modernizzazione del ruolo delle donne che entravano a far parte della forza lavoro industriale o chiedevano la parità giuridica e politica.³⁷

Un esempio dell’immoralità di queste lavoratrici, appartenenti alle classi “pericolose”, è Ernesta Bordoni, accusata dell’omicidio dell’amante, protagonista di un processo famoso, «continuamente a spasso su e giù per Bologna in causa del suo mestiere di sarta, essa doveva, com’era naturale, tirarsi dietro molti adoratori, cui prestava orecchio più volentieri che non convenisse a una ragazza dabbene».³⁸ Negli atti processuali spicca l’interesse per la vita sessuale dell’imputata, a differenza di quanto avveniva per i criminali maschi; la “dissipazione sessuale” è, infatti, indicata quale tratto principale della personalità “deviante” di Bordoni.

Nei ritratti fotografici della giovane Ernesta (fig. 3) Lombroso legge i caratteri degenerativi, primitivi, atavici: «da fronte submicrocefala, la testa anche piccola in confronto al corpo; e la faccia allungata, direi quasi cavallina, senza espressione alcuna»; in apparente contraddizione Guglielmo Ferrero la descrive bella, giovanissima, attraente, anche se «in fatto d’amore moto leggera e volgare».³⁹

La bellezza, da sempre considerata una qualità tipicamente femminile, sarebbe, spiega l’antropologia criminale, un effetto dell’evo-

Criminology, London, Prager, Imprint Westport, 2002, tr. it. *Nati per il crimine. Cesare Lombroso e le origini della criminologia biologica*, Milano, Bruno Mondadori, 2004; Laura Fournier-Finocchiaro, *Anna Maria Mozzoni e la voce delle donne nello spazio pubblico dell’Italia liberale*, in *Anna Maria Mozzoni cento anni dopo. L’emancipazionismo tra Italia e Europa*, «Ferruccio», Coordinamento Nazionale Associazioni Risorgimentali, Jun 2020, Florence, Italy; Vinzia Fiorino, *Lo spazio pubblico delle donne: suffragio, cittadinanza, diritti politici*, in Silvia Salvatici (a cura di), *Storia delle donne nell’Italia contemporanea*, Roma, Carocci editore, 2022, pp. 53-78.

³⁷ Gibson, *Born to crime*, p. 71 della traduzione italiana.

³⁸ Cfr. Augusto Guido Bianchi, Guglielmo Ferrero, Scipio Sighele, *Il modo criminale italiano (1889-1892)*, Milano, Omodei Zorini, 1893, pp. 90-91.

³⁹ *Ibidem*, pp. XI e 90.

luzione della specie umana, una conseguenza della selezione sessuale, che avrebbe favorito le donne graziose, e miti.⁴⁰ Trasgredire l'armonia tra la bellezza fisica e quella morale è un abominio grave, che avvicina la donna "delinquente" alla condizione atavica, primitiva. Anche la scarsa presenza di caratteri degenerativi nella donna dipenderebbe dalla selezione sessuale. Pauline Tarnowsky legge nei volti delle prostitute e criminali russe segni di degenerazione fisica: la faccia asimmetrica, le orecchie ad ansa, gli archi sopraccigliari sviluppati, la mandibola voluminosa. Nondimeno, Lombroso conviene che quei volti non hanno nulla di terribile, «perché a pari condizione costoro coi maschi criminali, le femmine son infinitamente meno brutte; in alcune perfino vi ha un raggio di bellezza [...], ma quando esiste, essa è più virile che femmina».⁴¹

Si produce una divisione che orienterà nettamente e a lungo opposte qualità di genere: la forza per l'uomo, la bellezza per la donna. L'uomo, spiega Lombroso, avrebbe preferito, nelle civiltà più avanzate, la bellezza del viso e del corpo, il colorito e la finezza della pelle.⁴²

La donna costretta, per la sua "natura" "plus souple", a muoversi lentamente, «non si è sviluppata alla luce ardente del cielo, dell'aria viva, ma nella luce dolce attenta della casa, nella quiete un po' sonnolenta della famiglia».⁴³ A differenza dell'uomo abbrunito dalla vita all'aria aperta, la donna ha una carnagione chiara; un intenso biancore, un fragile pallore che rivela il candore del suo animo.

La bellezza moderna declinata al femminile è virtuosa, controllata, normalizzata, sottomessa a un'estetica moralizzata. Alla stregua delle altre agenzie di socializzazione, possiamo considerarla, ricollegandoci a Teresa De Lauretis, "tecnologie di genere", un apparato discorsivo che permette a ogni singola donna di *in-generarsi* come tale, identificandosi nelle rappresentazioni dominanti del femminile.

40 Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Torino-Roma, Editori L. Roux e C., 1893, p.151, vedi anche Pauline Tarnowsky, *Étude anthropométrique sur les prostituées et les voleuses*, Paris, Bureaux du Progrès Médical - E. Lecrosnier et Babé éditeurs, 1889. L'antropologa russa basa la sua ricerca sulle prostitute professionali ricoverate all'ospedale di Kalinkine e sulle ladre rinchiusse nella prigione di Litowski Zamok, comparate con un centinaio di contadine russe e una cinquantina di allieve della scuola superiore per l'insegnamento delle donne a San Pietroburgo.

41 Cesare Lombroso, Pauline Tarnowsky, *Fotografie di criminali russe*, «Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale per servire allo studio dell'uomo alienato e del delinquente», 1893, vol. 14, pp. 273-275.

42 *Ibidem*, p.164.

43 *Ibidem*, p.145.

Un corpo femminile è tanto più bello, quanto più è bianco. Anche l'eburnea Galatea, la statua plasmata da Pigmalione nel candido avorio, nonostante la sua metamorfosi in carne e sangue, mantiene la sua nivea purezza.

Tratto caratterizzante il sesso femminile, oltre alla trasparenza e alla rotondità dell'organismo, è la minore colorazione della pelle, bianca, delicata.⁴⁴ Mantenere la "blancheur exquise" del suo incarnato, espressione della virtù, è un dovere per la donna.⁴⁵

La bellezza è delimitata da confini invalicabili. Paola Carrara Lombroso è lapidaria:

La candidatura alla bellezza esige non solo titoli anatomici [...] la bellezza è in gran parte un privilegio della ricchezza e le classi ricche son quelle in cui i caratteri della bellezza permangono visibilmente, vittoriosamente dopo l'infanzia [...], è il prodotto di una lenta, sana educazione della razza.⁴⁶

L'egemonia bianca, supportata dalle teorie evuzionistiche del naturalista e dell'antropologo, è costruita nell'intersezione tra genere e sessualità. Le ragazze "della razza bianca", per Julien-Joseph Virey, che divide la specie umana "in sei razze cromatiche", sono più bionde, più bianche, hanno gusti più sedentari, si mostrano più affettuose e tenere, più docili e gentili, la loro sensibilità fisica e morale è più eccitabile. Sarebbe il sentimento del pudore, tipico del loro sesso, la più solida barriera contro la promiscuità, la «disposition extrême à la lasciveté, et même une conformation particulière dans les organes sexuels», delle donne «de la race ou plutôt de l'espèce nègre».⁴⁷

Il pudore, la cui mancanza originerebbe nella nudità comune

44 Gabriel Jouard, *Nouvel essai sur la femme, considérée comparativement à l'homme principalement sous les rapports moral, physique, philosophique, etc., Avec des applications nouvelles à sa pathologie*, Paris, Ponthieu, Crochard, 1804, p. 15: «Quant aux différences générales que présente l'ensemble extérieur de la femme, ou celles plus ou moins communes à toutes les parties, elles consistent dans une plus grande douceur, une plus grande finesse, une plus grande mollesse, une plus grande transparence, une moins grande villosité, [...], une moins forte coloration de la peau».

45 Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps e l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004; tr. it., *Storia della bellezza, Il corpo e l'arte di abbellirsi dal Rinascimento a oggi*, Roma, Donzelli, 2007, p. 25; cfr. sulla storia della bellezza femminile, fondamentale, *Bellezza*, «Storia delle donne», 2016, n. 12.

46 Paola Carrara Lombroso, *Caratteri della femminilità*, Torino, Fratelli Bocca, 1909, pp. 73-78.

47 Virey, *De la femme*, p. 26.

alle “razze inferiori”, sarebbe, dunque, un sentimento acquisito, che si sviluppa in parallelo all’abbigliamento.⁴⁸

A fine Ottocento le teorie lombrosiane trovano un mezzo di diffusione nei galatei per ragazze, nei trattati di buone maniere, nelle raccolte di letture destinate alle scuole e ai collegi femminili. Opere che mirano a creare modelli educativi al femminile, all’interno di una pedagogia che punta ad affermare il ruolo della maternità nel nuovo stato unitario, ma, anche, soprattutto all’alba del nuovo secolo, della razza. Il pudore non sarebbe, allora, soltanto una necessità fisica e morale, ma è una frontiera a tutela del capitale whiteness europeo.⁴⁹

5. *La fotografia come strumento di controllo: Album e Atlas*

La scienza fisiognomica e l’antropologia criminale sono state discipline centrali nella definizione dell’immaginario di genere e una fonte fondamentale per il suo studio. Così come centrale è stata la fotografia che, nella lunga storia della rappresentazione femminile, si rivela un efficace strumento di controllo, un dispositivo diagnostico, un mezzo di comunicazione e divulgazione scientifica; una tecnologia della visione che si afferma quando la nuova scienza s’impone sul piano teorico e istituzionale.

