

# Il corpo e l'archivio

di ALLAN SEKULA

*«...occorre predisporre un sistema globale di scambi, affinché possa emergere una sorta di valuta universale di queste banconote, o promesse di pagamento in materia solida, che il sole ha inciso per la grande Banca della Natura».*

OLIVER WENDELL HOLMES, 1859

*«Da un lato giungiamo più vicini a ciò che è bello e buono; dall'altro, il vizio e la sofferenza vengono rinchiusi entro limiti più ristretti; e dobbiamo temere meno le mostruosità fisiche e morali che hanno il potere di creare disordine nella società».*

ADOLPHE QUÉTELET, 1842

## I.

L'estensione e il volume della pratica fotografica dimostrano ampiamente lo statuto paradossale della fotografia nella cultura borghese. La simultanea minaccia e promessa costituita dal nuovo medium fu riconosciuta molto presto, prima ancora della proliferazione del processo dagherrotipico. Ad esempio, in seguito all'annuncio del dagherrotipo da parte del governo francese nell'agosto 1839, circolò a Londra una poesiola che iniziava così:

O Mister Daguerre! Sure you're not aware  
Of half the impressions you're making,  
By the sun's potent rays you'll set Thames in a blaze,  
While the National Gallery's breaking.

Fin dall'inizio la fotografia minaccia di sopraffare le cittadelle dell'alta cultura. Il tono alquanto beffardo di questi versi diventa ancora più evidente se ricordiamo che solo l'anno prima, nel 1838, la National Gallery aveva traslocato nel nuovo edificio classicheggiante di Trafalgar Square a causa della rapida crescita della sua collezione dopo la fondazione del museo nel 1824. Sottolineo questo punto perché la strofetta non contrappone la fotografia ad una cultura tradizionale statica, ma gioca sulla possibilità di un superamento tecnologico di istituzioni culturali *già* in fase espansiva. In questo contesto, la fotografia non è il messaggero della modernità, perché il mondo si sta già modernizzando. La fotografia è

piuttosto la modernità fuori controllo. Il pericolo non sta solo nella proliferazione numerica delle immagini. Questa diventa una visione anticipatrice del trionfo di una cultura di *massa*, visione densa di premonizioni politiche. La fotografia promette un accentuato dominio della natura, ma minaccia anche conflazioni e anarchia, un livellamento incendiario dell'ordine culturale esistente.

La terza strofa della poesiola predice un nuovo *ordine sociale*:

The new Police Act will *take down* each fact  
That occurs in its wide jurisdiction  
And each beggar and thief in the boldest relief  
Will be *giving a color* to fiction.<sup>1</sup>

Di nuovo l'ultima riga della strofa aggiunge un sovrappiù di arguzia: gioca sulla ambiguità figurativa di « giving a color », che può rimandare contemporaneamente alla elaborazione e allo smascheramento di una falsità; e gioca anche sulle ovvie limitazioni monocromatiche del nuovo medium, e sulla omofonia approssimativa tra *color* e *collar*. Ma questa arguzia di velluto si trastulla con la gabbia d'acciaio che si andava costruendo in quegli anni. Nessun *Police Act* aveva ancora stretto nel suo abbraccio la fotografia, ma gli anni 20 e 30 del secolo scorso avevano già generato un profluvio di inchieste governative e di atti legislativi che miravano a professionalizzare e standardizzare le procedure penali e poliziesche in Gran Bretagna: le più importanti furono il *Gaols Act* del 1823 e i *Metropolitan Police Acts* del 1829 e del 1839. (L'istigatore primo di questi sforzi di modernizzazione, Sir Robert Peel, era anche un grande collezionista di pittori olandesi del XVII secolo, e un *trustee* della National Gallery). Si collegava però direttamente al contenuto della poesiola un provvedimento dell'Atto del 1839 che prevedeva la detenzione dei vagabondi, dei senza casa e degli altri trasgressori « il cui nome e residenza non [possano] essere accertati »<sup>2</sup>.

La documentazione fotografica dei detenuti non diventò usuale fino agli anni 60, ma il potenziale per un nuovo realismo fotografico giuridico era già stato ampiamente individuato durante gli anni 40, nell'ambito degli sforzi sistematici per regolamentare la crescente presenza urbana delle « classi pericolose », ovvero

---

<sup>1</sup> Cit. in Helmut e Allison Gernsheim, *L. J. M. Daguerre*, Dover, New York, 1968, p. 105 (corsivi nell'originale).

<sup>2</sup> Cfr. « The Metropolitan Police Act, 1839 », in *Halsbury's Statutes of England*, Butterworth, London, 1970, v. 25, p. 250. Per un utile sommario dei dibattiti parlamentari sulla criminalità e la pena nel XIX secolo, si veda il *Catalogue of British Parliamentary Papers*, Irish University Press, Dublino, 1977, p. 58-73. Per la storia della National Gallery, cfr. Michael Wilson, *The National Gallery: London*, Philip Wilson Publishers, London.

di un sottoproletariato urbano cronicamente disoccupato. L'anonimo poeta echeggiava sentimenti che circolavano anche ai livelli più alti della nuova cultura della fotografia.

Consideriamo quell'incunabolo nella storia della fotografia che è *The Pencil of Nature* di Henry Fox Talbot. Il gentiluomo inglese nonché scienziato dilettante che inventò in parallelo con il procedimento su metallo di Daguerre il proprio procedimento su carta, produsse un libro lussuoso che non fu solo il primo ad essere illustrato con stampe fotografiche, ma anche un compendio di meditazioni profetiche e ad ampio raggio sulle promesse della fotografia. Queste meditazioni presero la forma di brevi commenti su ciascun callotipo del libro. L'ambizione estetica di Talbot era chiara: per l'immagine austera di una scopa appoggiata accanto ad una porta (allegoricamente) aperta, egli si richiamava alla « autorità della Scuola fiamminga, che sceglie come soggetti le scene della vita quotidiana e familiare »<sup>3</sup>. Un naturalismo di qualità radicalmente diversa emerge tuttavia dalle sue annotazioni su un altro callotipo di una certa bellezza che ritrae scaffalature con « oggetti di porcellana ». « Nel caso che un ladro trafughi questi tesori - osserva Talbot - se la testimonianza muta di questa immagine venisse prodotta contro di lui in tribunale, si tratterebbe certamente di una prova di un nuovo genere »<sup>4</sup>. Talbot fa appello ad una nuova verità legalistica, la verità di un inventario identificante e non più testuale. Benché la disposizione frontale di oggetti avesse dei precedenti nella illustrazione scientifica o tecnica, viene affermato qui qualcosa che non avrebbe potuto esserlo per un disegno o per una lista descrittiva. Solo la fotografia può pretendere lo status legale di prova *visiva* di proprietà. Il callotipo era troppo poco sensibile per poter fissare nient'altro che persone sedute, molto pazienti e volenterose, ma la sua potenzialità probatoria poteva esser esplorata in questa variante di natura morta consapevole di appartenere.

Talbot e l'autore dell'omaggio comico a Daguerre riconoscevano alla fotografia una nuova potenzialità strumentale: un silenzio che riduce al silenzio. I 'testi' orali proteiformi del criminale e del povero fanno spazio ad una 'testimonianza muta' che 'fa cadere' (toglie credibilità, trascrive) e smaschera i travestimenti, gli alibi, le scuse e le biografie multiple di coloro che stanno o si collocano sul versante sbagliato della legge. La seconda metà del XIX secolo vedrà la battaglia tra la presunta univocità denotativa dell'immagine legale, e la molteplicità e presunta duplicità della voce criminale. Durante questo scontro viene definito un nuovo oggetto - il corpo criminale - e viene inventato come corollario un 'corpo sociale' più esteso.

---

<sup>3</sup> William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, 1844, edizione in facsimile, Da Capo, New York, 1968, tav. 6.

<sup>4</sup> *Ibid.*, tav. 3.

Ci troviamo di fronte ad un sistema duplice: un sistema di rappresentazione capace di funzionare simultaneamente in modo *onorifico* e *repressivo*. Questa doppia operazione è particolarmente evidente nel ritratto fotografico. Da un lato esso estende, accelera, popolarizza e degrada una funzione tradizionale. Questa funzione, che si può dire abbia preso la sua prima forma moderna nel XVII secolo, consiste nel prendersi cura della presentazione cerimoniale del Sé borghese. La fotografia ha sovvertito i privilegi inerenti al ritratto, ma senza un qualche livellamento esteso dei rapporti sociali, questi privilegi potevano essere ricostruiti su nuove basi. Si poteva assegnare alla fotografia un ruolo appropriato in una nuova gerarchia del gusto. In questo modo le convenzioni onorifiche potevano proliferare verso il basso<sup>5</sup>. Dall'altro lato, il ritratto fotografico cominciò a svolgere un ruolo che nessun ritratto dipinto avrebbe potuto svolgere nella stessa modalità rigorosa ed esauriente. Questo ruolo derivava non dalla tradizione del ritratto onorifico, ma dagli imperativi dell'illustrazione anatomica e medica. In questo modo la fotografia si trovò a stabilire e delimitare il terreno dell'*altro*, definendo sia l'*aspetto generalizzato* - la tipologia - sia l'*istanza contingente* della devianza e della patologia sociale.

Michel Foucault ha sostenuto in modo convincente che sarebbe errato descrivere le nuove scienze regolatrici aventi per oggetto il corpo nella prima metà del XIX secolo come manifestazioni di un potere totalmente negativo, repressivo. Il potere sociale opera mediante un incanalamento positivo del corpo in una chiave terapeutica o riformativa<sup>6</sup>. Dobbiamo però capire queste modalità del realismo strumentale che operano di fatto secondo una logica deterrente o repressiva molto esplicita. Le foto per la identificazione dei criminali sono un esempio calzante, perché sono progettate letteralmente per facilitare l'*arresto* del loro referente<sup>7</sup>. Nella seconda parte di questo saggio sosterrò che il raffinamento semantico e la razionalizzazione di questo particolare tipo di realismo hanno svolto un ruolo centrale nel processo di definizione e disciplinamento del criminale.

---

<sup>5</sup> Una versione particolarmente chiara delle prime concezioni ottimistiche del ruolo della fotografia in una nuova gerarchia del gusto, che richiedevano una ristrutturazione del mercato del lavoro del ritratto secondo un modello industriale, si può trovare in Elizabeth Eastlake, «Photography», *Quarterly Review*, CI, Aprile 1857, n. 202, pp. 442-468.

<sup>6</sup> Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino, 1976; *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano, 1984.

<sup>7</sup> Qualsiasi foto che cerchi di identificare un bersaglio, come ad esempio le foto militari di ricognizione, opera secondo la medesima logica generale. Si veda il mio saggio del 1975, «The Instrumental Image: Steichen at War», in *Photography against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1984.

Ma innanzitutto quali connessioni generali possiamo tracciare tra i poli repressivo e onorifico della pratica del ritratto? Se l'ordine borghese dipende dalla difesa sistematica di rapporti sociali basati sulla proprietà privata, se la base legale del Sé è radicata nel modello dei diritti di proprietà, ovvero in quello che è stato denominato « individualismo appropriativo », ogni ritratto adeguato ha un suo inverso oggettivante che si nasconde nei fascicoli della polizia. In altri termini, una logica hobbesiana latente collega la National Gallery e il Police Act<sup>8</sup>.

Alla metà del XIX secolo, i termini di questo legame tra le sfere della cultura e della regolazione sociale erano specificatamente utilitaristici<sup>9</sup>. Molti tra i primi promotori della fotografia avevano intonato un coro benthamiano, sottolineando che il nuovo medium prometteva un calcolo sociale del piacere e della disciplina. Ecco una macchina che poteva fornire piccole dosi di felicità su una

---

<sup>8</sup> La base teorica per la costruzione di uno specifico soggetto *borghese* può essere trovata nel *Leviatano* di Hobbes. C. B. Macpherson ha sostenuto che l'assunto assiomatico di Hobbes circa una natura umana individuale essenzialmente competitiva era in realtà specifico allo sviluppo di una società di mercato in cui la forza lavoro umana prendeva sempre più la forma di una merce alienabile. Per dirla con Hobbes, il valore di un uomo è, come di « tutte le altre cose, il suo prezzo, cioè a dire quel che si darebbe, per l'uso del suo potere; e perciò non è assoluto, ma è una cosa dipendente dal bisogno e dal giudizio di un altro. » (T. Hobbes, *Il Leviatano*, 2 voll., Laterza, Bari, 1911, p.70). Si veda l'Introduzione di Macpherson all'edizione Penguin (Harmondsworth, 1968), e il suo *Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*, Oxford University Press, London, 1962.

Sarebbe forzato presentare Hobbes come un teorico del « ritratto borghese ». E' però interessante sottolineare che egli definiva l'autonomia individuale, e la sua cessione attraverso l'obbligo contrattuale, tramite delle metafore drammaturgiche, distinguendo due categorie di persone, l'« Autore » e l'« Attore » (*Leviatano*, cap. XVI pp. 132-133). Questa analogia tra la rappresentazione simbolica e la rappresentazione politico-legale è centrale al suo pensiero. (Si potrebbe scrivere una divertente storia del ritratto fotografico a partire dalle vicissitudini della lotta hobbesiana tra il fotografo e il soggetto in posa, sia durante l'incontro fotografico in senso stretto, sia nella successiva accoglienza delle foto ritratto).

Il frontespizio del *Leviatano* si presentava del resto come un ritratto allegorico. Il « commonwealth », ovvero lo stato, è letteralmente incorporato nella figura di un sovrano, di un « uomo artificiale ». Il corpo di quest'ultimo è costituito da una moltitudine di corpi che hanno a loro volta ceduto una parte del loro potere individuale alla collettività per impedire la guerra civile che risulterebbe inevitabilmente dal perseguimento incontrollato dei loro appetiti 'naturali'. Il 'corpo' del Leviatano è perciò un involucro sotto pressione che contiene forze naturali pronte ad esplodere. Questa immagine è forse il primo tentativo di rappresentare visualmente il campo sociale. In quanto tale, essa trova una risonanza marcata, anche se indiretta, negli sforzi del XIX secolo per fornire metafore visive ai modelli concettuali delle nuove scienze sociali.

<sup>9</sup> La dottrina utilitaristica [...] è fondamentalmente solo una riaffermazione dei principi individualistici elaborati nel XVII secolo: Bentham ha costruito su Hobbes » (C. B. Macpherson, *Political Theory of Possessive Individualism*, cit., p. 2).

scala di massa, contribuendo in questo modo al noto obiettivo di Jeremy Bentham: « la massima felicità per il maggior numero di persone »<sup>10</sup>. In particolare, il ritratto fotografico venne accolto al tempo stesso come uno strumento socialmente migliorativo, e repressivo. Nel 1859, Jane Welsh Carlyle esprime speranze caratteristiche quando descrive il poco costoso ritratto fotografico come un palliativo sociale:

«Benedetto sia l'inventore della fotografia. Lo pongo anche al di sopra dell'inventore del cloroformio! Ha dato alla povera umanità sofferente più piacere positivo di qualsiasi altra cosa prodotta nella mia epoca [...] - questa arte che permette anche ai poveri di possedere rappresentazioni sufficientemente fedeli dei loro cari assenti»<sup>11</sup>.

Negli Stati Uniti, affermazioni utilitaristiche analoghe, ma ancora più ampie, vengono dal ritrattista fotografico Marcus Aurelius Root, che articola il rapporto tra piacere e disciplina difendendo esplicitamente una economia morale dell'immagine. Alla stregua della Carlyle, Root sottolinea gli effetti salutarì della fotografia sulla vita familiare della classe operaia. La fotografia non serve solo come strumento di crescita culturale per i lavoratori; infatti, le foto familiari difendono i legami sentimentali in una nazione di migranti. Questo « affetto domestico primario » svolge una funzione di coesione sociale, sostiene Root, articolando in questo modo un familismo ottocentesco che sopravviverà fino a diventare una caratteristica ideologica fondamentale della cultura di massa americana. Inoltre, la distribuzione allargata di ritratti dei grandi uomini introdurrebbe nell'esperienza quotidiana una regolare sfilata di modelli morali. La preoccupazione per la rispettabilità e l'ordine porta Root ad applaudire l'uso della fotografia da parte della polizia: per i delinquenti abituali diventa «difficile riprendere una carriera criminale quando il loro volto e aspetto generale sono noti a moltissimi, e in particolare all'occhio acuto della polizia investigativa»<sup>12</sup>. Il «moltissimi» è significativo, perché arruola implicitamente gruppi allargati di cittadini nel lavoro di vigilanza e di investigazione. L'utilitarismo di Root chiude il cerchio. Aveva iniziato con piaceri estetici e lezioni morali a poco prezzo, e finisce con una estensione fotografica di quella esemplare macchina sociale utilitaristica che è il Panopticon<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Jeremy Bentham, *A Fragment on Government* (1976), in *A Bentham Reader*, a cura di M. P. Mack, Pegasus, New York, 1969, p. 43.

<sup>11</sup> Cit. in H. Gernsheim, *The History of Photography: From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, McGraw-Hill, New York, 1969, p. 239.

<sup>12</sup> Marcus Aurelius Root, *The Camera and the Pencil*, 1864; reprint, Helios, Pawlett (Vermont), 1971, pp. 420-421.

<sup>13</sup> Il Panopticon è stato proposto da Jeremy Bentham nel 1787 come sistema architettonico di disciplina sociale, applicabile al carcere, alla fabbrica, alla casa di correzione, all'ospedale psichiatrico e alla

Nonostante le prevalenti ricostruzioni *liberal* della storia della fotografia, il nuovo medium non si è limitato ad ereditare e 'democratizzare' le funzioni onorifiche della ritrattistica borghese. Del resto la stessa fotografia poliziesca non funzionava solo in chiave repressiva, anche se sarebbe assurdo sostenere che la funzione immediata delle foto di polizia fosse più ideologica o positivamente strumentale che non negativamente strumentale. Tuttavia la fotografia ha aiutato ad introdurre il principio panottico nella vita quotidiana, benché in forme caotiche e disperse, e in questo modo ha saldato insieme le funzioni onorifiche e repressive. Ciascun ritratto prendeva implicitamente un suo posto nell'ambito di una gerarchia morale e sociale. Il momento *privato* della individuazione sentimentale - guardare lo sguardo pietrificato dell'amato - era occultato da altri due sguardi più pubblici: guardare su in alto verso chi è meglio, e guardare giù verso chi è inferiore. Soprattutto negli Stati Uniti, la fotografia poteva confermare una immaginaria mobilità verticale, provocava perciò sia ambizione che paura, e interpellava in termini di classe un soggetto tipicamente piccolo borghese.