La relazione tra la disciplina antropologica così come si è costituita nel XIX secolo e il medium fotografico è, da una decina di anni, oggetto di un rinnovato interesse storiografico, grazie alla riscoperta e alla valorizzazione di un ricco patrimonio fotografico.

Espressione dello sguardo clinico e del rigore classificatore è l’atlante, un dispositivo spaziale di accumulo e organizzazione dei dati raccolti nell’osservazione diretta. La sua istituzione dipende dalla trasformazione nel XIX secolo del concetto di oggettività nella scienza positivista e dallo sviluppo dei mezzi di visualizzazione.⁵⁰

48 Cfr. Giuseppe Sergi, *Degenerazioni umane*, Milano, Dumolard, 1889.

49 Caterina Pigorini-Beri, *Le buone maniere libro per tutti*, Torino, Casanova, 1893, p. 63, manuale approvato dal Ministero della Pubblica Istruzione per le Scuole femminili e Normali superiori e inferiori. Tra i numerosi studi sui modelli educativi nella letteratura per ragazze, cfr. Giovanni Landucci, *I positivisti e la ‘servitù’ della donna*, in Simonetta Soldani (a cura di), *L’educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell’Italia dell’Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 463-495; Luisa Tasca, *Galatei. Buone maniere e cultura borghese nell’Italia dell’Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2004; Anna Ascenzi, *Il Plutarco delle donne. Itinerari e modelli per l’educazione femminile nella pubblicistica educativa e scolastica dell’Ottocento*, «Civitas educationis», 2023, vol. 12, n. 1, pp. 79-108.

50 Cfr. Teresa Castro, *Les “atlas photographiques”: un mécanisme de pensée commun à l’anthropologie et à l’histoire de l’art*, in Thierry Dufrière, Anne-Christine Taylor (edité par), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l’histoire de l’art et l’anthropologie se rencontrent*, Pa-

Hugh Welch Diamond, medico alienista, tra i fondatori della Royal Photographic Society, fotografo dilettante, incarna la fede nell'osservazione scientifica dell'età vittoriana. Considera il nuovo mezzo un linguaggio della natura, silenzioso ma eloquente, dotato di una veridicità che le opinioni, definizioni e classificazioni di medici e fisiologi da soli non possiedono.⁵¹ I suoi ritratti alle pazienti del manicomio femminile, il Surrey County Asylum, un istituto pubblico per poveri, sono pubblicati nelle riviste scientifiche dell'epoca; smetterà di fotografare quando si troverà a dirigere, a Twickenham, un manicomio privato che accoglie pazienti di famiglie benestanti.

L'atto fotografico, rileva Susan Sontag, ha qualcosa di predatorio, trasforma la persona in oggetto. La formazione dell'Italia moderna si è realizzata anche attraverso la creazione discorsiva e visiva di gruppi marginali e socialmente esclusi.⁵² Un problema di oppressione che non ha a che fare soltanto con la sofferenza del manicomio, ma con la struttura sociale nel suo complesso. Le potenzialità euristiche di attraversamenti e ibridazioni di ambiti disciplinari, mettono al centro l'elogio del margine, e, aderendo al punto di vista critico di bell hooks, le differenze di genere, di razza e di condizione sociale.

Al crocevia di tre grandi scoperte del XIX secolo, elettricità, fisiologia e fotografia, si colloca l'opera iconografica di Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, interessato a riprodurre le diverse espressioni umane attraverso la stimolazione elettrica dei muscoli del viso; sostenendo la maggiore efficacia della fotografia sulla rappresentazione artistica si avvale della collaborazione di Adrien Tournachon, fratello di Nadar.⁵³

La riflessione sulle potenzialità del mezzo fotografico di visualizzare e fissare il movimento, l'espressione del dolore, lo stato d'animo patologico, interessa dapprima la fisiologia e la scienza fisiognomica in movimento. In Italia, è Paolo Mantegazza, presidente della Socie-

ris, Musée du Quai Branly - Institut national d'histoire de l'art, 2010, pp. 229-244; Giuliana Di Martino, *Un autore "celato": Paolo Mantegazza e l'incontro intellettuale con Aby Warburg*, «AOLF. Annali online dell'Università di Ferrara», 18, 2023, p. 136.

51 Hugh Welch Diamond, *On the application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity*, The Royal Society of London, 22 maggio 1856.

52 Cfr. David Forgacs, *Italy's Margins. Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, Cambridge University Press, 2014, tr. it., *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

53 Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-Physiologique de l'Expression des passions, avec un Atlas composé de 74 figures électro-physiologiques photographiées*, Paris, Jules Renouard, 1862, p. VI; vedi anche Monica Riccio, *Passioni folli e illusioni scientifiche in The Expression of the Emotions di Charles Darwin*, «Laboratorio dell'ISPF», 16, 2019, p. 4.

tà Fotografica Italiana, a utilizzare il nuovo mezzo per riprendere le espressioni, autentiche o recitate, ottenute sottoponendo i soggetti a stimoli dolorosi. Se il modello di riferimento è l'opera di Duchenne, è innegabile che l'Atlante di Mantegazza, grazie anche alla collaborazione di Giacomo Brogi, «rappresenti un'opera innovativa per il suo tempo, vista la scelta di conferire solo all'immagine fotografica la piena comunicazione delle nozioni scientifiche». ⁵⁴

Mantegazza riflette sulla fotografia "istantanea" e sulla possibilità di visualizzare e fissare ciò che sfugge alla percezione dell'occhio umano, ciò che è "invisibile": il movimento, l'espressione di un'emozione o di uno stato d'animo. ⁵⁵ Nell'*Atlante delle espressioni del dolore* (1876) i soggetti, per lo più uomini, sono ripresi in primo piano, un'inquadratura adatta a rivelare gli stati d'animo.

Duchenne de Boulogne pubblica due album; nel primo, *Photographie Pathologique* (1862), mostra nudi maschili affetti da deformazioni e movimenti patologici, ripresi a figura intera, o inquadrati in campo medio. Nell'album *Mécanisme de la physionomie* (1862), dimostra «l'analyse électro-physiologique, et à l'aide de la photographie, l'art de peindre correctement les lignes expressives de la face humaine, et que l'on pourrait appeler orthographe de la physionomie en mouvement». ⁵⁶ Propone una galleria di ritratti maschili in primo piano dove sono ben visibili gli strumenti galvanici. La sequenza finale dell'album è di grande interesse: a subire *l'analyse électro-physiologique* è una giovane donna, che dalla prima immagine, in cui compare abbigliata alla moda dell'epoca, progressivamente ripresa in vesti leggere, seminuda, è indotta dalla stimolazione elettrica, ad esprimere tratti di un intenso misticismo religioso. La sequenza, serie di *ortographes de la fisionomie en mouvement*, è riconducibile alla tradizione dei *Tableaux Vivants* fotografici (fig. 4).

La nitidezza dell'immagine, la possibilità di registrare attraverso lo scatto anche fuggevoli movimenti si rivela fondamentale «nello studio di alcune condizioni nervose, come l'epilessia, l'isteroepi-

54 Di Martino, *Un autore "celato"*; cfr. anche Jessica Murano, *Aby Warburg e la cultura scientifica. L'incontro con Paolo Mantegazza e Tito Vignoli*, «Studi culturali», 14, 2017, n.1, pp. 23-46.

55 Cosimo Chiarelli, *Mantegazza e la fotografia: una antologia di immagini*, in Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), *Paolo Mantegazza e l'evoluzionismo in Italia*, Firenze, Firenze, University Press, 2010, p. 104; Cosimo Chiarelli, *L'atlante del dolore. Fotografia ed espressione delle emozioni in Paolo Mantegazza*, «Visual History», 2020, vol. 6, pp. 13-36.

56 Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogna, *Mécanisme de la physionomie humaine*, p. VI.

lessia, la grande isteria, dove si incontrano atteggiamenti, stati essenzialmente passeggeri [e] la fotografia si impone per mantenere l'immagine esatta di questi fenomeni troppo poco duraturi per essere analizzati attraverso l'osservazione diretta [e] grazie ai metodi fotografici cronografici si potrà facilmente rimediare all'impotenza dell'occhio». ⁵⁷

A metà anni Sessanta Jean-Marie Charcot e il suo assistente Désiré Magloire Bourneville, lamentano «de ne pas avoir à notre disposition les moyens de perpétuer par le dessin le souvenir des cas, intéressants à des titres divers, que nous avons l'occasion d'observer». ⁵⁸ Il nuovo processo di preparazione delle lastre con il collodio umido sembra soddisfare il desiderio «de faire photographier les malades épileptiques et hystériques, qu'une fréquentation assidue des services spéciaux de la Salpêtrière nous permettait de voir fréquemment tandis qu'elles étaient en attaques». ⁵⁹

L'ingresso ufficiale della fotografia nel servizio ospedaliero, nel 1878, è merito del fisiologo e fotografo francese, Paul-Marie-Léon Régnard, autore delle oltre cento fotografie raccolte in album, e pubblicate nell'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, oggetto di un intenso dibattito critico; un caso studio esemplare sul ruolo preponderante assunto dalla fotografia nell'ambito medico-psichiatrico europeo della seconda metà dell'Ottocento (figg. 5 e 6). Nel 1882 la direzione del servizio fotografico passa ad Albert Londe, che, grazie all'introduzione della stampa su carta alla gelatina bromuro d'argento, integra l'archivio fotografico dell'ospedale parigino con le immagini pubblicate nella *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*.

Nel suo *La Photographie Médicale* (1893) Londe si prefigge lo scopo di dimostrare l'utilità della fotografia nell'ambito della medicina e della fisiologia, più specificamente nello studio delle "malattie nervose"; traccia, quindi, una breve storia delle immagini a corredo degli studi clinici sull'isteria, dai disegni di Paul Richer all'introduzione della fotografia quale metodo di ricerca. ⁶⁰ Esalta la funzione euristica dell'istantanea applicata allo studio dei movimenti; la cronofotografia, sperimentata dal fisiologo e cardiologo Étienne-Jules Marey,

57 Albert Londe, *La Photographie médicale, application aux sciences médicales et physiologiques*, Paris, Gauthier-Villars et Fils, 1893, pp. 3-4, traduzione dell'autrice.

58 Désiré Magloire Bourneville, *Préface*, in Jean-Marie Charcot, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, par Désiré Magloire Bourneville, Paul-Marie-Léon Régnard, Paris, Aux bureaux du Progrès Médical, V. Adrien Delahaye & C. Libraires-Éditeurs, 1878, p. III.

59 *Ibidem*.

60 Londe, *La Photographie médicale*, 1893.

metodo indispensabile per descrivere gesti e movimenti veloci.⁶¹ Le isteriche sono disegnate e fotografate per fermare il corpo e il gesto isterico entro uno schema, un codice, una “messa in scena” consolidati. L’istantanea permette di riprodurre, precisa Londe, le paralisi, le atrofie, le contratture e, in una parola, tutte le deformazioni patologiche o modificazioni del corpo della donna. La messa in scena della sessualità femminile è una costruzione culturale complessa, oggetto di un costante processo di elaborazione.⁶² Di grande interesse non solo per il medico ma anche per l’artista è lo studio del nudo patologico, preceduto dalla conoscenza anatomica del nudo “normale” femminile.⁶³

Il nudo non è tale solo se il corpo è senza veli, ma se possiede un certo grado di erotismo, se fa appello al desiderio sessuale.⁶⁴ Le isteriche, le mistiche, le epilettiche fotografate da Régnard e Londe, rappresentano una categoria storica, un’idea astratta, della nudità: forme scoperte, figure sempre più disarticolate, che indossano camicie strappate, da cui escono braccia e seni.

La collezione delle immagini scattate alle “isteriche”, alle “epilettiche” e gli album in cui sono raccolte, danno luogo all’archivio fotografico delle manifestazioni patologiche, messe in scena sotto l’abile regia di Charcot.

È nella seconda metà dell’Ottocento, di fatto, che si formano i grandi archivi fotografici, la cui costituzione riflette ideologie, metodologie di conservazione, concezione della memoria molto diverse tra loro. Un accostamento, da un’ottica di genere e transdisciplinare, tra il ritratto accademico familiare e la fotografia giudiziaria apre nuove prospettive d’indagine. Sono immagini speculari: da un

61 Cfr. Linda Bertelli, *Gli artisti della vita meccanica. Étienne-Jules Marey, Charles Frémont e il problema dell’automatismo*, in Daniela Scala (a cura di), *Fotografia e scienze della mente tra storia, rappresentazione e terapia*, Roma, Aracne editrice, 2018, p. 58.

62 Cfr. Maria Antonietta Trasforini, *Corpo isterico e sguardo medico. Storie di vita e storie di sguardi fra medici e isteriche nell’Ottocento francese*, «Aut Aut», nn. 187-188, gennaio-aprile (1982), pp. 175-206; Nadia Maria Filippini, Tiziana Plebani, Anna Scattigno (a cura di), *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all’età contemporanea*, Roma, Viella, 2002; Georges Didi-Huberman, *L’invenzione dell’isteria. Charcot e l’iconografia fotografica della Salpêtrière*, tr. it. Genova-Milano, Marietti, 1820, 2008.

63 Il riferimento di Londe è Paul Richer, *Anatomie artistique. Description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements*, E. Plon et C, Paris, 1890; cfr. Id., *Étude clinique sur la grande hystérie et hystéro-épilepsie*, Paris, A. Delahaye & E. Lecrosnier, 1885.

64 Raimondo Strassoldo, *Sade trionfante o il corpo nell’arte contemporanea*, in Leopoldina Fortunati, James Katz, Raimonda Riccini (a cura di), *Corpo futuro. Il corpo umano tra tecnologia, comunicazione e moda*, Milano, Franco Angeli, 2002, p. 75.

lato la rappresentazione sociale della donna moralmente accettabile, dall'altro la catalogazione degli estremi statistici che ne legittimano la norma.⁶⁵

Entrambi escludono il gesto concitato e il movimento disarticolato della fotografia psichiatrica. Un buon ritratto d'atelier, rifletteva Charles Baudelaire, è una biografia romanzata, dove "l'indole del personaggio" è ottenuta «con l'aggiunta dell'elemento romanzesco come può essere un atteggiamento languido, un piglio avventuroso».⁶⁶ Nella galleria vetrata, posta all'ultimo piano degli stabilimenti fotografici, fondali dipinti e arredi contribuiscono alla messa in posa.⁶⁷ Gli archivi degli studi fotografici ottocenteschi conservano la memoria dell'autorappresentazione della borghesia, che manifesta così il desiderio di essere riconosciuta nella società come classe emergente. Espressione concettuale del nuovo genere di raffigurazione è l'album fotografico familiare, un oggetto che condensa forme di costruzione sociale del femminile e del maschile. L'espressione del carattere, che dovrebbe risaltare nel ritratto fotografico, fa riferimento agli aspetti valoriali e morali della persona, un perbenismo fotografico che testimonia l'interesse della classe borghese per il nuovo mezzo (fig. 7). Il carattere migliore è quello della donna che evita gli eccessi e si comporta in modo equilibrato. L'espressione deve essere controllata, la posa statica, l'istantanea è da evitarsi per il suo effetto caricaturale; la donna non deve recarsi allo studio fotografico camminando «in fretta per evitare di arrossare la faccia, in specie nei mesi estivi, e di mancare d'immobilità nella posa».⁶⁸ L'eloquenza del corpo rimanda a un dizionario di "figure" e "tropi" retorici, gesti e atteggiamenti del corpo, che sono alla base della fissazione di stereotipi di genere.⁶⁹

Nelle sale di posa degli stabilimenti fotografici, la donna ritratta si accomoda in eleganti poltrone di raso e velluto (fig. 8), un dispositivo, specularmente alla sedia utilizzata negli atelier della fotografia giudi-

65 Silvana Turzio, *Gli estremi della fotografia*, in Silvana Turzio, Renzo Villa, Alessandra Violi, *Locus Solus. Lombroso e la fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p. 3.

66 Charles Baudelaire, *Il ritratto. Salon de 1859*, in Id., *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 2004, p. 254.

67 Ugo Bettini, *La fotografia moderna. Trattato teorico e pratico*, Livorno, Raffaello Giusti Editore, 1878, pp. 92-97. Anche Luigi Gioppi, *La fotografia secondo i processi moderni. Compendio Teorico-pratico*, Milano, Hoepli, 1893.

68 Carlo Brogi, *Il ritratto in fotografia. Appunti pratici per chi posa*, introduzione di Paolo Mantegazza, Firenze, Salvatore Landi, 1895, pp. 24 e 26.