Possiamo parlare perciò di un *archivio* generalizzato e complessivo, un *archivio-ombra* che comprende un intero spazio sociale mentre vi posiziona all'in-

---

I principi operativi del Panopticon erano l'isolamento e la sorveglianza permanente. Gli internati dovevano stare in un anello di celle individuali. Non potendo vedere l'interno di una torre d'osservazione centrale, sarebbero stati obbligati a pensarsi sotto sorveglianza continua. (Come Hobbes aveva osservato già più di cento anni prima, « la reputazione del Potere è il Potere »). Gli effetti benefici di questo programma erano stati sbandierati da Bentham nelle celebri osservazioni d'apertura della sua proposta: « la morale migliorata - la salute preservata - l'operosità rafforzata - l'istruzione diffusa - l'onere pubblico alleggerito - l'Economia seduta per così dire su una roccia - tutto questo grazie ad una semplice idea architettonica » (*The Works of Jeremy Bentham*, a cura di John Bowring, v. IV, London, 1843, p. 49). Con Bentham il principio del controllo prende un esplicito carattere di capitalismo industriale: le sue prigioni dovevano funzionare come strutture economicamente profittevoli, basate sulla vendita privata del lavoro del detenuto all'esterno. Bentham era un prototipo di esperto di rendimento. (Su questi ultimi due punti, cfr. rispettivamente Gertrude Himmelfarth, « The Haunted House of Jeremy Bentham », in *Victorian Minds*, Knopf, New York, 1968, pp. 32-81; e Daniel Bell, « Work and its Discontents », in *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political ideas in the Fifties*, Free Press, Glencoe (Ill.), 1960, pp. 227-274). Per Foucault, il « Panotticismo » è la metafora centrale del potere disciplinare moderno fondato sull'isolamento, l'individualizzazione e il controllo (*Sorvegliare e punire*, cit.). Foucault fa risalire la « nascita del carcere » solo al decennio 1840, proprio quando appare la fotografia con tutte le sue promesse strumentali. Poiché in Foucault la metafora centrale è visiva, l'analisi degli sviluppi successivi dei sistemi disciplinari dovrebbe logicamente tener conto della fotografia. John Tagg ha scritto una analisi foucaultiana del carattere 'panottico' della prima fotografia psichiatrica e poliziesca in Inghilterra. Di solito sono d'accordo con lui, tuttavia dissento quando afferma che la « goffa architettura » del Panopticon divenne ridondante con la crescita della fotografia ( « Power and Photography: Part 1. A Means of Surveillance: the Photograph

terno gli individui<sup>14</sup>. Questo archivio comprende archivi territorializzati e subordinati, la cui interdipendenza semantica viene oscurata di solito dalla 'coerenza' e 'reciproca esclusività' dei gruppi sociali che ciascun archivio registra. L'archivio generale globalizzante contiene al tempo stesso le tracce dei corpi visibili degli eroi, dei *leaders*, dei modelli morali, delle celebrità; ma anche dei poveri, dei malati, dei pazzi, dei criminali, dei non-bianchi, delle donne, e di tutte le altre incarnazioni della indegnità. L'indicazione più chiara della unità essenziale di questo archivio di immagini del corpo sta nel fatto che alla metà del XIX secolo un singolo paradigma avesse conseguito un prestigio diffuso. Un paradigma che aveva

---

as Evidence in Law », *Screen Education*, Inverno 1980, n. 36, p. 45). In questo modo si attribuisce alla fotografia un potere eccessivo, e si pretende che il dominio operi interamente attraverso la forza della rappresentazione visiva. L'idea che gli apparecchi fotografici sostituissero le prigioni va ben oltre una piccola iperbole. Il fatto che il progetto di Bentham non sia mai stato realizzato nella forma da lui proposta ha probabilmente contribuito alla confusione: i modelli si prestano a diventare metafore ben più dei progetti realizzati. Quando il discorso volge alla metafora, diventa facile sostituire una metafora fotografica a quella architettonica. La mia tesi centrale è che qualsiasi storia delle istituzioni disciplinari deve riconoscere la molteplicità delle strutture materiali coinvolte - alcune delle quali letteralmente concrete - quando vuole ricostruire non solo l'importanza della sorveglianza, ma anche il ruolo perdurante dell'internamento. Dopo tutto, la proposta di Bentham è stata in parte realizzata nei sistemi di internamento cellulari e separati che sono emersi nel XIX secolo. Almeno un genuino carcere *panopticon* è stato effettivamente costruito tra il 1916 e il 1924: lo Stateville Penitentiary dell'Illinois. (Per la storia della nascita del carcere cfr. D. Melossi, M. Pavarini, *Carcere e fabbrica. Alle origini del sistema penitenziario. XVI-XIX secolo*, Il Mulino, Bologna, 1977; David Rothman, *The Discovery of the Asylum: Social Order and Disorder in the New Republic*, Boston, 1971; M. Ignatieff, *Le origini del penitenziario: sistema carcerario e rivoluzione industriale inglese 1750 - 1850*, Mondadori, Milano, 1982).

L'architettura carceraria e la disposizione spaziale delle carceri nel territorio rimangono problemi decisivi. In particolare negli USA, dove la crisi economica e la durezza giudiziaria di stampo reaganiano hanno portato a livelli record la popolazione carceraria, si tratta di questioni fondamentali nell'ambito di quelle che vengono eufemisticamente chiamate le « politiche pubbliche ». In realtà l'ondata attuale di ambiziosi progetti carcerari ha portato ad almeno un caso di ritorno (postmoderno) al modello del Panopticon. Il nuovo Centro Detentivo della Montgomery County in Virginia è stato progettato dall'architetto carcerario James Kessler in base al 'nuovo' principio del « controllo pedestre/diretto ». In questa versione ridotta e stile stanza-da-giochi del Panopticon, i detenuti possono vedere l'interno della stanza centrale di controllo dalla quale vengono osservati di continuo (cfr. Benjamin Forgey, « Answering the Jail Question », *The Washington Post*, 2 agosto 1986, pp. G1-G2).

<sup>14</sup> Per precedenti punti di vista sul paradigma archivistico in fotografia, cfr. Rosalind Krauss, « Photography's Discursive Spaces: Landscape/View », *The Art Journal*, Inverno 1982, XLII, n. 4, pp. 311-319; e Allan Sekula, « Photography between Labour and Capital », in *Mining Photographs and Other Pictures: Photographs by Leslie Shedden*, a cura di B. Buchloh e R. Wilkie, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1983, pp. 193-268.



due diramazioni molto intrecciate, la fisiognomica e la frenologia. L'una e l'altra condividevano l'assunto che la superficie del corpo, e soprattutto il volto e la testa, portassero i segni del carattere interno.

Quando Lavater rivitalizza e in un certo senso sistematizza la fisiognomica, egli sostiene che «il linguaggio originario della Natura, scritto sul volto dell'Uomo» può essere decifrato da una *scienza* fisiognomica rigorosa<sup>15</sup>. La fisiognomica isola analiticamente il profilo della testa e le caratteristiche anatomiche della testa e del volto, assegnando un significato caratterologico ad ogni elemento: fronte, occhi, orecchie, naso, mento, ecc. Il carattere di un individuo veniva valutato attraverso la concatenazione lasca di queste letture. Nelle sue fasi sintetica e analitica, questo processo interpretativo esige che le caratteristiche individuali distintive vengano lette in conformità ad un tipo. Dal canto suo, la frenologia emerge durante la prima decade del XIX secolo nelle ricerche del medico viennese Gall, e cerca di cogliere corrispondenze tra la topografia del cranio e le facoltà mentali che si presumeva fossero localizzate in parti diverse del cervello: rozza anticipazione dei tentativi neurologici più moderni che mirano a mappare le funzioni cerebrali localizzate.

In linea generale, la fisiognomica e ancor più la frenologia collegavano un empirismo di senso comune ai tentativi via via più autorevoli di medicalizzare lo studio della mente. Lo sforzo ambizioso per costruire una scienza materialista del Sé portò alla dissezione dei cervelli - compresi quelli di eminenti frenologi -, e all'accumulo di ampie collezioni di crani. Lo sforzo sfociò in una volumetrica del cranio, chiamata craniometria. Ma presumibilmente qualsiasi lettore attento di uno dei numerosi manuali di frenologia poteva padroneggiare i codici interpretativi. Le origini umili della frenologia vennero descritte da Gall in questi termini:

« Riunivo in casa mia un certo numero di individui presi dalle più infime classi e dediti ai lavori più diversi, come cocchieri, facchini, ecc.; me ne guadagnavo la fiducia dando loro qualche soldo e offrendo vino e birra, e li invitavo a parlare liberamente. Quando li vedevo nello stato d'animo adatto, li esortavo a parlarmi delle loro qualità buone e cattive e di tutto ciò che sapevano l'uno dell'altro, e ne esaminavo attentamente la testa. Così è nata quella mappa craniologica accolta dal pubblico con tanta avida curiosità, e di cui si sono impadroniti anche gli artisti pubblicandone un gran numero sotto forma di maschere d'ogni genere »<sup>16</sup>.

Sono ben note la forte attrazione e influenza esercitate da queste pratiche sul realismo letterario e artistico, nonché sulla cultura generale delle città verso la

<sup>15</sup> J. C. Lavater, « Prefazione », *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipsig, 1775-1778.

<sup>16</sup> Cit. in L. Chevalier, *Classi lavoratrici e classi pericolose. Parigi nella rivoluzione industriale*, Laterza, Roma - Bari, 1976, pag. 530.

metà dell'Ottocento<sup>17</sup>. Capiamo male la cultura del ritratto fotografico se non riconosciamo l'enorme prestigio e popolarità di un paradigma fisiognomico generale negli anni 40 e 50 del secolo scorso. Soprattutto negli Stati Uniti, la proliferazione della fotografia e della frenologia tende a coincidere.

In quanto discipline comparative e tassonomiche, la frenologia e la fisiognomica cercavano di ricomprendere una gamma estesa di diversità umana. Esse erano perciò strumentali alla costruzione dell'archivio che pretendevano di interpretare. Praticamente tutti i manuali dispiegavano una panoplia di casi individuali e di tipi lungo una struttura lasca di *continuum* «moralì, intellettuali e animali»<sup>18</sup>. Zone di genialità, virtù e forza venivano mappate solo in relazione a zone di idiozia, vizio e debolezza. I confini tra queste zone erano contrassegnati in modo vago: diventava perciò possibile parlare ad esempio di «idiozia morale». In questo sistema pre-evoluzionista di differenze, le zone più basse sfumavano in gradazioni di animalità e patologia.

L'enfasi quasi esclusiva sul volto e sulla testa rivela il nucleo idealista che si nasconde al cuore di queste scienze presuntamente materialiste. Si trattava di discorsi *della testa per la testa*. Il pensiero fisiognomico o frenologico oscillava tra varie tendenze: un atteggiamento fatalistico o terapeutico rispetto alla logica inesorabile dei segni corporei, un tono materialista senza compromessi o vagamente spiritualista rispetto a certe zone dell'organico, un orientamento pedagogico democratico o elitista. Ma in ogni caso queste discipline legittimavano su una base organica il dominio del lavoro intellettuale su quello manuale. In questo modo la fisiognomica e la frenologia contribuivano alla egemonia ideologica di un capitalismo sempre più ancorato ad una divisione gerarchica del lavoro, un capitalismo che applaudiva il proprio progresso come l'esito dell'intelligenza e dell'astuzia individuali.

Quando pretendevano di fornire i mezzi per distinguere lo stigma del vizio dai segni spendenti della virtù, la fisiognomica e la frenologia offrivano un fondamentale servizio ermeneutico a un mondo di transazioni di mercato fluide e spesso anonime. Ecco finalmente un metodo per valutare in fretta il carattere degli estranei negli spazi pericolosi e congestionati della città del XIX secolo. Ecco un

---

<sup>17</sup> Oltre a Chevalier, *cit.*, cfr. W. Benjamin, *Appunti e materiali. Baudelaire, in Parigi, capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino, 1986. Si veda anche J. Wechsler, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in Nineteenth Century Paris*, University of Chicago Press, Chicago, 1982. Per specifiche storie della frenologia, cfr. David de Guistino, *Conquest of Mind: Phrenology and Victorian Social Thought*, London, Croom Helm, 1975; e J. Davies, *Phrenology: Fad and Science*, Yale University Press, New Haven, 1955.

<sup>18</sup> Lavater, *op. cit.*, v. 1, p. 12.

misuratore delle intenzioni e capacità dell'altro. Intorno al 1840 negli Stati Uniti gli annunci di lavoro sui giornali richiedevano spesso una analisi frenologica ai candidati<sup>19</sup>. La frenologia dava i 'fatti' intellettuali e morali che sono forniti oggi dagli psicometrismi e dagli esperti di macchina della verità.

Non è perciò sorprendente che la frenologia e la fotografia si siano incontrate formalmente nel 1846 in un volume sulla « giurisprudenza criminale ». Era l'occasione per attribuire una nuova fatticità organica al già consolidato genere medico e psichiatrico del 'caso'<sup>20</sup>. Eliza Farnham - una riformatrice penale americana con propensioni frenologiche, nonché la direttrice del carcere femminile a Sing Sing - commissiona a Matthew Brady una serie di ritratti fotografici di detenuti di due prigionieri newyorchesi. Le incisioni tratte da queste foto vengono annesse alla nuova edizione, curata dalla Farnham, di un volume inglese non illustrato. Il suo autore, Marmaduke Sampson, considerava il comportamento criminale una forma di « pazzia morale ». Come la Farnham, anche Sampson aderiva ad una variante della frenologia che sosteneva la possibilità di una modificazione o miglioramento terapeutico di caratteristiche predeterminate al livello organico. Presumibilmente, gli organi buoni potevano esser portati a trionfare su quelli cattivi. Il contributo della Farnham si distingue per il fatto che è indirizzato in modo esplicito ai non specialisti. Si rivolge allo « spirito popolare dell'America repubblicana », e argomenta a favore sia della abolizione della pena di morte, sia della introduzione di un sistema terapeutico di trattamento<sup>21</sup>. Il suo contributo al libro consiste in una introduzione polemica, lunghe note e varie appendici, tra cui i casi illustrati. Nella selezione dei soggetti per i casi, la Farnham era stata assistita da Lorenzo Fowler, il noto imprenditore-editore newyorchese della frenologia, che dava chiaramente maggiore autorevolezza al campione.

Vengono ritratti dieci carcerati adulti, in eguale misura uomini e donne. Tre vengono identificati come Negro, uno come Irlandese, un altro come Tedesco; una donna è descritta come una « ebrea di origine tedesca », un'altra come « una mezzosangue indiana e negra ». Gli altri tre detenuti sono presumibilmente anglosassoni, ma non vengono identificati come tali. Una serie di otto foto di ragazzi detenuti non ha annotazioni razziali o etniche, benché uno dei ragazzi sia presumibilmente nero. Diversamente da altri craniologi pre-darwiniani, che cercavano la prova conclusiva della « creazione separata » delle razze non caucasiche, la

---

<sup>19</sup> Davies, *op. cit.*, p. 38.

<sup>20</sup> Per la storia del *case study* psichiatrico illustrato, cfr. S. Gilman, *Seeing the Insane*, Wiley, New York, 1982.

<sup>21</sup> Eliza Farnham, « Introductory Preface » a Marmaduke Sampson, *Rationale of Crime and its Appropriate Treatment, Being a Treatise on Criminal Jurisprudence Considered in Relation to Cerebral Organization*, New York, 1846, p. xiii.

Farnham professava una variante della frenologia non apertamente razzista. Tuttavia questa diversa marcatura della razza e della etnicità in funzione dell'età è significativa in altri modi. Dopotutto lo scritto della Farnham appariva in un contesto americano - caratterizzato dalla schiavitù e dalla immigrazione massiccia di contadini irlandesi - che era stratificato in profondità proprio dalle linee di razza e di origine etnica. Quando evita di caratterizzare i ragazzi sul piano razziale ed etnico, Farnham evita di stigmatizzarli. In questo modo i ragazzi in quanto tali diventano figure più malleabili degli adulti, ma anche meno appesantite da biografie criminali o dall'esercizio abituale delle loro peggiori facoltà. Malgrado alcuni di loro venissero esplicitamente descritti come incorreggibili, i ragazzi fornivano alla Farnham una figura generalizzabile di rinnovamento morale. Poiché il loro potenziale di 'rispettabilità' superava quello dei delinquenti adulti, essi venivano presentati come versioni in miniatura dei loro Sé adulti-maschi-rispettabili-anglosassoni-proletari. La Farnham, Fowler e Brady possono esser visti come gli inventori significativi di una figura chiave del discorso della riforma sociale: la figura del ragazzo salvato da una scienza medicosociale paternalistica<sup>22</sup>.

Le preoccupazioni della Farnham toccano due punti centrali del discorso penale ottocentesco: l'elaborazione pratica di distinzioni tra criminali incorreggibili e recuperabili, e la conversione disciplinata dei riformabili in proletari «utili» (o per lo meno in utili informatori). Anche se attribuiva a molti detenuti un intelletto «ben formato», e malgrado il fatto che i suoi detrattori l'accusassero di 'fourrierismo', la sua visione riformista aveva un limite ben definito. Lo troviamo formulato in modo esplicito nella conclusione del suo studio. La Farnham vi sottolinea la dimensione ignobile di tutti i suoi soggetti criminali attraverso la illustrazione di «tre crani di persone con una intelligenza superiore» (due dei quali, maschi, vengono presentati come busti classici). I lettori vengono invitati ad osservare «il contrasto stridente»<sup>23</sup>.

Sottolineo questo punto perché è emblematico del modo in cui l'archivio criminale ha iniziato ad esistere. Le zone della devianza e della rispettabilità potevano essere demarcate con chiarezza solo attraverso la reciproca comparazione, e dunque mediante la costruzione esitante di un più ampio archivio 'universale'.

---

<sup>22</sup> Per una analisi dell'emergere di questo sistema in Francia, cfr. J. Donzelot, *La Police des Familles*, Les Editions de Minuit, 1980. L'autore sembra attribuire una eccessiva responsabilità alle donne in questa costruzione di una modalità «tutelante» di regolazione sociale. Una critica marxista/femminista a Donzelot si trova in M. Barrett e M. McIntosh, *The Anti-Social Family*, New Left Books, London, 1982.

<sup>23</sup> Cfr. Sampson, *op. cit.*, p. 175.

Nel caso di questa prima applicazione coerente della fotografia alla analisi frenologica, il passo iniziale è stato evidentemente la descrizione comparativa del corpo criminale. Il libro chiude con uno specchio autoincensatorio messo di fronte al lettore della classe media. Colpisce che il lavoro illustrativo per il campione criminale della Farnham sia l'opera di quel Brady che consacrò virtualmente la sua intera carriera prebellica alla costruzione di un massiccio archivio onorifico di foto di Americani illustri, celebrati o in attesa di celebrazione<sup>24</sup>.

Finora ho descritto un certo numero di tentativi iniziali per investire con l'apparecchio fotografico il corpo del criminale: tentativi di volta in volta comici, teorici e pratici. A partire dalle linee generali di ricerca tratteggiate negli ultimi lavori di Foucault, ho anche sostenuto che quella assegnata al corpo criminale era una posizione relativa, e che l'invenzione del criminale moderno non può andar disgiunta dalla costruzione di un corpo rispettoso della legge - un corpo borghese, oppure assoggettato al dominio della borghesia. Il corpo rispettoso della legge riconosceva nel corpo criminale il suo altro minaccioso, vi coglieva la dimensione incontrollabile dei suoi stessi impulsi acquisitivi e aggressivi, e cercava di rassicurarsi tramite due strategie contraddittorie. La prima era l'invenzione del criminale eccezionale, non distinguibile dal borghese salvo che per la sua vistosa mancanza di inibizione morale: la figura del genio criminale<sup>25</sup>. La seconda era l'invenzione di un criminale organicamente distinto dalla borghesia; un *biotipo*. La criminologia come scienza emerge da quest'ultima operazione.

Intorno al 1840 si intersecano un codice fisiognomico di interpretazione visiva dei segni corporei - in particolare i segni relativi alla testa - e una tecnica meccanizzata di rappresentazione visiva. Questo sistema integrato di rappresentazione e interpretazione prometteva un vasto riordinamento tassonomico delle immagini del corpo. Era la promessa di un archivio. La sua realizzazione sembrerebbe ancorata in primo luogo al raffinamento tecnico di mezzi strettamente ottici. Le cose non andranno in questo modo.

Mi preoccupa particolarmente che venga attribuito un potere eccessivo al realismo ottico, per criticarlo o per celebrarlo. Un primo pericolo sta nel costruire un modello eccessivamente monolitico o unitario del discorso realista ottocentesco. Se osserviamo con attenzione il terreno limitato, e solitamente ignorato, del realismo strumentale scientifico e tecnico, scopriamo clivaggi gravi, che diventano particolarmente accentuati nella caccia al corpo criminale. Il modo in cui la

---

<sup>24</sup> Cfr. M. Stern, « Matthew B. Brady and the *Rationale of Crime* », *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, 1974, XXXI, n. 3 (luglio), pp. 128-135; A. Trachtenberg, « Brady's Portraits », *The Yale Review*, Inverno 1984, LXXIII, n. 2, pp. 230- 253.