69 Cfr. Andrea De Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli, Associazione Napoletana per i Monumenti e il Paesaggio, 1832.

ziaria, meccanismo di sorveglianza e controllo, pensato per immobilizzare il soggetto e irrigidire l'espressione facciale (fig. 9).⁷⁰

La definizione della norma su base statistica ha ovviamente conseguenze sul piano sociale, risponde alle esigenze di controllare la popolazione, in primo luogo quella pericolosa, ma organizza anche la classificazione nelle diverse tipologie di genere e classe.⁷¹

Nel 1897 esce l'*Atlante criminale illustrato* (figg. 10-11-12), che Lombroso considera la parte più importante della quinta edizione de *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alla psichiatria*. Vuole dimostrare «con la maggiore evidenza possibile l'esistenza e i caratteri del tipo criminale nato e dell'epilettico». ⁷² L'*Atlante* è una collezione d'immagini raccolte nel corso degli anni, di diversa provenienza; materiale iconografico ricevuto da colleghi o acquistato di persona; una minima parte è realizzata su committenza dello stesso Lombroso.⁷³

70 Sulla ritrattistica di studio: Bettini, *La fotografia moderna*, pp. 97-98 ss. Tra gli arredi: tavolini, librerie, armadi, specchi con camini, pianoforti, étagère; tende usate per la posa a figura intera; fondali dipinti il cui colore dipende dalla carnagione e dagli abiti del soggetto ritratto; fondali che rappresentano scene di «campagna, marine, saloni»; tappeti tessuti o imitanti l'erba; rocce in cartapesta; e ancora vasi di stile antico, «pedistalli ad intagli, balaustre imitanti una terrazza od un balcone, le cancellate rustiche guarnite di tralci e foglie», pp. 97-98 ss. Sulla sedia di posa fotografia segnaletica H. Hauger, *Il segnalamento antropometrico fotografico di Bertillon nel servizio della pubblica sicurezza*, in «Buletino della Società fotografica italiana», 9, 1899, pp. 333-350. Sulla fotografia giudiziaria: Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire avec un appendice sur la classification anthropométriques*, Paris, Gauthier-Villars, 1890, p. 26. Per un approfondimento si veda Laura Schettini, *Identità incerte. Scienza e crimine in Italia tra Otto e Novecento*, in «Zapruder», n. 29, 2012, pp. 9-25. Vedi anche Valentin Groebner, *Storia dell'identità personale e della sua certificazione. Scheda segnaletica, documento di identità e controllo nell'Europa moderna*, München, Casagrande, 2004.

71 Si veda Rodolfo Livi, *Dati antropologici ed etnologici*, «Giornale medico del regio esercito», 1896; Id., *Antropometria militare. Risultati ottenuti dallo spoglio dei fogli sanitari dei militari delle classi 1859-63*, «Giornale medico del regio esercito», 1905. Si veda anche Claudia Mantovani, *Rigenerare la società. L'eugenetica in Italia dalle origini ottocentesche agli anni Trenta*, Soveria Mannelli, Rubettino editore, 2004.

72 Cfr. Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alla psichiatria*, Torino, Flli Bocca, 1897⁵, 3 voll., *Atlante*, p. III; cfr. anche Id., *L'homme criminel, Atlas*, XL planches, deuxième édition, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1888.

73 Cfr. Nicoletta Leonardi, *Il metodo lombrosiano e le fotografie come oggetti sociali*, in Silvano Montaldo (a cura di), *Il Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso dell'Università di Torino*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015, pp. 36-51; Ead. *Le fotografie come oggetti scientifici negli istituti psichiatrici dell'Italia postunitaria. Ritratti di alienati dalla collezione del Museo Lombroso*, in Delia Scala (a cura di), *Fotografia e scienze della mente tra storia, rappresentazione e terapia*, Roma, Aracne editrice, 2018, p. 105.

Quando esce l'*Atlante*, Lombroso ha già pubblicato *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893), dedicando il capitolo VII alle *Fotografie di criminali e prostitute*. La fotografia è considerata un dato positivo, che permette di «controllare coi propri occhi [le] anomalie nelle ree e nelle prostitute russe e francesi». ⁷⁴ La descrizione delle immagini, realizzate in gran parte dall'antropologa criminale Pauline Tarnowsky nelle carceri russe, serve a comprovare la corrispondenza tra anomalie fisiche e teoria della delinquente nata o atavica. A ben vedere molti sono ritratti *carte-de-visite* che potrebbero ben figurare negli archivi degli stabilimenti fotografici.

Ecco come descrive una donna delinquente, di sessant'anni che, maltrattata continuamente dal marito, d'accordo col figlio lo uccide, inscenandone il suicidio: «la faccia è asimmetrica, la mandibola voluminosa, enormi i seni frontali, numerosissime le rughe, il naso incavato, sottilissimo il labro superiore, gli occhi infossati, distanti tra loro e spiritati». ⁷⁵

6. Anatomia e biologia, sensibilità, morale e intelligenza nella donna normale

Dalla seconda metà dell'Ottocento le discussioni intorno alla sessualità femminile si fanno sempre più frequenti. Il corpo della donna, al centro di un complesso intreccio tra discorso medico e giuridico, è iscritto in una fitta maglia di prescrizioni derivanti della sua “naturale” funzione di moglie e madre. Dalla maternità deriva, sentenzia Lombroso, quasi tutta la variabilità organica e psichica, anche l'indole altruistica. Il paradigma lombrosiano fu particolarmente efficace nel dimostrare «determinismo biologico, inferiorità naturale e pericolosità della donna, ma anche la sua identificazione con l'emotività e la sessualità tramite operazioni di naturalizzazione». ⁷⁶ *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893) ebbe un'eco internazionale, ed ha esercitato una notevole e perdurante influenza sul pensiero criminologico dedicato alle donne fino agli anni Settanta del XX secolo.

Sono state scritte moltissime pagine a commento del pensiero lombrosiano, soprattutto negli ultimi decenni, da metà anni Novanta si segnala una ripresa d'interesse anche nel nostro paese. All'ana-

74 Lombroso, Ferrero, *La donna delinquente*, p. 337.

75 *Ibidem*, p. 354.

76 Lilirosa Azara, Luca Tedesco, *Introduzione*, a Lilirosa Azara, Luca Tedesco (a cura di), *La donna delinquente e la prostituta: l'eredità di Lombroso nella cultura e nella società italiane*, Roma, Viella Editrice, 2019, p.11.

lisi della donna lombrosiana sono dedicati gli studi pionieristici di Mary Gibson e Nicole Hahn Rafter; sono da segnalare, in questa direzione, gli interventi di Silvano Montaldo, il volume curato da Liliosa Azara e Luca Tedesco, che gettano nuova luce sulla teorizzazione in tema di criminalità e devianza femminile di Lombroso e dei suoi allievi.⁷⁷

Tenendo presente questa interessante e appassionante letteratura critica, mi soffermo sulla prima parte del volume che Lombroso dedicata alla donna normale, alle caratteristiche della natura femminile, enfattizzate nella delinquente d'occasione e ancor più nella prostituta.

Lombroso non aveva considerato necessario introdurre la categoria di normalità per l'uomo, lo fa invece per le donne. Se l'uomo normale non è definibile, le donne, anche di ceti sociali diversi, a suo dire, sono tutte uguali. L'opinione dell'antropologo criminale è che le donne siano tra loro assai meno differenti degli uomini, «chi ne conosce una, le conosce tutte, salvo poche eccezioni. I loro pensieri, i loro sentimenti, perfino le loro forme esteriori si rassomigliano: Margherita, Giulietta, Ofelia, presentano tra loro tante analogie che potrebbero chiamarsi sorelle, differenti solo per il temperamento e l'educazione [...]. Fra la principessa e la lavandaia corre poca differenza; l'essenza comune all'una e all'altra è la natura muliebre, cioè l'involontaria ripetizione del tipo generico».⁷⁸

Le categorie di normalità e devianza sono, nel pensiero lombrosiano, speculari. La linea che separa le donne normali dalle criminali, e soprattutto dalle prostitute, è il comportamento sessuale. Per essere accettate dalla società del tempo, le donne, cosiddette normali, non devono cedere a comportamenti condannati come amorali. Trattandosi di un testo divulgativo, il volume di Lombroso, funziona, infatti, come un manuale di comportamento.⁷⁹

77 Cfr. Mary Gibson, *On the Insensitivity of Women: Science and the Woman Question in Liberal Italy 1890-1910*, «Journal of Women's History», 1990, vol. 2, n. 1, pp. 1-14; Ead, *Born to crime. Cesare Lombroso and the Origins of Biological Criminology*, Londres, Prager, Imprint Westport, 2002; Silvano Montaldo, *Donne delinquenti. Il genere e la nascita della criminologia*, Roma, Carocci, 2019; Liliosa Azara, Luca Tedesco (a cura di), *La donna delinquente e la prostituta*; Mary Gibson, *Il genere: la donna (delinquente e non)*, in Silvano Montaldo, Paolo Tappero (a cura di), *Cesare Lombroso cento anni dopo*, Torino, Utet, 2009, pp. 155-164; Anna Simone, «La prostituta nata». *Lombroso, la sociologia giuridico-penale e la produzione della devianza femminile*, «Materiali per una storia della cultura giuridica», 2017, 2, pp. 383-398.

78 Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, p. 162; cfr. Max Nordau, *Paradossi*, Milano, Fratelli Dumolard, 1885.

79 Claire Démar, *Appel d'une femme au peuple sur affranchissement de la femme*, Paris, Chez l'auteur, 1833.

Lombroso attinge a un vasto repertorio letterario per dimostrare l'inferiorità della donna. Il piano narrativo diventa così, all'interno di tale prospettiva, un elemento costruttivo della stessa realtà, che, alla luce della teoria di Maurice Halbwachs, possiamo intendere come continuamente prodotta, narrativamente entro e attraverso schemi e quadri di memorizzazione condivisi. Lombroso cita di frequente anche luoghi comuni, confermando motivi discriminatori del tempo. Un registro di stereotipi che ha continuato anche nel Novecento a condizionare l'opinione comune sulle donne. Come il fatto che le mestruazioni circoscrivano la vita sessuale femminile e che la donna nel periodo mestruale sia inadatta al lavoro, fisico e psichico, sia irascibile e mentitrice, aggiungendo che quando la mestruazione divenne un oggetto di ribrezzo per l'uomo, la donna fu costretta a nascondersela, per dissimulare il suo stato.⁸⁰

La contrapposizione tra la passività femminile e l'attivismo maschile è affermata anche da Paolo Mantegazza, con il quale Lombroso non ebbe un confronto sempre facile: «la donna educata sa sempre fare del pudore una siepe di rose, che può pungerci, ma che non ci impedisce mai il passo per entrare nel giardino dell'amore».⁸¹ La metafora "poetica" di Mantegazza svela il carattere ideologico della sottomissione, tra le più tenaci radici storiche della violenza maschile contro le donne. La sessualità femminile è governata dalla pietà e dal pudore, strumento di controllo della corporalità e della sessualità femminile.⁸² L'amore femminile sarebbe un aspetto secondario della maternità; e i sentimenti d'affetto che legano la donna all'uomo non nascerebbero dall'impulso sessuale, ma da istinti di soggezione e di devozione. Giuseppe Sergi, allievo di Cesare Lombroso, afferma la minore sensibilità sessuale della donna normale, che «ama essere corteggiata e amata dall'uomo, ma cede come una vittima alle di lui voglie sessuali».⁸³ La donna normale anche quando diventa moglie, incalza Lombroso, conserva il suo affetto tranquillo, essendo la donna naturalmente e organicamente monogamica e frigida, da ciò consegue la maggiore condanna dell'adulterio femminile rispetto a quello dell'uomo.

80 S. Icard, *La femme pendant la période menstruelle*, Paris 1890.

81 Paolo Mantegazza, *Fisiologia della donna*, Milano, Fratelli Treves, 1893, p. 32.

82 Cfr. Tamar Pitch, *Contro il decoro. L'uso pubblico della pubblica decenza*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 28; cfr. anche Bruno Wanrooij, *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia 1860-1940*, Venezia, Marsilio, 1990.

83 Giuseppe Sergi, *Sensibilità femminile*, «Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente», vol. 13, 1892, pp. 1-8.

«Tutto ciò che nelle donne attrae l'uomo, forma per la donna ragione di antipatia», così spiega Lombroso, guidato dal pensiero androcentrico, la rivalità tra le donne, che non si piacerebbero tra loro per gli stessi motivi per cui piacciono agli uomini. Anche la figlia Gina è dello stesso avviso, quando sostiene che le ragazze fin da bambine hanno meno bontà per le compagne che non i maschi; e Jules Michelet rincara la dose, sostenendo che una donna non perdonerà mai a un'altra di essere più bella di lei. Una legislazione restrittiva distingueva tra sessualità normale e deviante; i moralizzatori descrivevano questa presunta normalità per arrivare a una condanna, legale oltre che morale di ogni devianza. La morale sessuale e, più in generale, le diverse manifestazioni della sessualità “normale” e “deviante” occupano uno spazio preponderante nell'antropologia criminale, che traduce in linguaggio scientifico pregiudizi già largamente diffusi.⁸⁴

7. *La sensibilità e la virilità delle donne di genio*

Lombroso riprende stereotipi diffusi nella trattatistica precedente, ma se ne allontana quando afferma che «il tatto è più ottuso nella donna che nell'uomo».⁸⁵

La minore sensibilità della donna sembrava contraddire, chiarisce Lombroso, «il maggior volume degli organi sessuali femminili», ma si concilia «osservando che in lei prepondera il bisogno della specie, della maternità, che solo spinge la donna verso l'uomo [e che i suoi] organi del sesso non sono genitali ma maternali».⁸⁶

La minore sensibilità femminile dimostrerebbe la sua inferiorità rispetto al maschio. Per questo Lombroso deve dimostrare che le donne sono meno sensibili degli uomini e che la minore sensibilità sessuale della donna si accorderebbe con la minore sensibilità specifica. Esamina con la slitta di Emil Du Bois-Raymond, un dispositivo per produrre energia elettrica a intensità variabile, la sensibilità generale e dolorifica in donne e uomini normali; valuta la sensibilità gustativa; confronta nei due sessi la reazione a materie odorose in alcuni casi dannose per la salute, tra cui l'acido prussico, con concentrazioni sempre più forti.

84 Wanrooij, *Storia del pudore*, pp. 19 e 30.

85 Cesare Lombroso, *Tatto e tipo degenerativo nelle donne normali*, «Archivio di Psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale, per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente», 1889, p. 558.

86 Lombroso, Ferrero, *La donna delinquente*, p. 159.

I «criminologi misuravano sia il livello al quale ogni donna poteva sentire per la prima volta la sensazione della corrente elettrica, sia il livello al quale questa corrente diventava dolorosa. Essi hanno attaccato elettrodi più spesso alle mani, ma anche ad altre parti del corpo, tra cui la lingua, il naso, la fronte, le cosce, lo stomaco, i seni e persino il clitoride».⁸⁷

Giuseppe Sergi, medico antropologo, allievo di Lombroso, distingue tra irritabilità e sensibilità. L'irritabilità, che sarebbe propria della natura femminile, è la forma incosciente, brutta, della sensibilità. Ha un effetto cinetico maggiore, è causa diretta e più energica di movimento, che nelle forme morbose, come nelle isteriche, è assai evidente.⁸⁸ La formulazione concettuale dell'irritabilità femminile coincide con la costruzione ottocentesca dell'isteria, che, sotto la regia dell'alienista, si manifesta in grida, lamenti, movimenti in forme convulsive.

Esistono donne di genio? Giuseppe Sergi tratta diffusamente dell'argomento. La risposta negativa al quesito è netta e non ammette esitazioni. Il discorso "scientifico" si assume il compito di dimostrare la presenza nelle donne di genio, «di caratteri maschili, specialmente nella fisionomia, nella voce, negli atti, anomalie che dichiarano una volta di più che la superiorità dei caratteri nella donna è di tipo maschile».⁸⁹ E trova autorevole conferma negli studi compiuti da Francis Galton, il padre dell'eugenetica, per il quale «le donne che hanno una cultura superiore [sono] senza attrattiva per gli uomini, riservate e strane nelle maniere», egli stesso aveva potuto «seguire i fatti di qualche donna indipendente, scrittrice, viaggiatrice, ardita, ansiosa di attività», finendo «per trovarvi l'eccentricità massima, l'irrequietezza, cioè una forma di energia senza scopo». Se nelle donne "di genio" gli antropologi individuano fisionomie virili, nella donna criminale i tratti maschili accentuati sono un fenomeno atavico, un tratto del loro carattere primitivo.

87 Gibson, *On the Insensitivity of Women*, pp. 11-14.

88 Cfr. Sergi, *La donna normale e la degenerata*, in «Nuova Antologia», XLVI, fascicolo 13, 1 luglio 1893, pp.152-162; Raffaele Guerrieri, *La sensibilità nella donna normale e nella prostituta. Seconda nota di ricerche antropologiche*, Torino, Bocca, 1893, riedito in G. Greco, *Lo scienziato e la prostituta: due secoli di studi sulla prostituzione*, Bari, Dedalo, 1987, pp.135-148.

89 Giuseppe Sergi, *Se vi sono donne di genio*, Atti della società romana di antropologia, vol. 1, 1893, pp. 167-182.

8. *La questione femminile*

Tra la fine dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento le idee presenti nelle opere di Lombroso ottengono ampia divulgazione nella stampa periodica, nei romanzi popolari e nella letteratura. Anche i processi suscitano uno straordinario interesse attraverso i resoconti della cronaca nera e giudiziaria riportati nella stampa periodica. Molti sono i contributi sulla figura femminile nella letteratura popolare e nella narrativa postunitaria. La stretta vicinanza tra teorie lombrosiane e scrittura romanzesca è uno degli elementi principali della narrativa italiana di fine Ottocento.⁹⁰ Michele Pusterla sostiene inoltre che *L'uomo delinquente* di Cesare Lombroso sia esso stesso un testo letterario, fondativo della cultura italiana di fine secolo.⁹¹

La fisionomia della donna normale è descritta nella manualistica e nella letteratura pedagogica, particolarmente prolifica di norme di comportamento per il sesso femminile. I trattati di buone maniere che entrarono nelle case degli italiani sono strumenti con i quali le élites dell'Italia risorgimentale e post-unitaria organizzarono schemi utili a ordinare il "corpo sociale" secondo modelli più gerarchici che democratici, tesi alla disciplina, in particolare per le donne.⁹² Il galateo è un codice di consuetudini sociali, destinato alle giovani borghesi, ma rivolto anche alle donne di diverse classi sociali. Le giovani donne per comportarsi bene non devono correre, saltare o gesticolare. È la rappresentazione di un corpo femminile immobile e silenzioso.