<sup>25</sup> Cfr. M. Foucault, « Prison Talk », in *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, a cura di Colin Gordon, Pantheon, New York, 1980, p. 46.

fotografia è stata resa utile dalla polizia alla fine del XIX secolo rivela *ad abundantiam* una crisi della fede nell'empirismo ottico. In breve, dobbiamo descrivere l'emergere di un apparato di verità che non si può ridurre appropriatamente al solo modello ottico dell'apparecchio fotografico. Quest'ultimo è integrato in un insieme più ampio: un sistema burocratico/impiegatizio/statistico di raccolta e gestione delle informazioni. Questo sistema può essere descritto come una forma sofisticata di archivio. Il suo oggetto centrale non è l'apparecchio fotografico ma lo schedario.

## II.

L'istituzione dell'archivio fotografico trovò la sua prima articolazione compiuta in congiunzione precisa con una modalità di lavoro poliziesco sempre più professionalizzata e tecnologica, e con la criminologia sociale emergente. Tutto questo accadde nei due ultimi decenni dell'800. Perché il modello dell'archivio è così importante per queste discipline collegate?

In termini strutturali, l'archivio è al tempo stesso una entità paradigmatica astratta e una istituzione concreta. In un caso come nell'altro, l'archivio è un vasto sistema sostitutivo che instaura una relazione di equivalenza generale tra le immagini. Questa visione dell'archivio come deposito enciclopedico di immagini scambiabili è stata formulata con particolare acutezza verso il 1860 dal medico e saggista americano Oliver Wendell Holmes, quando paragonò le foto alla carta monetata<sup>26</sup>. La capacità che l'archivio ha di ridurre tutte le possibili vedute ad un unico codice di equivalenza veniva ancorata all'accuratezza metrica dell'apparecchio fotografico. Ecco un medium dal quale si potevano estrarre dati matematici esatti, o, per dirlo con il fisico François Arago nel 1839, un medium «in cui gli oggetti preservano matematicamente le loro forme»<sup>27</sup>. Per i positivisti del XIX secolo, la fotografia portava a duplice compimento il sogno illuminista di un linguaggio universale: il linguaggio mimetico universale dell'apparecchio fotografico apriva il passo ad una verità più alta e più cerebrale, una verità che si poteva esprimere nel linguaggio universale astratto della matematica. Per questo la fotografia poteva adattarsi alla visione galileiana del mondo come un libro «scritto nel linguaggio della matematica». La fotografia prometteva molto più della semplice ricchezza di particolari; prometteva di ridurre la natura alla sua essenza geometrica. L'archivio

---

<sup>26</sup> O. W. Holmes, « The Stereoscope and the Stereograph », *Atlantic Monthly*, giugno 1859, III, n. 20, p. 748. Per una analisi più approfondita, si veda il mio saggio del 1981, « The Traffic in Photographs », in *Photography against the Grain*, pp. 96-101.

<sup>27</sup> F. Arago, lettera a Duchâtel, cit. in H. e A. Gernsheim, *Daguerre, cit.*, p. 91.

poteva perciò fornire presumibilmente un misuratore fisiognomico standardizzato del criminale, poteva assegnare ad ogni corpo criminale una posizione relativa e quantitativa nell'ambito di un insieme più ampio.

La promessa archivistica veniva però frustrata sia dalla contingenza disordinata della fotografia, sia dalla pura e semplice quantità delle immagini. Le componenti dell'archivio fotografico non sono unità lessicali convenzionali, ma vanno soggette al carattere circostanziale di tutto quanto è fotografabile. È assurdo immaginare un dizionario fotografico, a meno che non si voglia ignorare la specificità delle immagini individuali in nome di una qualche modello di tipicità, come ad esempio quello sottostante l'iconografia dell'anatomia veseliana o la maggior parte delle tavole dell'*Encyclopédie*. Chiaramente, un modo per domare la foto sta nel trasformare il circostanziale e l'idiosincratico nel tipico ed emblematico. Lo si fa di solito mediante un *fiat* stilistico o interpretativo, oppure attraverso una campionatura dei contenuti di un archivio per estrarne un esempio 'rappresentativo'. Oppure ancora: si può inventare una macchina, o meglio una attrezzatura da impiegati, uno schedario, che consenta all'operatore/ricercatore/curatore di recuperare l'esempio individuale dalla grande quantità di immagini dell'archivio. In questo caso la foto non è considerata come necessariamente tipica o emblematica di qualcosa, ma solo come un'immagine particolare isolata per sottoporla ad esame. Questi due percorsi semantici sono così centrali alla cultura del realismo fotografico che la loro stessa esistenza viene di solito ignorata.

La differenza tra questi due modelli di significato fotografico si traduce in due approcci diversi alla rappresentazione fotografica del corpo criminale. Da un lato l'approccio 'realista', dove per 'realismo' intendo qui il venerabile realismo filosofico (medievale) che insiste sulla verità delle proposizioni generali, sulla realtà delle specie e dei tipi. Dall'altro, l'altrettanto venerabile approccio 'nominalista', che nega la realtà delle categorie generiche, viste come puri e semplici costrutti mentali. Il primo approccio si presenta come manifestamente teorico e 'scientifico' nei suoi obiettivi, e nascostamente pratico. Il secondo si presenta come manifestamente pratico e 'tecnico', e nascostamente teorico. In questo modo gli apprendisti scienziati del crimine cercavano di conoscere e padroneggiare uno sfuggente « tipo criminale », mentre i 'tecnici' del crimine cercavano di conoscere e padroneggiare i singoli criminali. Di qui la distinzione terminologica, e la divisione del lavoro, tra 'criminologia' e 'criminalistica'. La prima inseguiva *il* corpo criminale, la seconda inseguiva *questo* o *quel* corpo criminale.

Si pensa di solito alla foto poliziesca classica di un volto come al modello di un empirismo visivo potente, grezzo e totalmente denotativo. . Al contrario, quei primi usi strumentali del realismo fotografico venivano sistematizzati a partire dal riconoscimento acuto delle *inadeguatezze* e dei limiti dell'empirismo visivo ordinario. Intorno al 1880 si dispiegarono perciò due sistemi di descrizione del corpo

criminale, che cercavano tutti e due di ancorare il reperto fotografico a metodi *statistici* più astratti. Questa fusione dell'ottica con la statistica era essenziale per una più ampia integrazione dei discorsi della rappresentazione visiva e delle scienze sociali. Malgrado una matrice teorica comune, l'intersezione della fotografia con la statistica ebbe esiti radicalmente diversi nell'opera di due personaggi-chiave: Alphonse Bertillon e Francis Galton.

Bertillon, un funzionario della polizia parigina, inventa il primo efficace sistema moderno di *identificazione criminale*. Si tratta di un sistema bipartito, che posiziona una scheda individuale 'microscopica' nell'ambito di un aggregato 'macroscopico'. Da un lato combina su una singola *fiche*, o scheda, il ritratto fotografico, la descrizione antropometrica e un sistema di annotazioni scritte altamente standardizzate e abbreviate. Dall'altro, organizza queste schede in un sistema di archiviazione globalizzante e strutturato su una base statistica.

Dal canto suo Francis Galton, statistico e fondatore dell'eugenetica, inventa un metodo di ritrattistica composita. Galton opera ai margini della criminologia. Tuttavia, il suo interesse per l'ereditarietà e per il « miglioramento » razziale lo portano a convergere nella ricerca di un « tipo criminale » biologicamente determinato. Mediante una delle sue molteplici applicazioni del ritratto composito, Galton cerca di costruire una apparizione *puramente ottica* del tipo criminale. Questa impressione fotografica di un criminale astratto, statisticamente definito e empiricamente inesistente è stata al tempo stesso il più singolare e il più sofisticato dei molti tentativi concorrenti per padroneggiare la prova fotografica nella ricerca dell'essenza del crimine.

I progetti di Bertillon e Galton costituiscono i due poli metodologici del tentativo positivista di definire e regolare la devianza sociale. Bertillon cercava di individualizzare. I suoi fini erano pratici e operativi, una risposta alle esigenze del lavoro della polizia nelle città, e della politica di lotta di classe frammentaria che caratterizzava la Terza Repubblica. Galton tentò di visualizzare le prove generiche delle leggi ereditarie. I suoi obiettivi erano teorici, e esprimevano le curiosità eclettiche, ma in fin dei conti a senso unico, di uno degli ultimi gentiluomini scienziati dilettanti dell'era vittoriana. Tuttavia anche lo sforzo di Bertillon aveva un contesto e delle implicazioni teoriche, così come del resto la ricerca arcignamente giocosa di Galton concretizzò le sue implicazioni pratiche nel programma ideologico e politico del movimento eugenetico internazionale. Sia l'uno che l'altro si erano impegnati in tecnologie di regolazione demografica. Il sistema di identificazione criminale elaborato da Bertillon era congruo allo sforzo di relegare in una quarantena permanente una classe di criminali abituali o professionisti. Galton mirava ad intervenire sulla riproduzione umana attraverso le politiche pubbliche, incoraggiando la riproduzione degli 'adatti', e scoraggiando o addirittura impedendo quella dei 'disadatti'.



Le propensioni idealiste, i territorialismi e i criteri di status della storia intellettuale ci hanno impedito di riconoscere la matrice comune di Galton e di Bertillon. Mentre Galton è stato considerato un giusto, anche se eccentrico, soggetto di storia della scienza, Bertillon rimane un artigiano e un impiegato largamente ignorato, e commemorato soprattutto da storici aneddotici della polizia.

Per esplorare questa matrice che accomuna un impiegato di polizia e uno statistico gentiluomo, devo introdurre una terza figura. I progetti di Bertillon e di Galton si radicano nell'apparizione e codifica della *statistica sociale* durante gli anni 30 e 40 del XIX secolo. Ambedue si appoggiano alla categoria concettuale centrale della statistica sociale: la nozione di «uomo medio». Questo concetto era stato inventato (o piuttosto reinventato, come sosterrò tra breve) dall'astronomo e statistico belga Adolphe Quételet. Meno ricordato di Auguste Comte, Quételet è l'altro più significativo architetto primario della sociologia. Fu lui a gettare le fondamenta del paradigma quantitativo nelle scienze sociali. Mediate la ricerca di regolarità statistiche nei tassi di nascita, morte e criminalità, Quételet mirò a realizzare quanto era già stato proposto dal filosofo illuminista Condorcet: una «matematica sociale», ovvero una scienza matematicamente esatta in grado di scoprire le leggi fondamentali dei fenomeni sociali. Quételet contribuì a preparare le prime tavole attuariali usate in Belgio, e a fondare nel 1853 una società internazionale per la promozione dei metodi statistici. Il filosofo della scienza Ian Hacking ha suggerito che la nascita della statistica sociale verso la metà dell'Ottocento ha svolto un ruolo cruciale nel sostituire con un paradigma più probabilistico le teorie rigidamente meccanicistiche della causalità. Quételet era un determinista, ma inventò un determinismo fondato sulle leggi ferree del caso. Questo paradigma emergente sarebbe sfociato successivamente nell'indeterminismo<sup>28</sup>.

Chi, o cosa, era l'uomo medio? Una domanda meno impertinente sarebbe: *come* era l'uomo medio? Quételet introduce questo personaggio composito nel suo trattato del 1835, *Sur l'homme*. Vi sostiene che gli aggregati estesi di dati sociali rivelano una regolarità di occorrenze che può essere interpretata solo come prova dell'esistenza di leggi sociali. Questa regolarità ha implicazioni epistemologiche, ma anche politiche e morali:

« Quanto più è alto il numero delle persone osservate, tanto più le peculiarità indi-

---

<sup>28</sup> Cfr. Ian Hacking, « How Should We Do the History of Statistics », *Ideology and Consciousness*, 1981, n. 8, pp. 15-26; e « Biopower and the Avalanche of Printed Numbers », *Humanities and Society*, 1982, V, n. 3-4, pp. 279-295.

viduali, fisiche o morali che siano, si stemperano e lasciano in evidenza i fatti generali, per virtù dei quali la società esiste e si conserva »<sup>29</sup>.

Quételet cerca di andare dalla matematizzazione dei singoli corpi a quella della società in generale. In *Sur l'homme*, egli rappresenta graficamente varie biografie quantitative della potenza produttiva e riproduttiva dell'uomo e della donna medi. Ad esempio, calcola le variazioni della fecondità rispetto all'età femminile. Usando dati ricavati da ricerche con il dinamometro, Quételet graficizza la forza muscolare media di uomini e donne di età diversa. Al livello dell'aggregato sociale, la storia di vita diventa un grafico. (La prefigurazione estrema del naturalismo di Zola: una narrazione sottoletteraria e quantitativa dell'organismo sociale generalizzato).

I contributi statistici iniziali di Quételet all'industria delle assicurazioni sulla vita possono esser considerati cruciali per la regolarizzazione di quella forma organizzata di gioco d'azzardo chiamata capitale finanziario. Allo stesso modo, la sua graficizzazione del crescere e vanificarsi delle energie umane può esser vista come un tentativo di concettualizzare quell'Ercole del capitalismo industriale che Marx ha chiamato « il lavoratore medio », l'incarnazione astratta della forza lavoro nell'aggregato<sup>30</sup>. E fuori dalla sfera del lavoro salariato, Quételet inventò, ma senza darle un nome, la figura della madre media, cruciale per le nuove scienze demografiche che cercavano nervosamente di rappresentare la forza numerica relativa di una classe rispetto ad un'altra classe, di una nazione rispetto ad un'altra nazione.

Per Quételet, la dimostrazione più forte della regolarità dei fenomeni sociali sta nelle statistiche criminali. La «statistica morale» costituisce il cardine della sua costruzione di una «fisica sociale» che demolisca il prestigio di paradigmi morali ancorati al libero arbitrio. Il criminale è solo un agente di forze sociali determinanti. Le statistiche criminali forniscono la sinéddoche di base per una descrizione più ampia del campo sociale. Quételet inaugura, sostiene L. Chevalier, «una descrizione quantitativa che, al di là del delitto, ha per oggetto le condizioni della vita urbana nel loro insieme»<sup>31</sup>. Secondo Chevalier queste statistiche hanno perciò contribuito alla pervasiva concezione borghese del carattere intimamente *patologico* della vita metropolitana, in particolare nella Parigi della Monarchia di Luglio. Il contributo terminologico che Quételet dà a questa medicalizzazione del campo sociale diventa particolarmente evidente quando si riferisce allo studio statistico del crimine come ad una forma di «anatomia morale».

---

<sup>29</sup> A. Quételet, *Sur l'homme et le développement de ces facultés ou essai de physique sociale*, 2 voll., Parigi, 1835, p. 5.

<sup>30</sup> K. Marx, *Il Capitale*, Einaudi, Torino, 1975.

<sup>31</sup> Cfr. L. Chevalier, *op. cit.*, p.13.

Quételet affina la nozione di «uomo medio» con strumenti concettuali presi in prestito dall'astronomia e dalla teoria della probabilità. Osserva che aggregati estesi di dati sociali - in particolare i dati antropometrici - tendono a disporsi secondo il modello di curva individuato da Gauss nel 1809 quando cercò di derivare misurazioni astronomiche accurate dalla distribuzione degli errori casuali intorno alla media centrale. Quételet giunge a considerare questa curva binomiale simmetrica come l'espressione matematica di una fondamentale legge sociale. Mentre ammette che l'uomo medio è una finzione statistica, questa finzione vive nella configurazione astratta della distribuzione binomiale. Mediate una straordinaria condensazione metaforica della differenza individuale con l'errore matematico, Quételet definisce 'zona della normalità' la parte centrale della curva, ovvero il grande gruppo di misurazioni aggregate intorno alla media. Le misurazioni divergenti tendevano verso le più oscure regioni della mostruosità e della patologia biosociale<sup>32</sup>.

Visto così, l'« uomo medio » diventa un ideale, non solo di salute sociale, ma anche di stabilità sociale e di bellezza. Attraverso un insieme di interessanti metafore che rivelano le fonti astronomiche e le ambizioni estetico-politiche inerenti alla sua « fisica sociale », Quételet definisce la norma sociale come un «centro di gravità», e l' «uomo medio» come «il tipo di tutto ciò che è bello, di tutto ciò che è buono»<sup>33</sup>. Il crimine costituisce una «forza perturbante», che disordina l'equilibrio delicato di un meccanismo sociale implicitamente repubblicano. Benché Quételet costruisca un modello quantitativo di società civile e descriva solo indirettamente il profilo di una repubblica ideale, il suo modello di un ordine sociale gravitazionale assomiglia in modo sorprendente al Leviatano di Hobbes<sup>34</sup>.

Come Hobbes, Quételet inizia con corpi individuali atomizzati e ritorna all'immagine del corpo quando descrive l'aggregato sociale. Tuttavia Quételet lavora in un clima di entusiasmo fisiognomico e frenologico, e la prima statistica sociale può esser vista come la variante di una fisionomia intesa in senso lato. Malgrado il suo repubblicanesimo, Quételet accetta per esempio la nozione tardo-settecentesca di *angolo cranico* che, come ha sostenuto Mosse, deriva da una riappropriazione dell'idealismo classicista di Winckelmann da parte dell'antropologia pre-evoluzionista dell'Illuminismo<sup>35</sup>. Basata in parte su esempi di fronti greche

<sup>32</sup> A. Quételet, *Lettres sur la théorie des probabilités*, Académie Royale, Bruxelles, 1846. Cfr. anche G. Canguilhem, *Il normale e il patologico*, Guarraldi, Firenze, 1975.

<sup>33</sup> Quételet, *Sur l'homme...*, cit, p. 100.

<sup>34</sup> Cfr. la nota 8. Naturalmente la sua visione assolutamente deterministica del campo sociale è diametralmente opposta al modello contrattuale delle relazioni umane avanzato da Hobbes.

<sup>35</sup> Cfr. G. Mosse, *Il razzismo in Europa. Dalle origini all'Olocausto*, Laterza, Roma - Bari, 1980, pp. 22-41.

nobili provenienti dalla storia dell'arte, questa invenzione geometrica razzista definiva una gerarchia discendente di tipi di teste, con la fronte caucasica presumibilmente verticale che si avvicinava a quell'ideale perduto assai più della fronte presumibilmente scimmiesca degli Africani. Da parte sua, Quételet è interessato non tanto ad una antropologia fisica largamente razzista quanto alla identificazione di modelli corporei ricorrenti di deviazione dalla 'normalità' all'interno della società europea. Egli è perciò comprensibilmente attratto da quelle varianti del pensiero fisiognomico che cercavano di sistematizzare i segni del corpo mediante uno schema geometrico quantitativo. Da Quételet in poi, gli statistici biosociali vengono attratti sempre più da ricerche *antropometriche* centrate sulle proporzioni dello scheletro e sul volume e la configurazione della testa<sup>36</sup>. Questa fascinazione idealista per la fronte eretta si ritrova anche nel modello di società ideale che propone Quételet: egli sostiene che il progresso sociale porterebbe ad una diminuzione dei casi difettosi e inferiori, e dunque ad un incremento della zona di normalità. Se ci chiediamo cosa significhi questa proiezione utopica in termini di curva binomiale, dobbiamo immaginare una configurazione sempre più culminante ed eretta: un ideale classico spinto all'eccesso.

Verso la metà dell'800, la fisiognomica ha certamente fornito un terreno discorsivo d'incontro tra l'arte e le scienze biosociali emergenti. In questo contesto diventa comprensibile l'entusiasmo esplicito di Quételet per il modello della pratica artistica, ma il problema è più complesso. Malgrado il carattere astratto delle sue procedure, Quételet ha l'ambizione estetica di paragonare il suo progetto agli studi di Dürer sulla proporzione del corpo umano. Lo statistico sostiene che «il [ suo ] obbiettivo è stato non solo di ripetere ancora una volta il tentativo di Dürer, ma di proiettarlo su una scala più ampia»<sup>37</sup>. In questo modo l'empirismo visivo mantiene il suo prestigio di fronte ad un nuovo oggetto - la società - che non può in alcun modo esser visualizzato efficacemente o globalmente<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Cfr. Adolphe Quételet, *Anthropométrie, ou mesure des différentes facultés de l'homme*, Muquardt, Bruxelles, 1871. Dopo il 1855, Quételet ha sofferto di afasia, e le sue ultime opere tendono ad essere ripetitive e incoerenti (cfr. F. H. Hankins, *Adolphe Quételet as Statistician*, Columbia University Press, New York, 1908, pp. 31-32). Sull'intersecarsi dell'antropometria e della scienza della razza, si veda S. J. Gould, *The Mismeasure of Man*, Norton, New York, 1981.