Un universo immobile che contrasta con un periodo pieno di fervore. Tra il 1861 e il 1869 nascono in diversi paesi movimenti emancipazionisti, per il diritto di voto. Le donne puntano il dito

90 Théodore de Wyzewa, *Le roman italien en 1897*, «Revue des Deux Mondes», 1 dicembre 1897, vol. 144, n. 3, pp. 695-706; cfr. Maria Paola Mittica, Paola Faralli (a cura di), *Dossier Diritto e Letteratura. Prospettive di ricerca*, Atti del Primo convegno della Italian Society for Law and Literature, Bologna, 27-28 maggio 2009, Roma, Aracne, 2010.

91 Michele Pusterla, *L'uomo delinquente: un grande romanzo dell'Italia-in-fieri Letteratura e Scienze*, in Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre (a cura di), *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Pisa, 12-14 settembre 2019, Roma, Adi editore, 2021.

92 Luisa Tasca, *Galatei. Buone maniere e cultura borghese nell'Italia dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2004; Annick Paternoster, *Istruzione, lavoro, voto. L'emancipazione femminile nella trattatistica comportamentale dall'unificazione alla grande guerra*, «The Italianist», 2018, vol. 38, n. 3, pp. 334-351.

sulla condizione femminile nel luogo più importante ma anche più ingannevole – quello della famiglia e degli affetti.⁹³

Le teorie sulla devianza femminile di Lombroso e dei suoi allievi si concentrano, rileva Mary Gibson, nel decennio finale dell'Ottocento. La spiegazione sta nella centralità del dibattito sulla questione femminile nell'Italia di fine Ottocento. Nello stesso decennio in cui fioriscono gli studi sulla sensibilità e la sessualità della donna "normale", si formano le prime organizzazioni femminili.⁹⁴ È un periodo in cui in Italia cresce la pubblicazione di scritti femminili, e la presenza delle donne negli spazi pubblici:

Verso la fine dell'Ottocento le donne cominciarono a organizzarsi per correggere le disuguaglianze giuridiche. Nel 1881 la principale esponente del Movimento di emancipazione femminile, italiano, Anna Maria Mozzoni, fonda a Milano, la Lega promotrice degli interessi femminili, che rivendicava migliori condizioni di lavoro per le donne. Anna Kuliscioff, ginecologa, madre senza essere sposata, dà voce alle operaie. Come reazione alle donne che sfidano le speculari categorie della passività sessuale e della devianza, i criminologi positivi inventarono gli standard fisici e mentali che pretendevano di essere scientifici e neutri, della donna normale.⁹⁵

Abstract: Il saggio traccia un'ampia ricognizione critica, ricca di approfondimenti analitici, della storia della rappresentazione del corpo femminile come campo d'indagine, dai primi anni del XIX secolo all'inizio del Novecento. Sono presentati casi paradigmatici della marginalizzazione sociale delle donne: la formazione discorsiva della fisiognomica; il pensiero medico ottocentesco; il nesso tra sessualità femminile e devianza dell'antropologia criminale. Lo studio delle fonti e della pubblicistica medica, da una prospettiva di genere, transdisciplinare, mette a fuoco le idee correnti sulla natura femminile; le prescrizioni valoriali e i pregiudizi normativi. In questo percorso storico la fotografia medica, psichiatrica e giudiziaria, svolge un ruolo essenziale come strumento di controllo, misurazione e catalogazione. Lo studio affronta la costruzione di un immaginario di genere attraverso l'analisi degli Atlanti fotografici realizzati nella seconda metà dell'Ottocento, che codificano e sistematizzano la paura del corpo sessuato femminile. La storia del dibattito critico sull'antropologia criminale e la storiografia sulla fotografia dell'Ottocento e del primo Novecento in Italia serve a comprendere la persistenza dell'immaginario di

93 Cfr. John Stuart Mill, *The Subjection of Women*, London, Longmans, Green, Reader and Dyer, 1878.

94 Gibson, *Born to crime*.

95 *Ibidem*, p. 79, cfr. Eugenio Garin, *La questione femminile nelle varie correnti ideologiche negli ultimi cento anni*, «Belfagor», 1962, vol. 17, n. 1, pp. 18-41; Franca Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia 1848-1892*, Torino, Einaudi, 1963.

genere nella contemporaneità; e comprendere la sopravvivenza di stereotipi normativi, di estrema pregnanza nell'attuale scena politica.

The essay traces a wide critical survey, rich in analytical insights, of the history of the representation of the female body as a field of investigation, from the early nineteenth century to the beginning of the twentieth century. Paradigmatic cases of the social marginalization of women are presented: the discursive formation of physiognomy; the medical thought of the nineteenth century; the link between female sexuality and deviance of criminal anthropology. The study of medical sources and public opinion, from a gender perspective, transdisciplinary, focuses on current ideas about women's nature; value prescriptions and normative prejudices. In this historical path, medical, psychiatric and judicial photography plays an essential role as a tool for control, measurement and cataloging. The study addresses the construction of a gender imaginary through the analysis of photographic atlas made in the second half of the nineteenth century, which encode and systematize the fear of the female sexuated body. The history of the critical debate on criminal anthropology and the historiography on photography in the nineteenth and early twentieth centuries in Italy serves to understand the persistence of gender imagery in contemporary; and to understand the survival of normative stereotypes, of extreme significance in the current political scene.

Keyword: sorveglianza, antropometria criminale, fotografia giudiziaria, Cesare Lombroso, ritratto fotografico, rappresentazione, genere; surveillance, criminal anthropology, judicial photography, Cesare Lombroso, photographic portrait, representation, gender.

Biodata: Lucia Miodini è Responsabile della Sezione *Media e Moda* del Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, dove è referente per le attività didattiche e delegata per le attività museali di Public History. Dal 2000 insegna in diverse università Storia della Fotografia, coordinato corsi sulla rappresentazione femminile e maschile nei media e new media; e su fotografia e femminismo dagli anni Settanta al nuovo millennio. Nel 2012 nell'ambito della 19° edizione dei Trofei Internazionali della Fotografia le è assegnato il Trofeo Nazionale per la Critica. Nel 2021 è stata selezionata per l'inserimento nell'elenco delle *100 esperte* nel Settore *Storia e Filosofia*, banca dati online inaugurata nel 2016 con il supporto della Rappresentanza in Italia della Commissione Europea, e il patrocinio della Consiglieria Nazionale di Parità istituita presso il Ministero del Lavoro e delle Politiche sociali. È membro del Comitato Scientifico del Centro Italiano della Fotografia d'Autore (Bibbiena), del Comitato Scientifico dell'Archivio Cesare Leonardi; del Comitato Scientifico della Fondazione Nino Migliori. Dal 2015 fa parte del Consiglio Direttivo della Società Italiana per lo Studio della Fotografia. Ha aderito fin dal suo nascere all'Associazione Italiana Public History, e nel 2021 entra nel Consiglio Direttivo dell'Associazione Public History (ALPH), dove coordina il Gruppo di lavoro Gender e Public History. Nel 2023 è nominata Corrispondente del Consiglio Direttivo dell'Associazione Archivio per la memoria e la scrittura delle donne presso l'Archivio di Stato di Firenze. Fa parte del Comitato di Redazione della «Rivista di Studi di Fotografia» e della rivista «ZoneModa Journal», dell'Università di Bologna-Campus di Rimini (lucia.miodini@unipr.it).

Lucia Miodini is the Head of the *Media and Fashion* Section at the University of Parma's Centre for Studies and Archives of Communication, where she is the contact person for educational activities and delegate for museum activities in Public History. Since 2000 he has taught in several universities History of Photography,

coordinating courses on the representation of women and men in media and new media; and on photography and feminism from the seventies to the new millennium. In 2012, as part of the 19th edition of the International Photography Trophies, she was awarded the National Trophy for Critics. In 2021, she was selected for inclusion in the list of 100 experts in the History and Philosophy Sector, an online database inaugurated in 2016 with the support of the Representation in Italy of the European Commission, The National Equality Adviser, attached to the Ministry of Labour and Social Policy. He is a member of the Scientific Committee of the Italian Centre for Author's Photography (Bibbiena), of the Scientific Committee of the Cesare Leonardi Archive; of the Scientific Committee of the Nino Migliori Foundation. Since 2015 he is a member of the Board of Directors of the Italian Society for the Study of Photography. He joined the Associazione Italiana Public History from its inception, and in 2021 he joined the Associazione Public History (AIPH) Board, where he coordinates the Gender and Public History Working Group. In 2023 she is appointed Correspondent of the Board of Directors of the Association Archivio per la memoria e la scrittura delle donne at the State Archives of Florence. He is a member of the Editorial Board of the «Rivista di Studi di Fotografia» and the «ZoneModa Journal», of the University of Bologna-Campus in Rimini (lucia.miodini@unipr.it).