<sup>37</sup> Quételet, *Sur l'homme*, cit., p. V.

<sup>38</sup> Ecco alcuni esempi di come la posizione di Quételet rispetto alla teoria estetica idealistica diventi piuttosto singolare. L'«uomo medio» può esser visto come un figlio bastardo di Kant. Ne *La critica del giudizio*, Kant descrive la base psicologica della costruzione di una «Idea normale» empirica della bellezza umana, sostenendo che «l'immaginazione può richiamare all'occasione i segni dei concetti anche dopo lungo tempo, ma può anche riprodurre l'immagine e la figura di un oggetto tra un infinito numero

Alla fine del XIX secolo, questo modello organicistico di un campo sociale *visibile* entra in crisi. Vengono esplicitamente capovolti i termini del collegamento onorifico stabilito da Quételet tra la statistica nascente e un venerabile paradigma ottico. Nel 1883 il sociologo francese Gabriel Tarde sostiene che un ufficio statistico può esser paragonato ad un occhio o ad un orecchio e che «i nostri sensi fanno per noi, ciascuno separatamente e dal proprio punto di vista specifico, la statistica dell'universo esterno. Le loro sensazioni particolari sono in certo modo le loro speciali tavole grafiche. Ogni sensazione [...] non è che un *numero*»<sup>39</sup>. Si compie in questo modo la transizione dal prestigio del visuale e dell'organico al prestigio dell'astrazione istituzionalizzata e burocratica.

---

di oggetti di specie diverse, o anche della stessa specie; inoltre, quando il nostro animo istituisce paragoni, essa, secondo ogni verosimiglianza, e sebbene la coscienza non ne sia sufficientemente avvertita, può lasciar quasi accadere un'immagine sull'altra, e dalla congruenza di quella stessa specie trarre una media, che serve a tutte in comune misura. Qualcuno ha visto mille persone adulte. Se ora egli vuol giudicare per via di comparazione della grandezza media dell'uomo, la sua immaginazione (come io credo) farà coincidere un gran numero delle figure (forse tutte quelle mille); e, se mi è permesso di adoperare qui l'analogia con la rappresentazione ottica, è nello spazio dove il più gran numero di esse si riunisce, e dentro il contorno dove lo spazio è illuminato dai più vivi colori, che egli riconoscerà la grandezza media, che è lontana egualmente dai limiti estremi delle stature più grandi e più piccole tanto in altezza che in larghezza. Ed è questa la statura di un uomo bello ». (I. Kant, *Critica del giudizio*, Laterza, Roma - Bari, 1970, p.79). Questo passo prefigura non solo Quételet ma, come vedremo, anche Galton. Tuttavia Kant sta ben attento a rispettare le differenze tra Idee normali di bellezza appropriate alle diverse razze. Sul piano empirico non introduce nessuna gerarchia. Distingue inoltre tra l'Idea normale e l'Ideale, fondendo la moralità e l'estetica ad un livello puramente quantitativo e preparando in questo modo il terreno al progetto galtoniano di una manipolazione della riproduzione umana.

Comte conosceva la più generale proposta kantiana per una scienza della specie umana basata sul modello delle scienze naturali. Ma Quételet, « estraneo a qualsiasi speculazione filosofica », sembra non aver mai letto Kant (J. Lottin, *Quételet, statisticien et sociologue*, Louvain, 1912, p. 367).

Quételet paragona continuamente il suo progetto al lavoro dell'artista visivo: un esito emblematico della fusione dell'estetica idealista con le teorie illuministe della perfezione sociale. In modo più specifico, le evocazioni queteletiane della storia dell'arte - che giungono fino alla misurazione delle sculture classiche e a lunghe tavole cronologiche degli artisti che avevano trattato i problemi delle proporzioni corporee - possono esser viste come una manovra di legittimazione mirante ad allontanare l'accusa che il suo determinismo rigido obliteri la possibilità di una creatività umana basata sul libero arbitrio. (Si trattava anche di un tentativo di comparazione dei tipi corporei medi degli « antichi » e dei « moderni »). In questo modo Quételet dà al suo grigio determinismo le tonalità autogiustificative del romanticismo. Ma questa manovra trasforma l'artista visivo in un protoscienziato, e collega Quételet al nascente discorso del realismo artistico. (Cfr. la sua *Antropometria*, vol. II, pp. 1075-1126. In questo scritto Quételet costruisce con i dati antropometrici un diagramma visivo del percorso biografico di un tipo corporeo medio dalla prima infanzia alla vecchiaia).

Tarde è una figura centrale non solo nella crisi dei modelli organicisti di società ma anche nello sviluppo di una scuola criminologica francese durante gli anni '80. All'inizio della carriera, Tarde è un magistrato e diventa nel 1894 il responsabile dell'Ufficio Statistico del Ministero della Giustizia a Parigi. Questa sua funzione ne fa il supervisore astratto degli andirivieni quantitativi di una criminalità disciplinata. La sua preparazione legale sia teorica che pratica lo porta a tentare una critica e una correzione del determinismo assoluto di Quételet, che assolveva il criminale da qualsiasi responsabilità. Dopotutto, la teoria legale classica non era affatto prossima ad abbandonare la sua funzione ideologica: legittimare il diritto dello stato di punire i criminali per i loro misfatti. Nel 1890, Tarde propone un concetto di «responsabilità criminale» basato sulla continuità dell'identità individuale in un ambiente sociale condiviso, un ambiente di «similarità sociale». Questo modello psicologico di individualità assume una essenziale coerenza narrativa interna del Sé: «L'identità è la permanenza della persona, è la personalità osservata dal punto di vista della sua durata»<sup>40</sup>.

Questo approccio alquanto nominalista alla filosofia del crimine e della pena va di pari passo con una formulazione più pratica di Alphonse Bertillon, direttore del Servizio di Identificazione della Prefettura di Polizia parigina. Nel 1893, Bertillon presenta come segue il suo sistema, già in uso da dieci anni, e noto come « Bertillonage » o « scheda segnaletica »:

« Nella prassi penitenziaria la scheda segnaletica accompagna sia la ricezione che l'attribuzione dell'individualità umana; è lo *stato* incaricato di conservare la traccia della presenza effettiva, reale, della persona oggetto dell'atto amministrativo o giudiziario. [...] il fine è sempre lo stesso: conservare una impronta sufficiente della personalità per poter *identificare* la descrizione attuale con quella che si potrebbe dover rilevare in seguito. Da questo punto di vista i dati segnaletici sono lo strumento per eccellenza della *constatazione di recidiva*, che implica necessariamente la *constatazione di identità*»<sup>41</sup>.

In effetti l'archivio di polizia di Bertillon funziona in quegli anni come una complessa macchina biografica che produce risultati presumibilmente semplici e non ambigui. Egli cerca di identificare i delinquenti ripetitivi, ovvero i criminali il cui comportamento deviante può esser considerato «abituale» o «professionale».

---

<sup>39</sup> G. Tarde, *Le leggi dell'imitazione*, in *Scritti sociologici*, a cura di F. Ferrarotti, Utet, Torino, 1984, pp. 177-178. In un passo straordinario, Tarde paragona la curva grafica delle recidive criminali alla curva tracciata dal volo di una rondine sulla retina, collegando metaforicamente nell'ambito di uno stesso paradigma epistemologico il lavoro di Bertillon e le ricerche del fisiologo Etienne Jules Marey, il cronofotografo della locomozione umana e animale (*ibidem*, p. 176).

<sup>40</sup> G. Tarde, *op. cit.*

<sup>41</sup> Cfr. Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique, instructions signalétiques*, Melun, Paris, 1893, p. xiii; i corsivi sono nel testo.

Il problema dei recidivi era di grande importanza sociale negli anni '80. Tuttavia Bertillon non professa una teoria di un tipo criminale, o delle continuità e discontinuità psichiche che differenzierebbero i criminali « responsabili » da quelli « irresponsabili ». Egli è sensibile alla gerarchia di status tra il suo Servizio di Identificazione e la missione più 'teorica' dell'Ufficio statistico (figlio di Louis Adolphe Bertillon, un noto antropometrista, Alphonse Bertillon sembra aver lottato strenuamente per affermarsi dopo un inizio di carriera di pessimo auspicio come semplice impiegato di polizia). Bertillon non è tanto un criminologo quanto un ingegnere sociale, un tecnico-impiegato inventivo. Egli cerca di ancorare il lavoro di polizia ai principi scientifici nel mentre riconosce che la maggior parte degli operativi della polizia sono ben distanti da procedure tecniche empiriche e rigorose. Una delle sue ambizioni è di accelerare le procedure di trattamento burocratico dei criminali, usando in modo efficace il lavoro di impiegati privi di preparazione specifica. In questo egli assomiglia per molti aspetti al suo contemporaneo americano, F. W. Taylor, l'inventore del *management* scientifico, il primo sistema di disciplinamento moderno della fabbrica. Come Taylor, anche Bertillon può esser considerato un profeta della razionalizzazione. Si veda in che modo descrive la rapidità della sua procedura: «Quattro coppie di agenti di polizia bastano a Parigi per misurare ogni mattina, tra le 9 e mezzogiorno, da 100 a 150 arrestati del giorno prima»<sup>42</sup>. In fin dei conti tanta rapidità non bastava, e questa fu una delle ragioni principali per l'abbandono del sistema di Bertillon circa trent'anni dopo.

Come funziona questo sistema? I tentativi precedenti di identificazione criminale avevano fatto emergere molti problemi. La promessa iniziale della fotografia era svanita di fronte ad un archivio caotico e massiccio di immagini. Il problema maggiore stava nella *classificazione*:

« La raccolta dei ritratti criminali ha già raggiunto una dimensione così considerevole da rendere fisicamente impossibile la scoperta di una somiglianza con un individuo con un nome falso. Non vuol dire nulla che negli ultimi dieci anni la polizia di Parigi abbia raccolto più di 100mila fotografie. Il lettore crede che sia possibile confrontare successivamente ciascuna foto con ciascuno dei 100 individui arrestati ogni giorno a Parigi? Quando lo si è tentato per un criminale particolarmente facile da identificare, la ricerca ha richiesto oltre una settimana di lavoro, per non parlare degli errori e delle sviste che un'attività così faticosa per l'occhio non può mancar di causare. Occorreva un metodo eliminatorio analogo a quello usato in botanica e in zoologia, vale a dire basato sugli elementi caratteristici della individualità »<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> A. Bertillon, « The Bertillon System of Identification », *Forum*, XI, 1891, 3, p. 335.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 331.

Malgrado quest'ultima osservazione, Bertillon cerca non di collegare un individuo ad una specie, ma di estrarre l'individuo dalla specie. Inventa perciò uno schema classificatorio fondato non tanto su una categorizzazione tassonomica dei tipi quanto sul riordinamento dei casi individuali all'interno di un aggregato segmentato. Un suo precedente tentativo di classificare le foto di polizia secondo i tipi di reato era fallito miseramente per ragioni ovvie<sup>44</sup>. I criminali costituiscono forse un « tipo professionale », come sosteneva Tarde, ma non mantengono necessariamente una specializzazione ristretta nel loro lavoro.

Bertillon mira a smontare l'abilità del criminale professionista nel mascherarsi, assumere false identità, costruirsi biografie multiple e alibi. Lo fa intrecciando l'antropometria, la precisione ottica dell'apparecchio fotografico, un lessico fisiognomico raffinato e la statistica.

In primo luogo Bertillon calcola, senza avere una preparazione approfondita nel calcolo delle probabilità, che la probabilità per due individui di condividere la stessa serie di 11 misure corporee è dell'ordine di 1 su 4 milioni<sup>45</sup>. Queste 11 misure sono considerate costanti in tutti i corpi adulti. La sua scheda segnaletica collega questa «segnalazione antropometrica», registrata come serie numerica, ad una descrizione verbale stenografa dei segni caratteristici e a due ritratti fotografici, uno frontale e l'altro di profilo (tav. 1).

Il secondo problema è per Bertillon l'organizzazione delle schede individuali in un sistema globale dal quale le schede possano essere recuperate in fretta. Per questo Bertillon mobilita le prodigiose energie razionalizzatrici dell'«uomo medio» di Quételet. Organizza le sue misurazioni in suddivisioni successive, ciascuna basata su una tripartizione dei dati in inferiori alla media, nella media, e superiori alla media. In questo modo riesce ad archiviare 100mila schede in una griglia di cassetti, con il più piccolo sottoinsieme di ciascun cassetto che consiste approssimativamente di 12 schede identificatorie (tav. 2). Avendo elaborato separatamente in questo modo 100mila detenuti maschi e 20mila femmine nel decennio 1883-1893, Bertillon ritiene di poter proclamare che il suo sistema è «infallibile»: ha «infallibilmente» identificato 4.564 recidivi<sup>46</sup>.

Si può dire di Bertillon che ha materializzato la curva binomiale in un mobile da ufficio. Egli è uno dei primi utilizzatori di documenti fotografici ad aver capito pienamente il problema fondamentale dell'archivio, il problema del volume. Dato che ricorre al metodo statistico, quale valore semantico attribuisce

---

<sup>44</sup> A. Bertillon, *L'identité des récidivistes et la loi de réléation*, Masson, Paris, 1883, p. 11.

<sup>45</sup> Bertillon, *Identification anthropométrique*, cit., pp. xvii- xviii.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. xxi-xxiii, lxxiv.



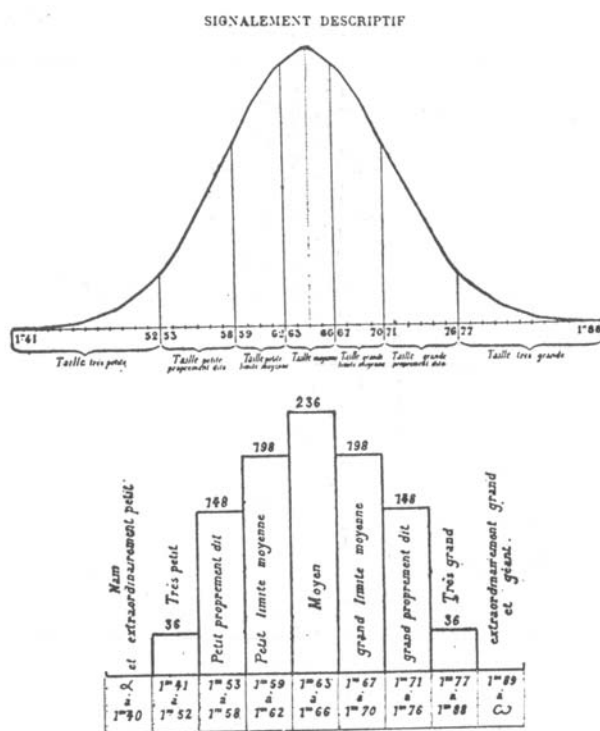
# RELEVÉ DU SIGNALEMENT ANTHROPOMÉTRIQUE



1. Taille. — 2. Envergure. — 3. Buste. —  
4. Longueur de la tête. — 5. Largeur de la tête. — 6. Oreille droite. —  
7. Pied gauche. — 8. Médius gauche. — 9. Coudée gauche.

Tav. 1: ALPHONSE BERTILLON, *Identification anthropométrique Frontispice*, 1893.

alle foto? Chiaramente, vede la foto come il segno finale e conclusivo nel processo di identificazione. Alla fine è il volto fotografico estratto dall'archivio che deve coincidere con il volto rifotografato del sospetto, anche se questa prova 'fotografica' finale dipende da una serie di operazioni più astratte.



Tav. 2: ALPHONSE BERTILLON, Rappresentazioni alla Quételet dei dati antropometrici, *Identification anthropométrique*, 1893.

Bertillon critica le fotografie incoerenti prodotte dai tecnici e impiegati di polizia che lo avevano preceduto, e propugna con insistenza uno standard rappresentativo esteticamente neutro:

« Nei ritratti commerciali e artistici, le considerazioni di moda e di gusto sono importanti. Quando la si libera da queste considerazioni, la foto giudiziaria ci permette di affrontare il problema da un punto di vista più semplice: quale posa è teoricamente la migliore? »<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> A. Bertillon, *La photographie judiciaire*, Paris, 1890, p. 2.



Fig. 1 - Tavola antropometrica in *Identité*, Centre National de la Photographie, Paris, 1985, p. 70.



Fig. 2 - Ritratto parlato dell'orecchio in É. Locard, *La police et le méthodes scientifiques*, Paris, 1934 tav. XXI.

Bertillon insiste su una lunghezza focale standard, una illuminazione stabile e piena, e una distanza fissa tra l'apparecchio fotografico e il modello involontario. La foto di profilo serve a cancellare le contingenze espressive: il profilo della testa rimane stabile nel tempo. La foto frontale fornisce un volto più probabilmente riconoscibile nell'ambito degli altri settori, meno standardizzati, del lavoro della polizia. La foto frontale funziona meglio nella ricerca di sospetti non ancora arrestati, e i cui volti dovevano esser riconosciuti dai poliziotti per la strada.

Bertillon cerca di classificare la foto mediante il registro vitruviano dei segni antropometrici e della curva binomiale, e al tempo stesso cerca di tradurre in un altro registro, quello verbale, i segni offerti dalla foto stessa. In questo modo egli si impegna in un doppio addomesticamento - interno ed esterno - della contingenza della foto. L'invenzione del *portrait parlé* mira a superare le inadeguatezze di un empirismo puramente visivo. Egli organizza voluminose griglie tassonomiche dei tratti della testa maschile mediante foto parziali. La morfologia dell'orecchio è oggetto di una attenzione particolare, e ripete una fascinazione fisiognomica per quest'organo che risale a Lavater <sup>48</sup> (figg. 1-2). Sulla base di questa anatomia comparata, Bertillon cerca di reinventare la fisiognomica secondo precise modalità non metafisiche e etnografiche. Attraverso la costruzione di un vocabolario segnaletico rigorosamente denotativo, il suo progetto mira alla precisa traduzione disambiguata dell'apparenza in parole.

Per Bertillon il corpo del criminale non esprime nulla. Nessun segreto caratterologico si nasconde sotto la sua superficie. Questa superficie e lo scheletro sono piuttosto indizi di tipo assai più materiale. La segnalazione antropometrica è il registro della costanza morfologica dello scheletro adulto, e dunque la chiave per l'identità biografica. Allo stesso modo, le cicatrici e le altre deformazioni della carne sono indicatori non di una qualche innata propensione al crimine, ma della storia fisica di un corpo: le sue occupazioni, i suoi scambi, le sue calamità.

Per Bertillon, il padroneggiamento del corpo criminale esige una campagna massiccia di *iscrizione*, una trasformazione dei segni del corpo in un *testo* che riduca la descrizione verbale ad una stenografia denotativa, poi a sua volta collegata ad una serie numerica. In questo modo Bertillon arresta il corpo criminale, determina la sua identità in quanto corpo che è *già* stato definito criminale, mediante

---

<sup>48</sup> Nel 1872, O. G. Rejlander suggerì l'uso delle foto di orecchi per la identificazione di criminali ( « Hints Concerning the Photographing of Criminals », *British Journal Photographic Almanac*, 1872, pp. 116-117). C. Ginzburg ha notato l'analogia tra l'attenzione di Bertillon per la « individualità » dell'orecchio, e il tentativo di G. Morelli per costruire un modello di autenticazione storico-artistica basato sull'esame attento della resa dell'orecchio da parte di pittori diversi (C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie*, Einaudi, Torino, 1986).

strumenti che subordinano l'immagine - necessaria ma non sufficiente - al testo verbale e a serie numeriche. Non siamo di fronte ad un mero progetto di archiviazione. Possiamo intuire un altro più globale imperativo se ricordiamo che uno dei problemi della polizia della fine del secolo scorso era la trasmissione telegrafica delle informazioni relative ad un sospetto. Le polizie combattevano nemici che ricorrevano anch'essi ai mezzi della modernità, come ad es. le ferrovie.