Figura 1: Johann Rudolf Schellenberg, *Machine sûre et commode pour tirer des silhouettes*, 1783. Pubblicato in Johann Caspar Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, nouvelle édition corrigée et disposés dans un ordre plus méthodique par Louis-Jacques Moreau de la Sarthe, Paris, Prudhomme éditeur, 1820, vol. 8, pl. 436.

6

80



Le Muguet
 devant devant
 Corset de notre dernière création. Ecu en soie, garni dentelle haut et bas, vrai baleine.
 Bases 032, taille 67 8,31, 4,93. ... 2.365
Base et ressorts de rechange.
Lacet soie
 m. déposé

81



Le Bijou-Corset
 devant devant
 corsetière, véritable baleine, satin laine
 11.50
 Satin écu 10.50
Base et ressorts de rechange
 Base n° 10, taille 48,50
 m. déposé

82



LE TROTIN CORSET
 devant devant
 on ne perfectionne, si ce n'est et comme toutes nuances, balçage très souple, garni dentelle haut et bas avec ruban passé satin noir. 7.225
 Les autres nuances 6.540
 Base 32
Lacet soie
Base et ressorts de rechange
 m. déposé

83



Le Venus-Corset
 Notre création en ruban de fil monté à jour véritable baleine nuances rose, mauve, ciel écu 7.25 8.50 12.50
 Base 31, taille 61, 50
Lacet soie
Base et ressorts de rechange
 m. déposé

84



Corset
 fortement balçé, en satin écu et ruban bleu coupé lacé fait. 10.75
 Le même en noir 11,75
 Base 31, taille 61, 50.
Lacet soie
Base et ressorts de rechange
 m. déposé

85



Corset l'extra-fort
 en beau satin laine, noir, coupe corsetière, véritable baleine premier choix
 19.50
 Le même en maïs 19.50
 Base 34, taille 68, 50
Lacet soie
Base et ressorts de rechange
 Le corset s'adresse aux dames désirant un corset fort.
 m. déposé

86



Ceinture Directoire
 devant devant
 forme corsetière coule haut, assez long des hanches. En satin laine noir. 2.975, la même en maïs 2.540, la même en satin blanc 4.195, la même en ruban 7.225. Taille 66, 90
 Base 56.
Lacet soie
Base et ressorts de rechange
 m. déposé

87



Corset
 devant devant
 Le Mimosa, en satin blanc soie, nuances brodées, garni dentelle et ruban, garni véritable baleine. 14.500
 Base 30, taille 66, 90.
Lacet soie
Base et ressorts de rechange
 m. déposé

88



Corset
 devant devant
 La Matson A. SIMON ne vend que des Corsets de sa fabrication
 m. déposé

89



Corset
 devant devant
 Corsetière pour personnes fortes en beau satin à une toile, garni véritable baleine renforcé 16,50.
 Le même en satin fil écu 15,50
 Base 37, taille 48, 50. **Lacet soie**
Base et ressorts de rechange.
 m. déposé

90



Corset-Ceinture
 devant devant
 anglaise, pour le voyage et pour dilater le corset garni dentelle haut et bas. 2.915
 Le même en couleur 1.985
 broché genre riche 5,45
 en satin genre riche 6,305
 Base 26 **Lacet soie**
 m. déposé

Eden-Corset
 devant devant
 souple et élég., ruban monté à jour garni dentelle haut et bas rub. passé gar. véritable baleine. 19,540
 Le même en soie 25
 Base 32, taille 47
Lacet soie.
Base et ressorts de rechange
 m. déposé

91



Corsets sur mesure
 Depuis 20 francs, Corsets sur mesure, garantis VRAIE BALEINE, livrables dans les vingt-quatre heures.
 AVIS. - Moyennant les seuls frais de main d'œuvre, nous rectifions tout corset en ce qui concerne l'ampleur des hanches ou des porges, ce qui donne les avantages d'un corset sur mesure et coûte moitié moins cher.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 2: «Beauté-corset», Journal du Corset e des Industries qui s'y rattachent, revue mensuelle, Juillet 1900, p. 6.



Figura 3. Ernesta Bordoni, *Delitti e pseudo-delitti d'amore* - Processo Bordoni-Ferri, da Augusto Guido Bianchi, Guglielmo Ferrero, Scipio Sighele, *Il modo criminale italiano (1889-1892)*, Milano, Omodei Zorini, 1893, p. 85.



Source gallica.bnf.fr / Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse

Figura 4: *Électro-Physiologie photographique*, Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physionomie humaine*, Album, fig. 81, da *Mécanisme de la physionomie humaine ou Analyse électro-Physiologique de l'Expression des passions, avec un atlas composé de 74 figures électro-physiologiques photographiées*, Paris, Jules Renouard, 1862.



Planche XXIII

ATTITUDES PASSIONNELLES

ESTRÉE 1878

Figura 5: *Attitude passionnelle, Extase* (1878), da Paul Regnard, Désiré Magloire, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Bureau du progrès médicale, 1878, planche XXIII.



Figura 6: *Hystéro-épilepsie-Contracture*, da Paul Regnard, Désiré Magloire, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Boureau du progrès médicale, 1878, planche XXX.



Figura 7: *Ritratto di donna*, carte-de-visite, Disderi, Paris [1869].



Figura 8: *Sala di posa* dello Stabilimento fotografico Fratelli Alinari, Firenze, 1899.

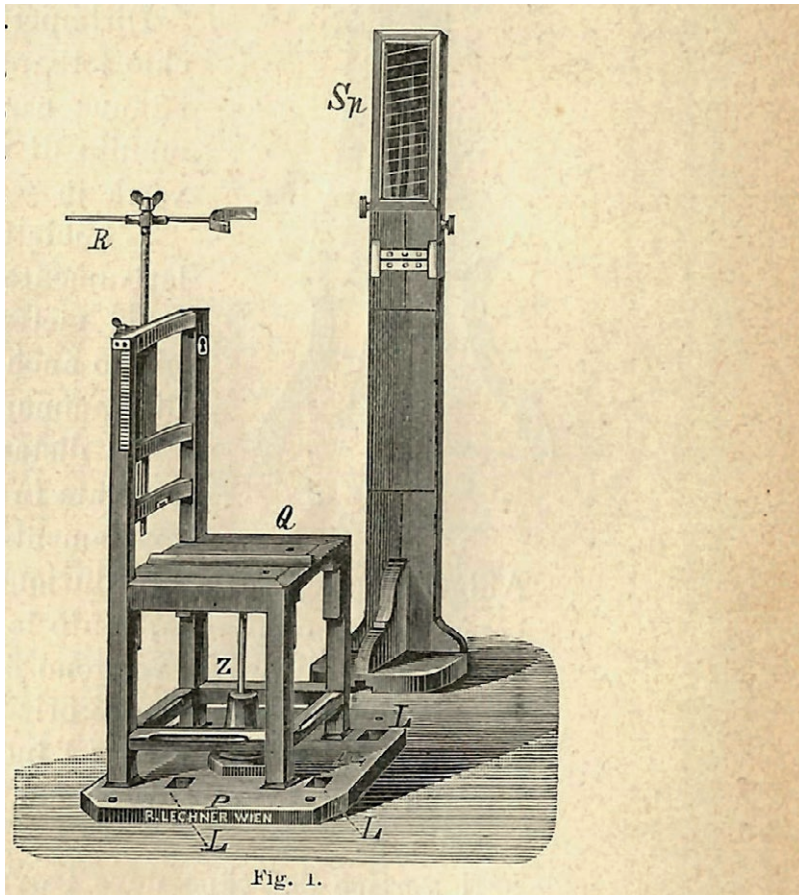


Figura 9: Sedia di posa (1894) da H. Hauger, *Il segnalamento antropometrico fotografico di Bertillon nel servizio della pubblica sicurezza*, «Bullettino della Società fotografica italiana», XI, 1899, p. 337, fig.1.