Perché mai la questione dei recidivi è così importante in Francia negli anni '80? Robert Nye ha sostenuto di recente che il problema è entrato nell'agenda politica dei Repubblicani di Gambetta durante la Terza Repubblica, e ha portato all'approvazione della Legge di Deportazione del 1885, che instaurò una politica draconiana di deportazione nelle colonie per i delinquenti recidivi. La legge elaborò quote variabili di piccoli reati e di reati gravi, tra cui il vagabondaggio, che potevano portare all'esilio permanente in Guyana o in Nuova Caledonia. In quegli anni la crisi agricola francese aveva spinto nelle città nuove masse di contadini sradicati. Il dibattito sui recidivi si concentrò sul pericolo sociale posto dai vagabondi, ma prese in considerazione anche l'ambiente dei poveri disoccupati cronici delle città come matrice di una criminalità crescente. Un altro e non irrilevante motivo di preoccupazione per i difensori dell'ordine rimandava agli indizi di un rilancio della militanza della classe operaia nell'ondata di scioperi del 1881, dopo un decennio di pace comprato con il massacro dei comunardi. Nelle sue punte estreme, il dibattito sul recidivo combinava in un'unica figura composita di minaccia sociale il vagabondo, l'anarchico e il recidivo <sup>49</sup>.

Bertillon stesso promuove il suo sistema nell'ambito di questo dibattito. Riesce ad identificare il suo primo recidivo solo nel febbraio 1883, ma sostiene in fretta che il suo sistema di classificazione binomiale sarebbe essenziale per l'applicazione di qualsiasi legge di deportazione. Descrive un ambiente operaio parigino che attraversa quella che si potrebbe chiamare per facezia una «crisi di identità». Durante la Comune, tutti i registri della città anteriori al 1859 erano stati bruciati, e qualsiasi parigino di più di ventidue anni poteva inventare e reinventare una nascita completamente falsa. D'altra parte Bertillon sostiene l'esistenza di un traffico intenso di documenti falsi, citando la testimonianza di controllori nei settori industriali più insalubri - ad es. le fabbriche di piombo e di fertilizzanti -, secondo i quali operai che erano stati cacciati tornavano a chiedere lavoro un paio di

---

<sup>49</sup> Cfr. R. Nye, *Crime, Madness, and Politics in Modern France. The Medical Concept of National Decline*, Princeton University Press, Princeton, 1984, pp. 46-49. Nye menziona il progetto di Bertillon solo *en passant*, ma mi sono appoggiato alla sua storia sociale per capire la politica della criminologia francese alla fine del secolo scorso.

settimane dopo con un nome diverso e con documenti nuovi<sup>50</sup>. In realtà Bertillon cerca di riportare nei registri un campo sociale esploso nella molteplicità.

Un aspetto singolare della reputazione di Bertillon sta nel modo in cui il suo metodo, che si oppone a qualsiasi dottrina metafisica o essenzialista del Sé, ha potuto esser visto come un trionfo di umanesimo. Un biografo scrive: «Un uomo come lui trovò inevitabilmente qualcosa di poetico in una tecnica che si proponeva di individualizzare gli esseri umani»<sup>51</sup>. Bertillon stesso ha contribuito a questa lettura 'umana' del suo progetto: «Non è forse alla fin fine un problema di questo tipo che forma la base dell'eterno melodramma popolare intorno ai bambini perduti, scambiati e ritrovati?»<sup>52</sup>. Ma in contesti più tecnici e teorici, diventa chiaro quanto il Bertillonage erode in realtà l'unicità del Sé. Scrivendo con un coautore nel 1909, Bertillon osserva che, secondo la logica della curva binomiale, «ogni osservazione o gruppo di osservazioni non è definita dal valore assoluto, ma dalla deviazione dalla media aritmetica»<sup>53</sup>. Anche il nominalista Bertillon è costretto a riconoscere la maggiore realtà dell'«uomo medio». L'individuo può esser identificato solo invocando i poteri di questo folletto. L'individuo esiste *in quanto individuo* solo mediante la sua identificazione. L'individualità in quanto tale non ha senso. Visto 'oggettivamente', il Sé occupa una posizione integralmente relativa.

Il sistema di Bertillon proliferò largamente, ricevette un'accoglienza entusiasta soprattutto negli USA e contribuì alla internazionalizzazione e standardizzazione dei metodi delle polizie.

Il sistema antropometrico si scontrò con la concorrenza del sistema delle impronte digitali, una più radicale sineddoche procedurale, inventato in parte da Francis Galton, che si interessava di identificazioni e di tipologie. Con l'avvento dell'impronta digitale diventa evidente che non c'è bisogno di *circo-scrivere* il corpo per poterlo identificare. Al contrario, la chiave dell'identità poteva esser trovata nella più piccola traccia della presenza tattile del corpo nel mondo. Inoltre, da un punto di vista tayloristico l'impronta digitale era ancora più promettente, perché poteva esser gestita adeguatamente da impiegati poco specializzati. Già intorno al 1920 il sistema di Bertillon comincia a perdere terreno davanti a quest'altro meto-

---

<sup>50</sup> Cfr. Bertillon, *L'identité des récidivistes*, cit., pp. 2 e 5.

<sup>51</sup> Cfr. H. Rodex, *Alphonse Bertillon: Father of Scientific Detection*, London, 1956, p. 83.

<sup>52</sup> Bertillon, «The Bertillon System of Identification», cit., p. 330.

<sup>53</sup> A. Bertillon e A. Chervin, *Anthropologie métrique*, Paris, 1909, p. 51. In questo scritto la curva binomiale viene comicamente paragonata al «cappello di un gendarme».

do più efficiente e meno goffo, anche se sistemi ibridi continuano ad operare per alcuni anni <sup>54</sup> (tavv. 3-4).

---

<sup>54</sup> Bertillon osserva che nel 1893 il suo sistema risulta adottato negli Stati Uniti, in Belgio, in Svizzera, in Russia, in buona parte del Sud America, in Tunisia, nelle isole inglesi dei Caraibi e in Romania (*Identification anthropométrique*, cit., p. lxxxii). I suoi manuali di istruzioni segnaletiche vengono pubblicati in Germania, Svizzera, Inghilterra, Perù e Stati Uniti. Per l'accoglienza entusiastica degli Stati Uniti, cfr. *Identification Wanted: Development of the American Criminal Identification System, 1893-1943*, International Association of the Chiefs of Police, Gaithersburg (MD), 1977. La IACP promosse l'adozione generalizzata del *Bertillonage* da parte delle forze di polizia degli USA e del Canada, geograficamente disperse e autonome al livello municipale, nonché la creazione di un National Identification Bureau a Washington, D.C. Questo ufficio è stato poi assorbito dallo FBI nel 1924 (il Canada adottò il *Bertillonage* nel 1898 con il Criminal Identification Act). Dal 1898, *Detective*, una pubblicazione mensile quasi ufficiale della IACP, pubblicò le misure di Bertillon e le foto dei criminali ricercati. Questa pubblicazione costituisce un indicatore ragionevolmente attendibile del livello di affidamento ai sistemi di Bertillon e delle impronte digitali da parte della polizia americana nei venticinque anni successivi. Gli Inglesi opposero resistenza al metodo di Bertillon soprattutto perché il sistema delle impronte digitali era di origine inglese. Tuttavia, e nell'ambito del Penal Servitude Act del 1891, nel 1896 vengono emanati i regolamenti per fotografare, raccogliere le impronte digitali e prendere le misure di Bertillon ai prigionieri criminali (Great Britain, *Statutory Rules and Orders*, H. M. Stationery Office, London, 1896, n. 762, pp. 364-365). Nel 1901 il metodo antropometrico viene però abbandonato.

Bertillon e Galton non risparmiarono attacchi ai rispettivi sistemi. Bertillon colse in fallo Galton per le difficoltà incontrate nel classificare le impronte digitali ( « *The Bertillon System of identification* », cit., p. 331). Galton attaccò Bertillon per non aver colto che le misurazioni corporee sono variabili correlate e non indipendenti, errore che implica una grossolana sottovalutazione della probabilità di misurazioni duplicate ( Francis Galton, *Memories of My Life*, London, 1908, p. 251); ma si veda anche « Personal Identification and Description », *Journal of the Anthropological Institute*, XVIII, 29 maggio 1888, pp. 177-191).

Galton e Bertillon erano ossessionati dal bisogno di esser riconosciuti come inventori, ma questa ossessione è forse fuori posto. Nello scritto già citato, Ginzburg sostiene che l'intera impresa della identificazione criminale razionalizzata riposava sul *furto* di una modalità empirica popolare basata sulla congettura e radicata nella caccia come nella divinazione. Sir William Herschel aveva fatto proprie le impronte digitali nel 1860 a partire da un'usanza comune tra i contadini bengalesi sotto la sua giurisdizione. L'origine dei metodi di polizia da quella che Ginzburg definisce una « intuizione bassa » è stata riconosciuta obliquamente da Bertillon in un passo in cui sostiene la necessità di una polizia rigorosamente *scientifica* mentre si richiama simultaneamente alla figura del cacciatore, tipicamente *premoderna*: « Per definizione, l'antropologia non è altro che la storia naturale dell'uomo. Da che mondo è mondo, i cacciatori non si sono forse interessati di storia naturale? D'altra parte, i naturalisti non si portano forse dentro qualcosa dei cacciatori? Indubbiamente la polizia del futuro applicherà alla sua particolare forma di caccia le regole dell'antropologia e della psicologia, così come i macchinisti delle nostre locomotive stanno mettendo in pratica le leggi della meccanica e della termodinamica » (« *The Bertillon System...* », cit., p.



Per Bertillon, il tipo esiste solo come mezzo per raffinare la descrizione dell'individualità. Gli investigatori non possono permettersi di non essere nominalisti. Bertillon non è stato certo l'unico a capire le peculiarità della ricerca che ogni poliziotto fa della specificità di un crimine. Per esempio nel 1886 l'investigatore-

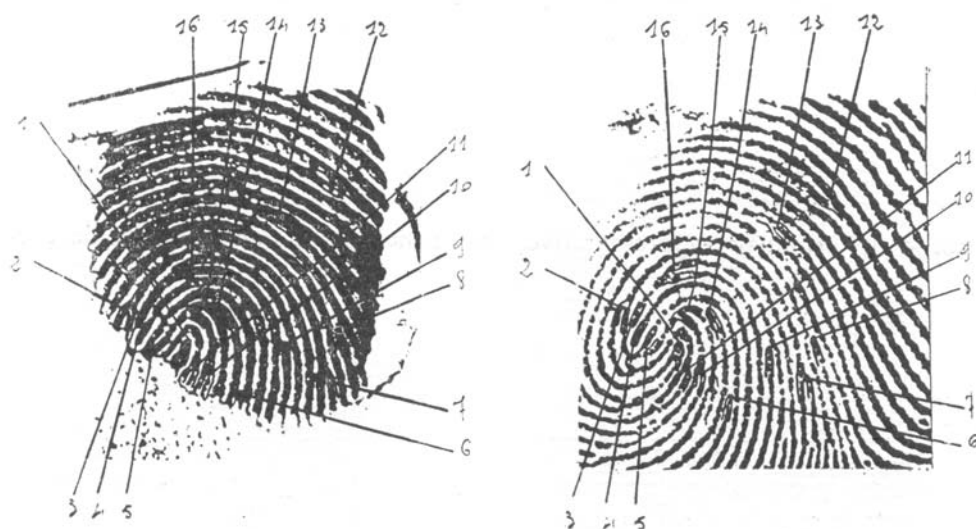


Tav. 3: EDMOND LOCARD, Esempi di impronte digitali, *La police et les méthodes scientifiques*, Paris, 1934, Tav. II.

---

341). Ginzburg ha proposto un modello osservativo e descrittivo più aperto alla molteplicità e alla resistenza rispetto a quello avanzato da John Tagg, che sussume tutto quanto è documentario nel paradigma del Panopticon (Tagg, «Power and Photography». cit., p. 55).

capo di New York, Thomas Byrnes, pubblica una lussuosa «rogues' gallery» intitolata *Professional Criminals of America*. Byrnes pratica una modalità fotografica meno sistematica di Bertillon, ma articola con chiarezza la tesi che le tipologie fisiognomiche classiche non servono a nulla nella caccia al «livello di criminali più alto e pericoloso», perché costoro «non portano scritta in se stessi nessuna indicazione della loro vocazione»<sup>55</sup>. Nel caso di Bertillon, l'avversione per la teoria di tipo criminale *biologicamente dato* corrisponde all'evoluzione generale della teoria criminologica francese alla fine del secolo scorso, quando essa sottolineava l'importanza dei fattori ambientali nel determinare il comportamento criminale. La Scuola Francese, e in particolare Tarde e Lacassagne, si contrapponeva al determinismo biologico della Scuola Italiana di antropologia criminale, centrata sull'anatomista-craniometro Cesare Lombroso, e sulla sua teoria quasi darwiniana del criminale come « essere atavico che riproduce nella sua persona gli istinti feroci dell'umanità primitiva e degli animali inferiori »<sup>56</sup>.



Tav. 4: EDMOND LOCARD, Esempi di analisi delle impronte, *La police et les méthodes scientifiques*, Paris, 1934. Tav. V.

<sup>55</sup> Thomas Byrnes, «Why Thieves are Photographed», in *Professional Criminals of America*, New York, 1886, p. 53.

<sup>56</sup> C. Lombroso, «Introduzione», in G. Lombroso-Ferrero, *Criminal man according to the Classification of Cesare Lombroso*, New York, 1911, p. XXV.

Contro questa linea di ragionamento, Lacassagne argomentava che « l'ambiente sociale è la cultura madre della criminalità, il microbo è il criminale »<sup>57</sup>. (In questo contesto va sottolineata l'ammirazione reciproca che esisteva tra Pasteur, il cacciatore di microbi, e Bertillon, il cacciatore di recidivi <sup>58</sup>). I francesi sono stati capaci di medicalizzare il crimine rimandandolo simultaneamente a fattori ambientali. Ne è emersa una ampia gamma di posizioni, alcune con un accento più medico, altre con un accento più sociologico. Tarde insisteva nell'affermare che il crimine è una professione che prolifera attraverso i canali del comportamento imitativo. Altri sostenevano che il criminale è «un tipo degenerato» che risente più dei non criminali degli effetti ambientali perniciosi dell'urbanesimo<sup>59</sup>.

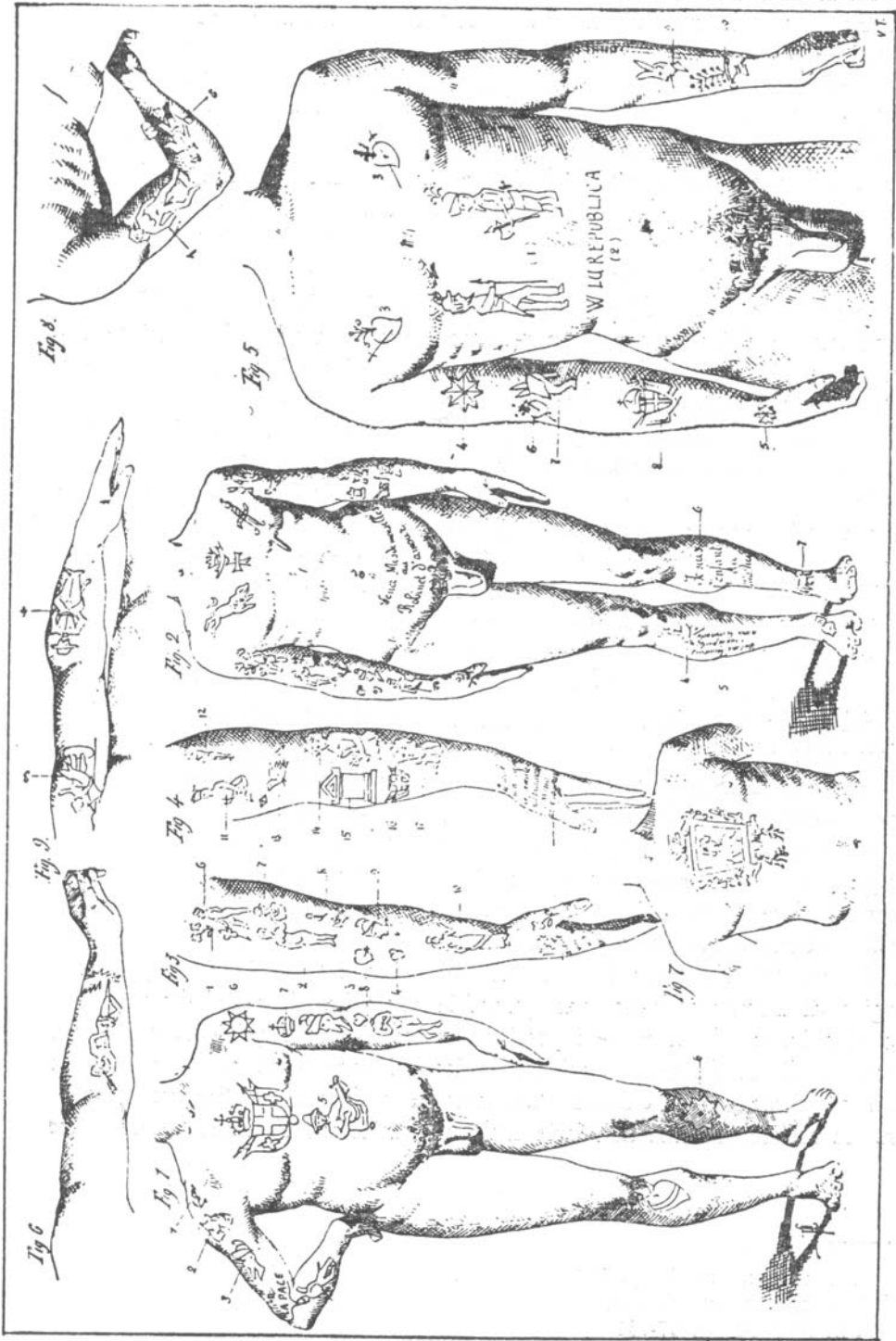
Malgrado le forti differenze tra le varie fazioni in conflitto della professione criminologica nascente, un comune entusiasmo per l'illustrazione fotografica del tipo criminale era condiviso da quasi tutti gli operatori, con la sola eccezione notevole di Tarde, che scartava l'empirismo 'basso' dello studio di casi per dedicarsi a più elevate, ancorché più nominaliste, meditazioni sul problema del crimine. Prima di passare al contributo specifico dato da Francis Galton alla ricerca di un tipo criminale, osserverò che negli anni 90 apparve, soprattutto in Francia e in Italia, una sovrabbondanza di testi che offrivano la documentazione fotografica dei tipi criminali di base. Gli autori erano spesso in contrasto tra loro sulla natura «atavica» o «degenerata» del criminale, ma ad un livello più profondo essi dividevano una battaglia comune. Si trattava di una guerra di rappresentazioni. Malgrado le dimostrazioni che Bertillon dava della inadeguatezza del *medium*, la foto operava come l'*immagine* della verità scientifica. Le foto e le illustrazioni tecniche venivano dispiegate non solo contro il corpo del criminale rappresentativo, ma anche contro quel corpo come portatore e produttore delle sue proprie rappresentazioni inferiori. Quei testi possono esser visti come una battaglia tra l'apparecchio fotografico e il tatuaggio, il disegno erotico e i graffiti di una sottocultura carceraria. Per Lombroso, il tatuaggio era un segno particolare di atavismo, visto che i criminali dividevano questa pratica con popoli tribali presumibilmente meno evoluti (tav. 5). Ma anche i lavori che miravano a demolire il dogmatismo biologico di Lombroso sancivano gerarchie analoghe. Il razionalismo scientifico *si chinava ad osservare* i prodotti visivi di una criminalità *primitiva*. Si trattava di un discorso quasi etnologico. Si prenda ad es. in esame un lavoro che polemizzava contro l'atavismo e a favore dell'ipotesi degenerativa, lo scritto di Charles

---

<sup>57</sup> Cit. in Nye, *op. cit.*, p. 104.

<sup>58</sup> Cfr. Rhodes, *cit.*, p. 190.

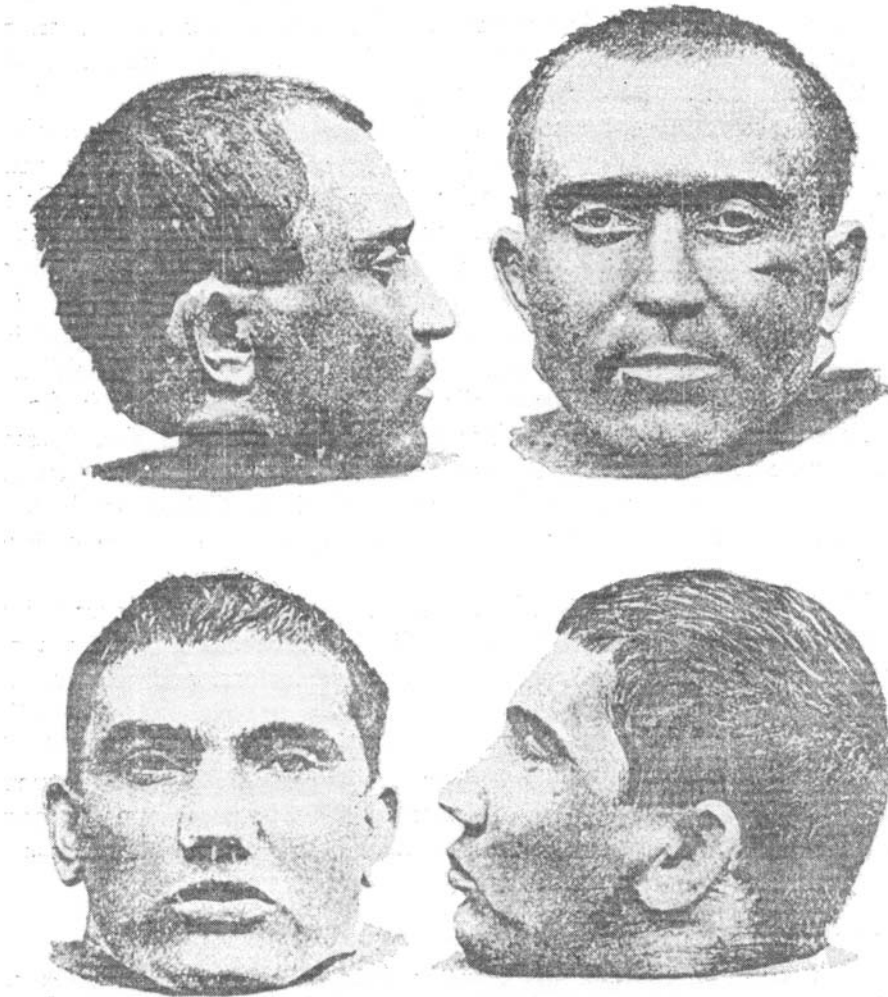
<sup>59</sup> Cfr. Nye, *cit.*, pp. 97-131.



TATOUAGES DE CRIMINELS.

Tav. 5: CESARE LOMBROSO, *L'uomo criminale*, Tav. XXXIX. «Tatuaggi di criminali».

Marie Debierre intitolato tipicamente *Le crâne des criminels* (tav. 6). Esso contiene un capitolo illustrato su «les beaux-arts dans les prisons» come tema per lo studio psicologico del criminale. Un capitolo successivo presenta un insieme di foto delle teste decapitate di carcerati, «scattate un quarto d'ora dopo la decapitazione».



Tav. 6: CHARLES DEBIERRE, *Le crâne des criminels*, 1895.

Di fronte a questi esemplari di degenerazione, il nostro fisiognomico della ghigliottina osserva: «Degroote e Clayes ... le loro facce stupide e i loro occhi selvaggi rivelano che sotto ai loro crani non c'è posto per la pietà». Scritti di questo genere dipendevano da una forma estrema di inferenza statistica: basare le gene-

ralizzazioni fisiognomiche su campioni molto limitati<sup>60</sup>.

Questo ci porta finalmente a Francis Galton, che cercò di superare i limiti di questa sorta di lettura inferenziale di studi di casi individuali.

Bertillon era un sistematizzatore compulsivo, Galton è un quantificatore compulsivo. Mentre Bertillon si preoccupava soprattutto del trionfo dell'ordine sociale sul disordine sociale, a Galton preme soprattutto il trionfo della *élite* consolidata sulle forze del livellamento e del declino. I due progetti non sono incompatibili. Tuttavia, sul piano teorico Galton si collega soprattutto alle preoccupazioni della Scuola italiana di antropologia criminale e al determinismo biologico in genere. Proposte per la prima volta nel 1877, le immagini composite basate sul procedimento di Galton proliferano ovunque nei tre decenni successivi (fig. 3). Un composito di teschi criminali appare negli album della edizione francese de *L'uomo criminale* di Lombroso (1895) e nella edizione italiana del 1896-97. Allo stesso modo, *The Criminal* di Havelock Ellis, che aderisce alle posizioni della Scuola italiana e segna il punto alto del lombrosismo in Inghilterra, esibisce un frontespizio galtoniano nella sua prima edizione (1890)<sup>61</sup> (fig. 4).

Sia Galton che il suo semi-ufficiale biografo, lo statistico Karl Pearson, consideravano la foto composita come una delle invenzioni intellettuali più significative della sua carriera. Studi più recenti su Galton tendono ad ignorare l'importanza attribuita a quella che ora sembra solo una curiosità ottica<sup>62</sup>.

L'importanza di Galton nella storia della scienza sta nell'aver sviluppato i primi metodi statistici per lo studio dell'ereditarietà<sup>63</sup>. La sua carriera è sospesa tra il trionfo del paradigma evoluzionista di suo cugino, Charles Darwin, alla fine degli anni 60, e la scoperta ritardata (nel 1899) del lavoro di Mendel sul rapporto genetico che sottende l'ereditarietà. Sul piano politico, Galton mira a costruire un programma di miglioramento sociale attraverso l'accoppiamento selezionato. Questo programma fa perno sulla *biologizzazione* profondamente ideologica dei rapporti di classe in Inghilterra. Gli eugenisti giustificavano il loro programma

---

<sup>60</sup> C. M. Debierre, *Le crâne des criminels*, Lyon/Paris, 1895, p. 274. Gli altri volumi illustrati importanti sono stati prodotti da membri della Scuola italiana. Le edizioni rivedute francesi e italiane de *L'uomo delinquente* di Lombroso del 1876 comprendono album separati di illustrazioni (Alcan, Paris, 1895; Fratelli Bocca, Torino, 1896-97). Le tavole dei tipi criminali di questi album vengono dai materiali preparati per E. Ferri, *Atlante antropologico-statistico dell'omicidio*, Fratelli Bocca, Torino, 1895.

<sup>61</sup> Havelock Ellis, *The Criminal*, London, 1890.

<sup>62</sup> Fa eccezione David Green, « Veins of Resemblance: Photography and Eugenics », *The Oxford Art Journal*, VII, 1984, 2, pp. 3-16.

<sup>63</sup> Cfr. R. S. Cowan, *Sir Francis Galton and the Study of Heredity in the Nineteenth Century*, Garland, New York, 1985.

con considerazioni utilitaristiche: attraverso la riduzione del numero dei 'disadatti', pretendevano di ridurre il numero dei predestinati all'infelicità. Ma il movimento eugenetico fondato da Galton fiorisce in un contesto storico simile a quello della Francia della Terza Repubblica: una diminuzione del tasso delle nascite nelle classi medie unita ai timori di queste stesse classi nei confronti di un residuo florido di poveri degenerati nelle città<sup>64</sup>.

Pubblicato nel 1869, il primo lavoro significativo di Galton, *Hereditary Genius*, mirava a dimostrare la priorità, per usare i suoi termini, della «nature» sulla «nurture» nel determinare la qualità dell'intelligenza umana. In modo alquanto tautologico, Galton si sforza di dimostrare che una reputazione di intelligenza equivale all'intelligenza, e che uomini con (una reputazione di) intelligenza generano discendenti con (una reputazione di) intelligenza. Egli fa sua la distribuzione binomiale di Quételet e osserva che i punteggi degli esami di ammissione dei cadetti militari a Sandhurst si distribuiscono a campana intorno ad una media centrale. Sulla base di questa prova 'naturalizzante', Galton propone una gerarchia quantitativa generale dell'intelligenza, per applicarla poi ai gruppi razziali. Questa gerarchia è caratterizzata da una evidente propensione classicista: «Secondo la valutazione più bassa possibile, le capacità medie della razza ateniese superano le nostre di quasi due gradi - ovvero, circa la stessa differenza che c'è tra la nostra razza e il negro africano»<sup>65</sup>. L'eugenetica può esser vista come il tentativo di sospingere la media sociale inglese verso una Atene immaginaria e perduta, e lontano da un'Africa altrettanto immaginaria, e minacciosa.

La passione di Galton per la quantificazione e per le gerarchie numeriche coesiste con una fede condizionata nella descrizione fisiognomica. I suoi scritti mostrano un parallelismo e una tensione notevoli tra il desiderio di misurare e il desiderio di guardare. I compositi nascono dal desiderio di fondere le procedure ottiche e statistiche in una singola operazione 'organica'. Le *Inquiries into Human Faculty* del 1883 iniziano suggerendo alcuni limiti dei tentativi precedenti - e successivi - di tipizzazione fisiognomica:

« Poiché le differenze fisiognomiche tra uomini diversi sono così numerose e piccole, è impossibile misurarle e compararle una ad una, scoprendo attraverso i metodi statistici ordinari la fisionomia autentica di una razza. La modalità usuale consiste nel selezionare individui che si considera siano rappresentativi del tipo prevalente, e di fotografarli; ma questo metodo non è affidabile, perché la valutazione di

---

<sup>64</sup> Cfr. G. S. Jones, *Outcast London: A Study in the Relationship between Classes in Victorian Society*, Oxford, Clarendon, 1971.

<sup>65</sup> F. Galton, *Hereditary Genius*, Friedman, London, 1978 (1869), p. 342.

rappresentatività è fallace. Essa viene influenzata non tanto dai tratti ordinari quanto da quelli straordinari e grotteschi, e i ritratti cosiddetti 'tipici' tendono ad essere caricature »<sup>66</sup>.

Quest'opera riassume le ricerche di Galton nei quindici anni precedenti. La critica iniziale della posizione fisiognomica ingenua apre direttamente su una sintesi del procedimento delle immagini composite. Il frontespizio composito e i rimandi ricorrenti in contesti diversi del volume alle lezioni che ci vengono dai compositi suggeriscono quanto Galton pensasse di aver inventato uno strumento epistemologico prodigioso. Di conseguenza, il suo interesse per le immagini composite non va considerato una trasparente acrobazia ideologica, quanto piuttosto un esempio sovradeterminato di biopositivismo.

In che modo Galton ha prodotto le sue apparizioni sfocate e immaginarie? Come le ha interpretate? All'inizio dei suoi esperimenti, egli riconosce che Herbert Spencer aveva già proposto un processo simile di sovrapposizione. La concezione organicista della società in Spencer può esser vista come un terreno fertile per la nozione di un corpo generalizzato, benché in questo caso Spencer sembri esser stato trascinato verso la nozione di composito dalla sua fascinazione giovanile per la frenologia<sup>67</sup>. Ma Galton è interessato anche dalla psicologia dell'immaginazione visiva, dalla capacità che la mente ha di costruire immagini generiche dai dati sensoriali. Su questo egli trae ispirazione da Thomas Huxley, e finisce con l'asserire che l'apparato fotografico composito condivide, e in ultima istanza supera, la capacità generalizzante dell'intelligenza artistica. Anche in questo caso, come già per Quételet, incontriamo lo statistico come artista mancato.

Galton costruisce i compositi tramite un procedimento di registrazione ed esposizione successiva di ritratti di fronte ad un apparecchio fotografico da copia

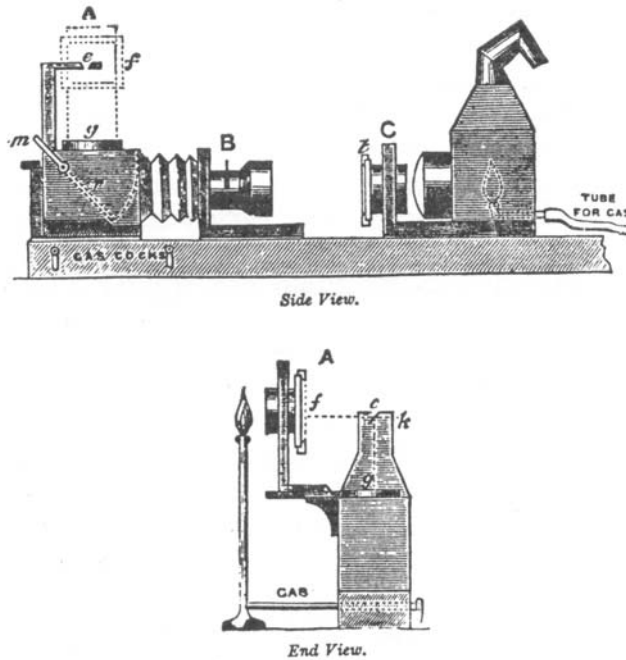
---

<sup>66</sup> F. Galton, *Inquiries into Human Faculty and Its Development*, Macmillan, London, 1883, pp. 5-6.

<sup>67</sup> Galton riconobbe la priorità di Spencer in uno scritto del 1878 letto davanti all'Anthropological Institute, e riprodotto in *ibid.*, p. 340. La proposta di Spencer (1846) per produrre e sovrapporre diagrammi frenologici della testa - « On a Proposed Cephalograph » -, è rimasta a lungo inedita; la si può trovare in appendice al suo *An Autobiography*, Appleton, New York, 1904, v. 1, pp. 634-638. Come Quételet, Spencer non sembra aver letto Kant per quanto riguarda il concetto di tipo medio, anzi, sembra non averlo letto affatto (cfr. D. Wiltshire, *The Social and Political Thought of Herbert Spencer*, Oxford University Press, Oxford, 1978, p. 67). La difesa organicista che Spencer fa di una divisione sociale gerarchica del lavoro viene articolata in una presentazione delle opere complete di Platone e di Hobbes: « The Social Organism », *The Westminster Review*, New Series, XVII, gennaio 1860, 1, pp. 90-121. Questa metafora allargata giunge fino a paragonare la circolazione del sangue con quella del denaro (p. 111). Per i collegamenti tra il darwinismo sociale spenceriano e l'eugenetica, cfr. G. Jones, *Social Darwinism and English Thought*, Harvester, Sussex, 1980.



a lastra unica (tav. 7). Ciascuna immagine in sequenza viene esposta per una frazione di tempo basata sull'inverso del numero totale di immagini del campione. Ovvero, se un composito va ottenuto da dodici originali, ad ogni originale viene attribuito un tempo di esposizione eguale a  $1/12$  dell'esposizione totale richiesta.



Tav. 7: FRANCIS GALTON, *Inquiries into Human Faculty*, 1883.  
« The composite apparatus ».

In questo modo, i tratti distintivi individuali, i tratti idiosincratici, si dissolvono nella notte della sottoesposizione. Ciò che resta è la configurazione sfocata e nervosa di quei tratti che sono comuni a tutti gli individui del campione. Galton pretende che queste immagini rappresentano medie legittime, e che si possono inferire generalizzazioni più ampie dal piccolo campione che costituisce il composito. Sostiene inoltre che la «costanza statistica» si raggiunge dopo «la combinazione di trenta immagini casuali della stessa classe»<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> Galton, *Inquiries...*, cit., p. 17; [cfr. la trad. it. in questo fascicolo].

In realtà Galton si spinge oltre, e descrive il suo procedimento come una forma di «statistica per immagini»:

«Le immagini composite [...] sono molto più di semplici medie; esse sono piuttosto gli equivalenti di quelle grandi tabelle statistiche i cui totali, divisi per il numero dei casi e inseriti nell'ultima riga in basso, sono le medie. Queste immagini costituiscono generalizzazioni reali, perché includono l'insieme del materiale osservato. La sfocatura dei contorni, che non è mai molto marcata nei compositi autenticamente generici salvo che per dettagli irrilevanti, misura la tendenza degli individui a deviare dal tipo centrale»<sup>69</sup>.

In questo passo, la tensione tra le pretese di specificità empirica e di generalità tocca il vertice della frattura logica: che dobbiamo fare di quel disinvolto slittamento da «includono l'insieme del materiale osservato» a «salvo che per dettagli irrilevanti»? Nella sua ricerca di un tipo, Galton non ritiene che la sottoesposizione faccia perdere dettagli *significativi*. Ciò presuppone un assunto non dichiarato: contano solo i tratti evidenti della testa. Ad es. il procedimento composito non registra affatto gli orecchi, che in altri sistemi fisiognomici erano considerati segni importanti in quanto tratti individualizzanti e tipici. Più tardi Galton cercherà di 'ricattare' le piccole differenze e i «dettagli irrilevanti» tramite una tecnica che chiamerà «fotografia analitica»: si sovrappongono le immagini positive e negative, e si isolano in questo modo gli elementi che non sono comuni<sup>70</sup>.

Galton aveva già riconosciuto Quételet come fonte per la sua classificazione gerarchica dell'intelligenza. Ora egli afferma che la foto composita produce una rappresentazione migliorata de *l'homme moyen*:

«Il procedimento [...] della statistica per immagini è adeguato per darci immagini generiche dell'uomo simili a quelle che Quételet ha ottenuto in forma schematica mediante i metodi numerici usuali della statistica, così come li ha descritti nel suo lavoro sulla *Anthropométrie* [...]. Con il procedimento dei compositi si ottiene una immagine, e non un semplice schema»<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> F. Galton, «On Generic Images», *Proceedings of the Royal Institution*, IX, 1879, p. 166.

<sup>70</sup> F. Galton, «Analytical Photography», *Nature*, XVIII, 2 agosto 1890, p. 383.

<sup>71</sup> F. Galton, «Generic Images», *Nineteenth Century*, VI, luglio 1879, 29, p. 162. Nell'altro scritto «On Generic Images», cit., Galton afferma che Quételet è stato il primo a dare una «interpretazione rigorosa» della «idea di tipo» (p. 162). R. S. Cowan ha sostenuto, seguendo in questo Karl Pearson, che Quételet non ha avuto un peso significativo nell'evolversi del Galton statistico. Ma alla Cowan interessa il Galton statistico rispetto allo sviluppo della teoria dell'ereditarietà, e non rispetto al suo tentativo di negoziare la convergenza dei metodi statistici e ottici. In altri termini, la Cowan preferisce definire la biostatistica come una scienza iniziata con Galton, e non con un precursore pre-ereditarietà come Quételet (cfr. *Sir Francis Galton*, cit., pp. 145-200).

In realtà Galton crede di aver tradotto la curva di Gauss in una forma d'immagine. La curva a campana simmetrica adesso ha un volto umano. Si tratta di una straordinaria ipostatizzazione. Si pensi al modo in cui Galton esilia accortamente lo sfocato ai *margini* del composito, quando di fatto lo sfocato coinvolge l'intera superficie dell'immagine, anche se in modo meno percettibile. Solo un'immaginazione che voglia *vedere* un analogo visivo della curva binomiale può fare questo errore, trovando il tipo al centro e l'idiosincratico/individuale sulla periferia esterna.

Il frontespizio di *Inquiries into Human Faculty* consiste in otto compositi. Nel suo scritto, che è una sorta di conferenza illustrata sull'eugenetica, Galton descrive queste immagini come un insieme integrato. La prima in alto a sinistra, un composito di sei ritratti su moneta di Alessandro il Grande, serve a Galton come uno standard valutativo epistemologico che introduce non solo alla serie, ma all'intero libro. Dimentico delle questioni di stile o di convenzione artistica, Galton assume che i singoli incisori abbiano sbagliato in molti modi le loro rappresentazioni. Secondo la logica gaussiana delle misurazioni medie, il composito dovrebbe restituire una somiglianza più vera. Dietro questa costruzione si affaccia però un desiderio inespresso. Galton fece molti compositi di ritratti greci e romani su moneta o medaglia per cercare nelle loro somiglianze sfocate la fisionomia perduta di una razza superiore.