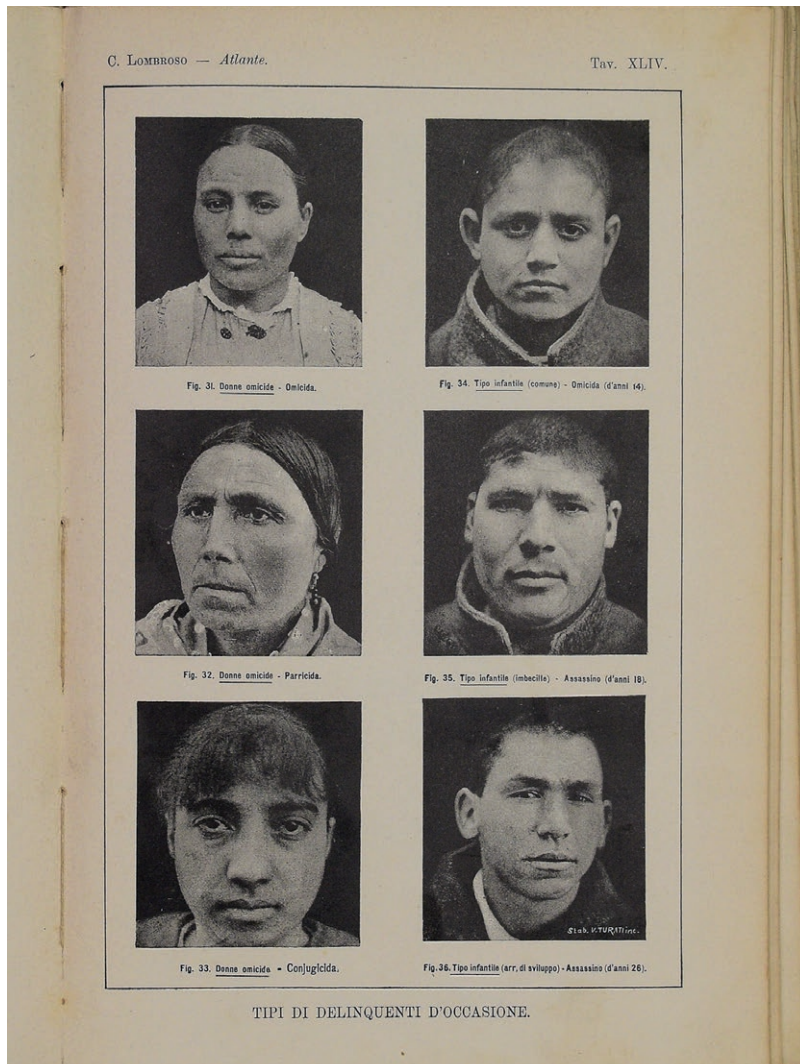


Figura 10: Cesare Lombroso, *Tipi di delinquenti di occasione - Tipi di omicida. L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alla psichiatria*, quinta edizione, 1897, vol. 5, *Atlante*, tav. XLIV.

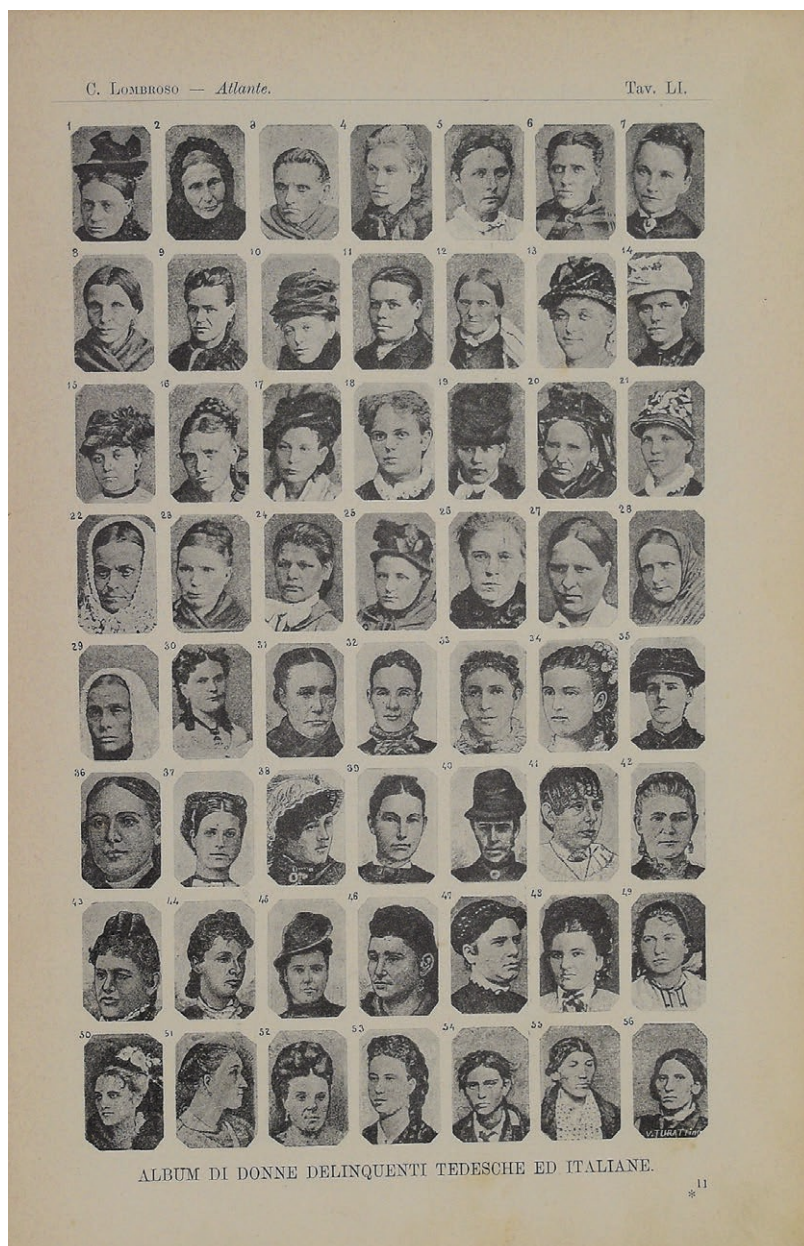


Figura 11: Cesare Lombroso, *Album di donne delinquenti tedesche ed italiane. L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alla psichiatria*, vol. 5, Atlante, tav. LI, Torino, Fratelli Bocca, 1897⁵.

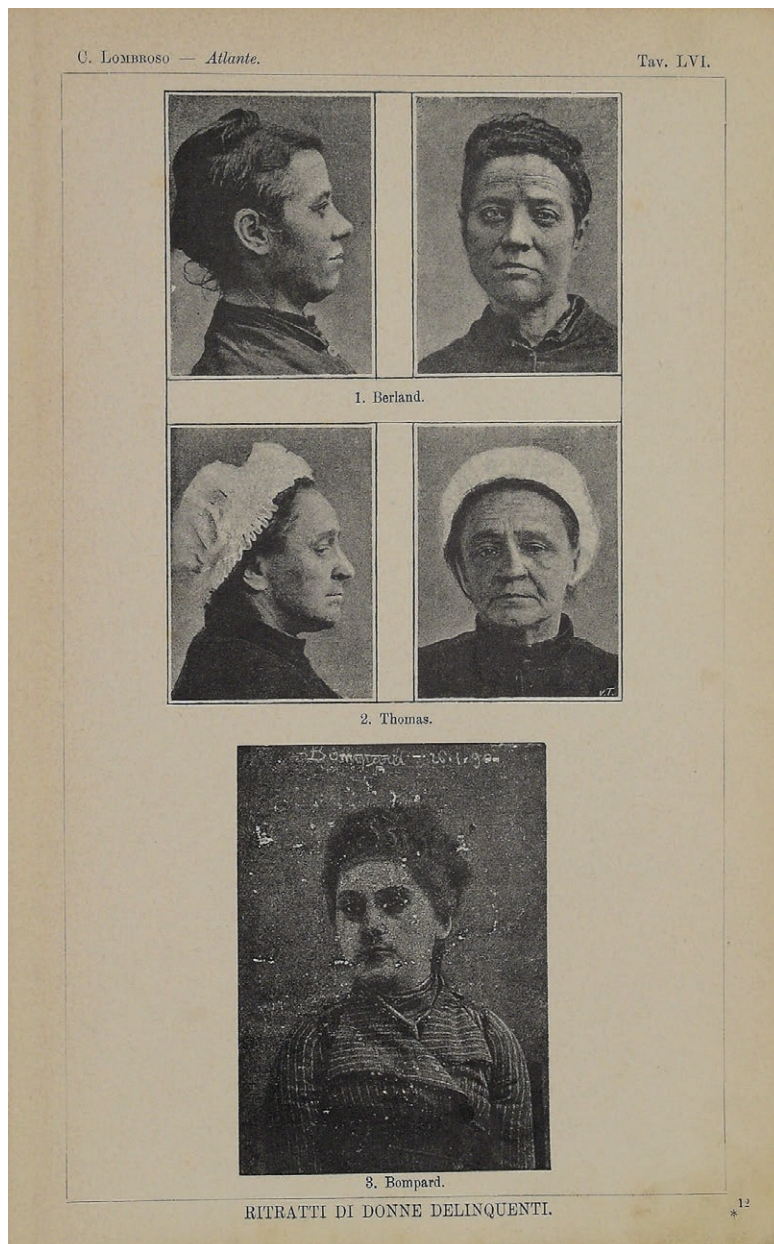


Figura 12: Cesare Lombroso, *Ritratti di donne delinquenti. L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alla psichiatria*, vol. 5, *Atlante*, tav. LVI, Torino, Fratelli Bocca, 1897⁵.