I due compositi successivi sono costruiti a partire dai membri di una stessa famiglia. Galton entra così di forza sul terreno attivo della ricerca e della manipolazione eugenetiche. Esibendo il fondersi delle caratteristiche individuali in una singola immagine composita, Galton sembra cercare un rapporto numerico di influenza ereditaria. Egli estese questi esperimenti anche a compositi che visualizzavano la stirpe di cavalli da corsa.

Il composito seguente è forse la costruzione più democratica dell'intera carriera di Galton: una combinazione di ritratti di dodici ufficiali e undici soldati dei *Royal Engineers*. Il composito stesso è presentato come «una indicazione relativa alla direzione verso la quale il ceppo della razza inglese potrebbe esser più facilmente migliorato»<sup>72</sup>. Questa immagine utopica è bilanciata dai suoi contrappunti distopici, le immagini generiche della malattia e della criminalità.

Mentre la tubercolosi sembra produrre una fisionomia vagamente languida, il crimine è più difficile da tipizzare. Galton aveva ottenuto alcune foto identificatorie di detenuti dal Direttore delle Prigioni, Edmund Du Cane, e furono queste le fonti dei suoi primi compositi nel 1878. Malgrado questa partenza veloce nella caccia al tipo biologico criminale, Galton giunge ad una posizione meno entusiasta di quella di Lombroso: «I volti individuali sono sufficientemente da canaglie,

---

<sup>72</sup> F. Galton, *Inquiries...*, cit., 14.

ma sono canaglieschi in modi diversi, e quando li si combina, le peculiarità individuali spariscono e quanto rimane è solo la comune umanità di un tipo inferiore»<sup>73</sup>. In questo modo Galton sembra dissolvere il confine tra il criminale e il proletario povero, ovvero quel residuo che tanto angosciava l'immaginazione politica della borghesia tardo-vittoriana. Alla luce della sua prospettiva eugenetica, questo significa che Galton si limita ad includere il criminale nel contenitore più generale dei 'disadatti'.

Anni dopo, Galton trasse spunto dalla stratificazione sociologica della popolazione londinese proposta da Charles Booth, e classificò «i criminali, i semi-criminali e i perdigiorno» nel gruppo degli individui eugenicamente più disadatti: l'1% inferiore della gerarchia urbana. Su questa base, egli sostenne lunghe pene detentive per i «criminali abituali», nella speranza di «ridurre la loro possibilità di produrre discendenti di classe bassa»<sup>74</sup>.

Galton conclude questa selezione introduttiva di ritratti compositi con dei compositi contrastivi ottenuti a partire da campioni molto ampi rappresentanti i «tisici» e i «non-tisici». In questo modo egli sottolinea le ambizioni *statistiche* e di *igiene sociale* che sostengono sia il suo procedimento ottico che il suo programma politico.

Galton nasconde altre ambizioni, *politiche* e *psicologiche*. Nei suoi primi saggi sulle «immagini generiche», egli esaminava le «analogie» tra le immagini mentali, che consistevano a suo parere in «ricordi amalgamati», e i *genera* prodotti dal suo procedimento ottico. Dopo aver citato la legge psicofisica di Weber-Fechner, secondo la quale la sensibilità percettiva relativa diminuisce proporzionalmente all'aumento del livello dello stimolo, Galton concludeva che «la mente umana è perciò un apparato molto imperfetto per l'elaborazione di idee generali» se lo si paragona con la continua ed instancabile coerenza quantitativa della «statistica per immagini»<sup>75</sup>. Torna poi sullo stesso tema anche in *Inquiries*: «I volti ideali ottenuti con il metodo del ritratto composito sembrano aver molto in comune [...] con le cosiddette idee astratte». Si chiede perciò se le idee astratte non possano esser definite più correttamente «idee cumulative»<sup>76</sup>. La visione alquanto reificata che Galton ha del pensiero viene espressa con grande chiarezza, anche se involontariamente, dalla sua disinvolta definizione di introspezione: «far l'inventario del mio mobilio mentale»<sup>77</sup>.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>74</sup> F. Galton, *Essays in Eugenics*, Eugenics Education Society, London, 1909, pp. 8-9 e 62

<sup>75</sup> F. Galton, «Generic Images», cit., p. 169.

<sup>76</sup> F. Galton, *Inquiries...*, cit., p. 183.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 182.



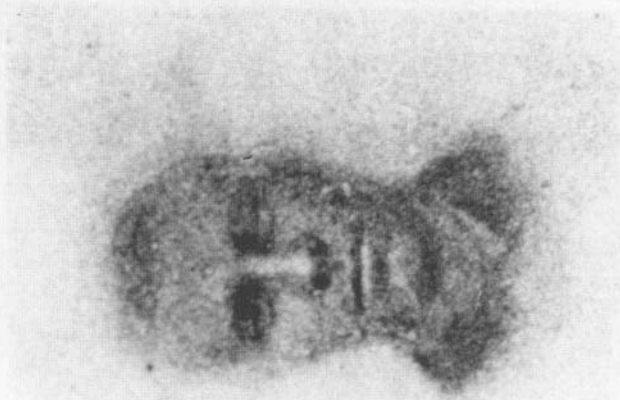
Fig. 3 - Ritratto composito di paralitico (1888) in J.B. Chapin, *A Compendium of Insanity*, Philadelphia 1898.

# THE CRIMINAL.

BY  
HAVELOCK ELLIS.

ILLUSTRATED.

LONDON:  
WALTER SCOTT, 24 WARWICK LANE,  
PATERNOSTER ROW.  
1890.



*Frontispiece*

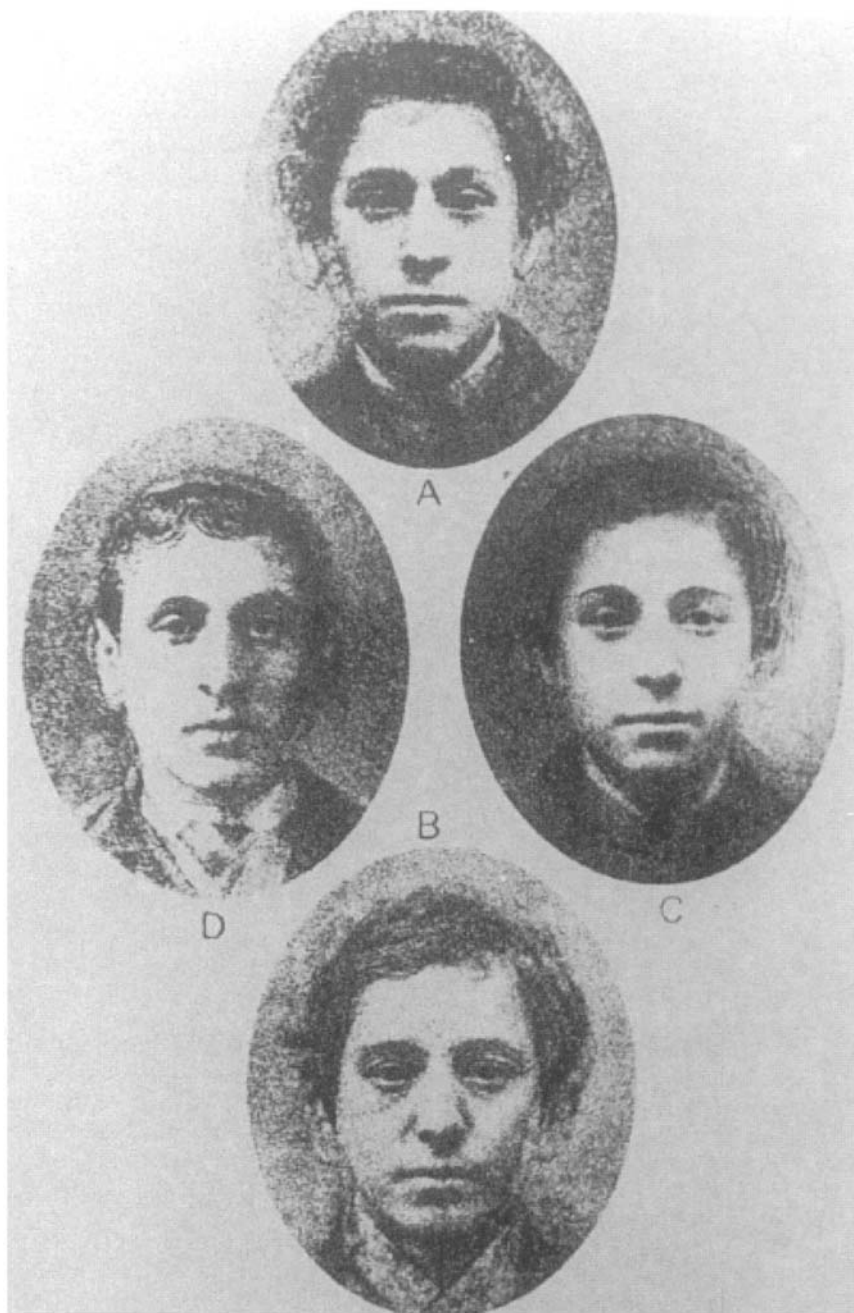


Fig. 5 - F. Galton, Compositi di ebrei in J. Jacobs, *Studies in Jewish Statistics*, London, 1890.



Fig. 6 - F. Galton, Compositi di ebrei in K. Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, vol. 2, Cambridge, 1924.



L'apparato composito fornisce a Galton un modello di intelligenza scientifica, un modello meccanico del lavoro intellettuale. Per di più, questa intelligenza corrisponde alla logica del realismo filosofico. Galton sostiene che i suoi compositi confutano gli approcci nominalisti alle scienze umane, perché dimostrano in modo certo la realtà dei diversi tipi razziali. Una affermazione che equivale ad una antropologia fisica essenzialista della razza<sup>78</sup>.

Non ci sorprenderemo perciò se Galton considererà la sua immagine del «tipo ebreo» come il suo composito più riuscito. In un contesto storico in cui non vi era un chiaro consenso antropologico sulle caratteristiche razziali o etniche degli ebrei moderni, Galton crea un'immagine che è, secondo Karl Pearson, «una pietra miliare della foto composita»: «Conosciamo tutti il ragazzo ebreo, e il ritratto di Galton ce lo mette davanti in un modo che solo una grande opera d'arte può eguagliare, ma che difficilmente può superare, perché l'artista idealizzerebbe a partire da *un solo* modello»<sup>79</sup> (fig. 13). Già di per sé infausto, questo elogio assume retrospettivamente un tono ancora più sinistro se si ricorda la linea di influenza che porta dall'eugenetica anglosassone alle *Rassentheorie* nazionalsocialista<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> F. Galton, « Generic Images », cit., pp. 163-164.

<sup>79</sup> K. Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, cit., v. 2, p. 293.

<sup>80</sup> Sul ruolo dell'eugenetica nella politica razzista del Nazismo, cfr. Allen Chase, *The Legacy of Malthus: The Social Costs of the New Scientific Racism*, University of Illinois Press, Urbana, 1980, pp. 342-360.

I compositi furono chiesti a Galton nel 1883 da Joseph Jacobs, che stava cercando di dimostrare l'esistenza di un tipo razziale relativamente puro dell'ebreo moderno, rimasto intatto malgrado la diaspora. Per i ritratti, Jacobs reclutò studenti maschi della *Jews' Free School* e del *Jewish Working Men's Club* di Londra. Galton e Jacobs concordarono sul fatto che era stato prodotto un tipo razziale, ma dissentirono duramente sull'essenza morale di questo tipo. Il grande quantificatore Galton incontrò il suo Altro immaginario: « L'aspetto che mi ha maggiormente colpito mentre passavo per il quartiere ebraico è stato lo sguardo freddo e scrutatore degli uomini, delle donne e dei bambini [...]. Ho sentito, non so quanto giustamente, che ciascuno di loro mi stava valutando freddamente secondo il mio valore di mercato, senza la minima traccia di un qualsiasi altro interesse » (« Photographic Composites », *The Photographic News*, XXIX, 17 aprile 1885, n. 1389). Jacobs reagì all'antisemitismo di Galton con una lettura più 'alta' dei compositi, suggerendo che « qui c'è qualcosa di [...] più spirituale dello spirito [...]. Il volto del composito deve rappresentare l'antenato ebreo. Questi compositi ebrei ci danno la rappresentazione più fedele che avremo mai del giovane Samuele che officia davanti all'Arca, o del ragazzotto David che si prende cura del gregge del padre » (« The Jewish Type, and Galton's Composite Photographs », *The Photographic News*, XIX, 24 aprile 1885, n. 1390). In questo modo Jacobs controbilancia con un mito protosionista delle origini il mito galtoniano dell'ebreo come incarnazione del capitale. Sulla stereotipizzazione razziale e medica degli ebrei alla fine del secolo scorso, e sulla reazione di questi ultimi, cfr. S. Gilman, « The Madness of the Jews », in *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*, Cornell University Press, Ithaca, 1985, pp. 150-162.

Il procedimento composito di Galton ha goduto di un ampio prestigio all'incirca fino al 1915. Malgrado nascesse da un discorso di essenzialismo razziale, il composito è stato usato per sostenere molte tesi diverse, alcune delle quali favorivano la *nurture* rispetto alla *nature*. Per es., Lewis Hine fece nel 1913 un certo numero di rozze stampe composite di ragazzine operaie di fabbrica, con lo scopo evidente di rendere evidenti gli effetti generali del lavoro di fabbrica su corpi giovani. Per una torsione ironica, il libro che dall'interno della criminologia produsse la confutazione definitiva della teoria lombrosiana del criminale innato dal cranio rivelatore, *English Convict* di Henry Goring, apre il suo attacco con una comparazione tra compositi di disegni a mano libera e compositi di ricalchi da fotografie di crani criminali. I primi erano stati usati da Havelock Ellis per sostenere la sua teoria fisiognomica in *The Criminal*. La discrepanza tra i disegni e i ricalchi rivelava la presenza di un forte livello di caricatura nelle immagini di Ellis<sup>81</sup>. La fede nella oggettività dell'apparecchio fotografico persisteva sia in Hine che in Goring. Tuttavia, la crisi generale del modello ottico dell'empirismo portò verso l'estinzione l'ibridazione galtoniana dell'apparecchio fotografico e della tabella statistica. La foto continuò a servire le scienze, ma in forme meno esaltate e grandiose, dunque con pretese di verità più modeste - e spesso più casuali -, in particolare alla periferia delle scienze sociali.

Il composito di Galton può esser visto retrospettivamente come la versione implosa dell'archivio. In questa configurazione sfocata, l'archivio cerca di esistere come una singola potente immagine, e la singola immagine cerca di giungere all'autorità dell'archivio. Galton è stato certamente un ideologo rumoroso della estensione ed elaborazione dei metodi archivistici. Egli ha promosso in modo attivo l'auto-sorveglianza familiare a scopi ereditari, chiedendo ai suoi lettori di «prendere periodicamente le foto e le misure usuali di se stessi e dei figli, e fare di questo un'abitudine familiare»<sup>82</sup>. Il suo modello era il voluminoso registro dei marinai dell'Ammiragliato Britannico. Ancora una volta l'eugenetica aveva preso a modello i militari. Nel 1884 Galton fondò un Laboratorio Antropometrico, collocato dapprima nella International Health Exposition, e spostatosi successivamente presso lo Science Museum a South Kensington. Vennero misurati 9mila visitatori, ciascuno dei quali pagò tre o quattro *pence* per il privilegio di contribuire alla ricerca eugenetica di Galton<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> H. Goring, *The English Convict: A Statistical Study*, H. M. Stationery Office, London, 1913. Nell'ambito dell'antropologia fisica, già Franz Boas aveva minato la fissazione teorica di Lombroso per il cranio dei detenuti. Cfr. il suo saggio del 1910-1913, «Changes in Bodily Form of Descendants of Immigrants», in *Race, Language and Culture*, Macmillan, New York, pp. 60-75.

<sup>82</sup> F. Galton, *Inquiries...*, cit., p. 43.

<sup>83</sup> K. Pearson, *Life, Letters and Labours*, cit., v. 2, p. 357.

Sposato a lungo, Galton non ebbe figli. Lasciò invece un immenso archivio di documenti. Un aspetto singolare della massiccia e faraonica biografia di Pearson è la profusione di illustrazioni fotografiche, che comprendono non solo i molti esperimenti fotografici di Galton, ma anche una sorta di intermittente album familiare con immagini più personali.

L'eugenetica era una utopia ideologica, ma si trattava di una utopia ispirata e tormentata da una sensazione di declino e di spossatezza sociale. Mentre Quételet aveva affrontato la questione della media con ottimismo, trovando nelle medie un ideale al tempo stesso morale ed estetico, la speranza eugenetica galtoniana di un ceppo razziale migliorato si scontrava con il limite della sua scoperta giovanile: le generazioni successive di un ceppo prodotto secondo criteri eugenetici tendono a regredire verso la media, e verso la «mediocrità»<sup>84</sup>. La fantasia di un miglioramento razziale assoluto era minata da quella che deve esser sembrata una sorta di entropia biologica<sup>85</sup>. Più avanti, nel XX secolo, l'eugenetica funzionerà con brutale certezza solo nella sua modalità negativa, attraverso la sterilizzazione e lo sterminio dell'Altro.

Cosa concludere circa i problemi fotografici incontrati e 'risolti' da Bertillon, il *detective* nominalista, e Galton, il biometrico essenzialista? Un loro contemporaneo, il semiologo e filosofo americano Charles Sanders Peirce, ha distinto utilmente tra i segni che rimandano ai loro oggetti indessicalmente, e quelli che operano simbolicamente. Nella misura in cui le foto sono «effetti delle radiazioni che vengono dall'oggetto», esse sono segni indessicali, cioè segni che registrano una traccia fisica. Dal canto loro, i simboli significano tramite convenzioni o regole. Nel sistema di Peirce, il linguaggio verbale in generale e qualsiasi pensiero concettuale sono simbolici<sup>86</sup>. Paradossalmente, quando Bertillon doma la fotografia subordinandola al testo verbale del *portrait parlé*, rimane ancorato ad un ordine *indessicale* di significato. La foto era solo la *traccia* fisica di un esempio contingente. Alla ricerca dell'apoteosi dell'ottico, Galton cerca di innalzare il composito fotografico indessicale al livello del *simbolico*, ed esprime una *legge generale* attraverso la concrescenza di esempi contingenti. In questo modo Galton produce una caricatura involontaria della ragione induttiva. I compositi significano non in quanto incorporano la legge dell'errore, ma perché vengono annessi retoricamente a quella legge. Per quanto scientifica, l'ambizione di Galton non

<sup>84</sup> F. Galton, *Hereditary Genius*, cit., pp. xvii-xviii.

<sup>85</sup> Sulla risonanza culturale del concetto di entropia nel secolo scorso, cfr. Anson Rabinach, «The Body without Fatigue: A Nineteenth Century Utopia», in *Political Symbolism in Modern Europe: Essays in Honor of Georg Mosse*, a cura di Seymour Drescher et al., Transaction Books, New Brunswick, 1982, pp. 42-62.

<sup>86</sup> C. S. Peirce, *The Philosophical Writings of Peirce*, a cura di J. Buchler, Dover, New York, pp. 99-119.

era poi diversa da quella di altri apologeti della fotografia, i neosimbolisti della Photo Secession. Sia Galton che Stieglitz volevano qualcosa di più di una mera traccia, qualcosa che eguagli o superi le capacità astratte dell'intelletto immaginativo o generalizzante. In tutti e due i casi, il significato che si credeva emergesse dal carattere 'organico' del segno veniva certificato in realtà da una nascosta convenzione di inquadramento. Dal canto suo Bertillon teneva l'occhio e il naso attaccati alla terra. Secondo l'opinione preconstituita e probabilmente insensata di Henry Rhodes (uno dei suoi biografi), questo ne faceva «il fotografo più avanzato d'Europa»<sup>87</sup>. Al di là delle loro differenze, sia Bertillon che Galton erano prigionieri del tentativo di salvaguardare il valore di un vecchio modello di verità - il modello ottico - in un contesto storico in cui le procedure astratte e statistiche sembravano offrire la strada maestra verso la verità sociale e il controllo sociale.

### III.

Bertillon ha inventato il primo sistema rigoroso di catalogazione e recupero archivistici delle fotografie. Il suo sistema nominalista di identificazione e il sistema essenzialista galtoniano di tipizzazione costituiscono non solo i due poli del tentativo positivista di regolare la devianza sociale attraverso la fotografia, ma anche i due poli del tentativo di regolare il traffico semantico nelle fotografie. Bertillon cerca di collocare la fotografia nell'archivio. Galton cerca di collocare l'archivio nella fotografia. Mentre i loro progetti sono specifici e idiosincratici, questi due pionieri della polizia scientifica e dell'eugenetica elaborano i parametri generali per la gestione burocratica dei documenti visivi. È abbastanza straordinario che siano state scritte finora storie della fotografia che menzionano appena il loro lavoro. Sospetto che questo abbia a che fare con una certa discrezione degli studiosi borghesi di fronte alla dimensione sporca della modernizzazione, soprattutto quando è in gioco lo status della fotografia come una delle belle arti<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Rhodes, cit., p. 191.

<sup>88</sup> Il lettore confronti J. M. Eder, *History of Photography*, Columbia University Press, New York, 1945, e Beaumont Newhall, *Photography: A Short Critical History*, New York, 1938. Eder, che è stato un protagonista del movimento di razionalizzazione della fotografia nel primo decennio del secolo, affronta volentieri la foto di polizia come un degno oggetto della sua ricostruzione. In realtà egli ha scritto una Introduzione all'edizione tedesca del manuale di Bertillon (*Die gerichtliche Photographie*, Halle a. S., 1895). Dal canto suo Beaumont Newhall ha scritto nel 1938 una storia modernista che privilegiava la foto tecnica, compresa la foto di ricognizione aerea nella Prima Guerra Mondiale, senza menzionare una sola volta l'uso della foto da parte della polizia. Per Newhall è chiaramente più facile parlare della violenza statale della prima aviazione militare - una violenza seducente, astratta e cavalleresca -, piuttosto che soffermarsi sulla violenza quotidiana degli stati tramite le polizie.

Ma è ancora più straordinario che siano state scritte storie della fotografie sociale che non tengono conto della polizia. In questo caso la posta in gioco è la difesa di un mito liberal-umanista sulle origini interamente benigne della fotografia socialmente impegnata<sup>89</sup>.

Tra il 1880 e il 1910, l'archivio diventa la base istituzionale predominante del significato fotografico. Gli archivi fotografici diventano sempre più un elemento centrale di una impressionante serie di discipline empiriche, dalla storia dell'arte alla *intelligence* militare<sup>90</sup>. Bertillon aveva dimostrato l'utilità del suo modello a fini polizieschi, ma le altre discipline affrontano problemi assai diversi di catalogazione delle immagini. Una *scienza bibliografica* emergente fornisce il modello utopico di classificazione per queste collezioni fotografiche in disordinata espansione. Anche in questo caso Bertillon è stato preveggen- te, quando ha cercato di ridurre i segni molteplici del corpo criminale ad una stenografia testuale e a serie numeriche. Tra il 1895 e il 1910 si svolgono numerosi congressi separati ma interconnessi sulla internazionalizzazione e standardizzazione dei metodi fotografici e bibliografici. Vi si raccomanda una classificazione topica delle foto in base al sistema decimale inventato dal bibliotecario americano Melvil Dewey nel 1876. Il prestigio decrescente dell'empirismo ottico è ancora abbastanza forte da far sì che il campo del fotografabile sia ancora visto come approssimativamente congruo con quello della conoscenza in generale. L'Istituto per la Bibliografia Internazionale affonda le sue radici nella logica universalista degli enciclopedisti del XVIII secolo. Una grandiosa mentalità impiegatizia si impossessa della realtà, una mentalità appropriata agli anni trionfali di un'epoca di positivismi scientifico e ai primi anni della razionalizzazione burocratica<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Un'eccezione è l'analisi revisionista di Jacob Riis condotta da Sally Stein in « Making Connections with the Camera: Photography and Social Mobility in the Career of Jacob Riis », *Afterimage*, X, maggio 1983, 10, pp. 9-16.

<sup>90</sup> Si confrontino Bernard Berenson, « Isochromatic Photography and Venitian Pictures », *The Nation*, LVII, 9 novembre 1893, n. 1480, pp. 346-347; e Fred Jane, « Preface », *Fighting Ships*, London, 1905-1906, p. 2. Per quanto diversi siano i loro oggetti, i due testi condividono l'entusiasmo per grandi quantità di foto ben nitide.

<sup>91</sup> Lo *Institut International de Bibliographie*, fondato nel 1895 e con sede centrale a Bruxelles, promuoveva la creazione di una *bibliographia universalis* registrata su schede standardizzate. Sulla scorta di Dewey, l'Istituto raccomandava che alla letteratura sulla fotografia venisse assegnata la settima posizione tra le arti grafiche, che a loro volta occupavano la settima posizione tra le categorie della conoscenza umana. L'ultima sottocategoria nell'ambito della classificazione della fotografia riguardava le stampe fotografiche. Si vedano alcune delle pubblicazioni dell'Istituto: *Manuel pour l'usage du répertoire bibliographique de la photographie établi d'après la classification décimale*, copubblicato insieme alla Société Française de la Photographie, Bruxelles, 1900; *Code pour l'organisation de la documentation photographique*, Bruxelles, 1910.

I nuovi bibliografi scientifici elaborano un modello operazionalista della conoscenza, basato sulla «equivalenza generale» introdotta dal codice numerico della collocazione. Si tratta di un sistema per regolare e accelerare il flusso dei testi secondo la logica del taylorismo. Sorprende forse che la grande sala di lettura di quel tempio americano delle Belle arti che era anche il tempio del sapere democratico e imperiale, la Library of Congress, rassomigli in modo così marcato al Panopticon, o che il perimetro esterno dell'edificio contenga trentatre 'teste etnologiche' di vari tipi razziali<sup>92</sup>? Ed è forse una sorpresa che una stessa società americana producesse gli armadi-schedario di Bertillon, i mobili per i fascicoli aziendali e gli schedari per i cataloghi delle biblioteche<sup>93</sup>?

La fotografia era al tempo stesso un *oggetto* e un *mezzo* della razionalizzazione bibliografica. Questa seconda possibilità emergeva dallo sviluppo della riproduzione dei documenti in microfilm. Così come le fotografie venivano incorporate nel regno del testo, così il testo veniva incorporato nel regno della fotografia. Se la fotografia mantiene il suo prestigio in quanto linguaggio universale, lo fa sempre più in congiunzione con un paradigma testuale che risiede nella biblioteca<sup>94</sup>.

Le ambizioni grandiose dei nuovi enciclopedisti della fotografia finirono col concretizzarsi, ma non nella modalità enciclopedica grandiosa che ci si poteva aspettare. Con la specializzazione crescente delle discipline intellettuali, gli archivi tendevano a restare segregati. E tuttavia la cultura dominante della fotografia affidò una larga parte della sua legittimità al modello archivistico. La presenza sfumata dell'archivio autenticava le pretese di verità delle singole foto, in particolare nei mass media emergenti. L'autorità di una qualsiasi particolare configurazione sintagmatica veniva sottoscritta dalla autorità enciclopedica dell'archivio. Un esempio sarà sufficiente. Società come la Keystone Views o la Underwood & Underwood pubblicarono in serie brevi gruppi pittorici di cartoline stereografi-

---

<sup>92</sup> Ringrazio Daniel Bluestone per avermi segnalato quest'ultimo dettaglio architettonico. Per una descrizione contemporanea delle teste, cfr. H. Small, *Handbook of the New Library of Congress*, Boston, 1901, pp. 13-16.

<sup>93</sup> Cfr. i cataloghi seguenti, pubblicati dalla Yawman and Erbe Mfg. Co.: *Card Ledger System and Cabinets*, Rochester, N. Y., 1904; *Criminal Identification by «I and E»: Bertillon and Finger Print Systems*, Rochester, 1913; e «Y and E» *Libray Equipment*, Rochester, 192-?.

<sup>94</sup> Sui primi microfilm, si veda *Livre microphotographique: le bibliophoto ou livre à projection*, Institut International de Bibliographie, Bruxelles, 1911. Per la conversione più recente della foto da biblioteca-documento a museo-oggetto, cfr. Douglas Crimp, «The Museum's Old/The Library's New Subject», *Parachute*, primavera 1981, n. 22, pp. 32-37.

che. Benché le sequenze individuali delle immagini fossero organizzate spesso secondo una logica narrativa, appare evidente che la struttura d'assieme era plasmata non da un paradigma narrativo, ma dal paradigma dell'archivio. Dopo tutto, la sequenza poteva esser riorganizzata; la sua temporalità era indeterminata, così come debole era la sua narratività. I piaceri del suo discorso non nascevano necessariamente dalla narrativa, ma dal gioco archivistico, dalla sostituzione, e da un vorace enciclopedismo ottico. Vi erano sempre altre immagini ottenibili a caro prezzo da una agenzia raccoglitrice di immagini che si espandeva senza tregua ed era presente ovunque<sup>95</sup>.

La razionalizzazione archivistica era imperativa soprattutto per le modalità strumentali del realismo fotografico, che miravano a contribuire direttamente o indirettamente alla trasformazione pratica o alla manipolazione del loro referente. È possibile identificare dei collegamenti tra la modalità archivistica della fotografia e la nascita del modernismo fotografico? In che misura la pratica modernista più consapevole fece suo il modello dell'archivio? E in che misura i modernisti, consapevolmente o meno, si opposero al modello dell'archivio o tentarono di sovvertirlo, poiché esso tendeva a relegare il singolo fotografo nello status di un lavoratore di dettaglio, che forniva immagini frammentarie per un apparato fuori dal suo controllo? Risposte analitiche a questi interrogativi vanno oltre i limiti del nostro saggio, e tuttavia si possono tratteggiare alcune linee di indagine.

Durato all'incirca fino al 1916, il protomodernismo della Photo Secession e dei movimenti collegati può esser letto come un tentativo per opporsi al modello archivistico tramite una strategia di evitamento e di negazione basata sulla produzione artigianale. La *élite* degli eleganti viene contrapposta alla *massa* meccanizzata per quanto riguarda sia le immagini che gli autori. Questa strategia esigeva l'ostentazione dei «segni onorifici del lavoro manuale», per prendere in prestito la frase coniata dal sociologo americano Thorstein Veblen nel 1899<sup>96</sup>. Tuttavia, dopo il 1916 i fotografi con ambizioni estetiche abbandonarono l'orientamento pittorico e si avvicinarono ad una retorica dell'immagine assai più vicina alle retoriche già operative nel paradigma del realismo strumentale e nel paradigma archivistico. Negli anni 20 emerge comprensibilmente nel discorso fotografico un'ampia gamma di atteggiamenti contraddittori nei confronti dell'archivio. Alcuni moder-

---

<sup>95</sup> Queste riflessioni suggeriscono che la storiografia della fotografia non dovrebbe affrontare la questione di una « modalità istituzionale » nei termini già avanzati dalla storiografia del cinema. Cfr. ad esempio N. Burch, «Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response», *October*, Inverno 1979, n. 11, pp. 77-96.

<sup>96</sup> Th. Veblen, *The Theory of the Leisure Class: The Economic Study of the Institutions*, New York, 1934 (tr. it., Torino, Einaudi, 1954).

nisti aderiscono al paradigma archivistico: si pensi a August Sander. Altri si oppongono attraverso rielaborazioni moderniste dell'antipositivismo e dell'antirazionalismo della Photo Secession: gli esempi più ovvi sono l'ultimo Stieglitz e Edward Weston.

Da molti punti di vista la risposta più complessa, e intellettualmente più sofisticata, al modello dell'archivio è stata data da Walker Evans. Le sequenze fotografiche nei libri di Evans, in particolare *American Photographs* del 1938, possono leggersi come tentativi di contrapporre al modello dell'archivio la struttura 'poetica' della sequenza. Evans inizia il libro con una nota di prefazione in cui *riprende* le sue foto dai vari depositi archivistici che detenevano un *copyright* o una qualche autorità sulle sue immagini<sup>97</sup>. Per di più, la prima foto del volume descrive un sito emblematico della proliferazione della modalità archivistica e strumentale nello spazio della vita quotidiana della metropoli durante gli anni '30: *License-Photo Studio, New York, 1943*. Sappiamo ora che Evans era stato affascinato dalle foto di polizia nel periodo in cui faceva le foto del volume. Una secca lista di argomenti su « la società newyorchese negli anni Trenta » contiene un appunto centrale, telegrafico e sottolineato: «*This projects get [sic] police cards*»<sup>98</sup>. Le foto che Evans ha scattato nella metropolitana alla fine degli anni 30 e all'inizio degli anni 40 dimostrano un dialogo sofisticato con i metodi empirici della polizia investigativa. Evans si definiva un *flâneur*, e nei suoi ultimi anni amava paragonare la sua sensibilità a quella di Baudelaire. Benché Walter Benjamin avesse proposto che «qual che sia la strada che il flâneur percorre, essa lo porta sempre verso un crimine»<sup>99</sup>, Evans evitò questo appuntamento finale. In una intervista del 1971, descrive esplicitamente questa deviazione conclusiva dandosi la pena di distinguere tra il suo « stile documentario » e un « documento letterale » quale « la foto poliziesca della scena di un delitto »<sup>100</sup>. Egli sottolinea il necessario elemento di trascendenza poetica che è presente in qualsiasi foto artistica di rilievo. Il vecchio Evans viene trasformato nel rappresentante anziano e autorevole del genio modernista da un apparato di curatela dominato a sua volta da un imperativo archivistico, e dunque non è più in grado di riconoscere l'impostazione combattiva e antiarchivistica dei suoi primi lavori sequenziali. Evans è costretto a ripiombare in una nozione organicista dello stile, a cercare quel sovrappiù raffinato di significato stilistico che garantirebbe la sua identità di autore, e che servirebbe più

---

<sup>97</sup> Walker Evans, *American Photographs*, Museum of Modern Art, New York, 1938.

<sup>98</sup> Riprodotto in *Walker Evans at Work*, Harper and Row, New York, 1982, p. 107.

<sup>99</sup> W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo...*, cit.

<sup>100</sup> Leslie Katz, « Interview with Walker Evans », *Art in America*, LIX, marzo-aprile 1971, 2, p. 87.



in generale a distinguere il fotografo artistico da un servo ossequioso in una gerarchia di servi ossequiosi.

Con l'avvento del postmodernismo, molti fotografi hanno abbandonato qualsiasi impegno serio verso la trascendenza stilistica, ma non riconoscono quanto condividano in realtà il fatalismo sociale di Evans, il suo senso dell'immutabilità dell'ordine sociale esistente. Il modernismo offre tuttavia altri modelli, compresi alcuni modelli della pratica fotografica che sono più militanti e altrettanto intelligenti. Si veda ad es. la lettura che Camille Recht fa delle foto di Eugène Atget, un fotografo di cui Evans riconosce l'influenza sulla propria opera. La Recht commenta alcune foto di interni «che ci ricordano le foto che la polizia fa della scena di un crimine», poi «la foto della casa di un operaio che testimonia della questione delle abitazioni». Per la Recht, la vicinanza di « un letto nuziale e di una inevitabile canna fumaria di un camino » fornisce la testimonianza tristemente comica della vita quotidiana in una formazione sociale basata sullo sfruttamento<sup>101</sup>. Questa enfasi sul dettaglio rivelatore, il frammento metonimico che indica i crimini sistemici dei potenti, verrà ripetuta e raffinata negli scritti di Walter Benjamin<sup>102</sup>. La nostra tendenza ad associare Benjamin con la teoria e la pratica del montaggio tende ad oscurare quanto egli abbia costruito il suo modernismo su un modello empirico, un modello di attenta osservazione idiosincratica del particolare. Questo modello rende conto simultaneamente del fotografo come *montatore*, e come spia rivoluzionaria o investigatore; oppure, in una versione più 'rispettabile' come giornalista critico della classe operaia.

Il mio saggio potrebbe finire con questo profilo rapido delle risposte moderniste alla precedente istituzionalizzazione dell'archivio strumentale realista. La storia sociale aprirebbe sulla storia dell'arte, e noi arriveremmo ad un'altra tranquilla chiusura archivistica. Purtroppo Bertillon e Galton sono ancora tra noi. 'Bertillon' sopravvive nelle operazioni dello stato nazionale di sicurezza, nella condizione di sorveglianza estesa e intensa che caratterizza la vita quotidiana e la sfera geopolitica. 'Galton' vive nella rinnovata autorità del determinismo biologico, che si ancora alla accresciuta egemonia della Destra politica nelle democrazie occidentali. Ovvero, Galton rive in modo piuttosto preciso nei pronunciamenti neospenceriani del Reaganismo, del Thatcherismo e del Fronte Nazionale francese<sup>103</sup>.

<sup>101</sup> Camille Recht, Introduzione a Eugène Atget, *Lichtbilder*, Paris e Leipzig, 1930, pp. 18-19.

<sup>102</sup> Cfr. il saggio di W. Benjamin (1931), « Piccola storia della fotografia », in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1970.

<sup>103</sup> Per un esempio della forte considerazione di cui Galton gode tra gli ereditaristi contemporanei, cfr. la *Introduzione* di H. J. Eysenck alla edizione del 1978 di *Hereditary Genius*, cit.

Lo spirito di Galton torna anche nelle implicazioni neoeugenetiche di alcune delle nuove biotecnologie.

Si tratta di questioni politiche. In quanto tali, se ne coglie la risonanza nella sfera estetica. Durante gli anni Settanta, negli USA un certo numero di opere, in particolare cinematografiche e video, hanno preso una posizione aggressiva verso il determinismo biologico e le prerogative della polizia. La video-opera di Martha Rosler, *The Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1976) conserva tutta la sua forza di un attacco allegorico-femminista al retaggio normalizzante di Quételet e di Galton. Altri lavori, più nominalisti, se la prendono con la polizia a livello di controtestimonianza e di contro sorveglianza. Sto pensando a documentari come *The Murder di Fred Hampton*, di Howard Gray e Michael Alk (1971); *Attica*, di Cinda Firestone (1973); o *Red Squad*, del Pacific Street Film Collective (1972). Questi esempi tendono ad essere dimenticati o ignorati su una scena artistica contemporanea colma di molte varianti di quelle che potremmo definire preoccupazioni 'neofisiognomiche'. Il corpo è tornato, per vendicarsi. Il carattere pesantemente espressionista di questo ritorno fa sembrare piuttosto remote le fondamenta scientifiche e razziste della fisiognomica. Nella fotografia, questa eredità è però difficile da rimuovere. In un caso particolarmente inquietante, questo ritorno del corpo prende una configurazione specificatamente galtoniana. Mi riferisco ai compositi di Nancy Burson, prodotti con il computer: sono avvolti in un discorso promozionale così atrocemente stupido - per la sua fede feticistica nella verità cibernetica e per il suo desiderio disperato di rimanere aggrappato all'ottico e all'organico - da poterlo ignorare facilmente se non fosse per il suo scientismo di bassa lega. Un artista o un critico che faccia rivivere i metodi della tipologia biosociale senza mai dar conto del contesto storico e delle conseguenze di queste procedure, è nel migliore dei casi un ingenuo, e nel peggiore un cinico<sup>104</sup>.

Nell'interesse di un certo internazionalismo, voglio però concludere con una vicenda che ci porta fuori dalla scena dell'arte contemporanea e lontano dalla figura simultaneamente esaltata e sminuita dell'autore postmodernista. Questo aneddoto può suggerirci qualcosa intorno alle difficoltà e ai dilemmi di una pratica fotografica dal basso, una pratica fotografica che si svolge in un terreno patugliato dalla polizia. Nel 1967, un giovane nero sudafricano, il fotografo Ernest Cole, pubblica negli USA un libro intitolato *House of Bondage*. Il libro e la vicenda di Cooley sono notevoli. Per poter fotografare un ampio segmento di società sud africana, Cole ha dovuto innanzitutto modificare la sua classificazione razziale da 'black' a 'colored': impresa non da poco in un mondo dai molteplici uffici di

---

<sup>104</sup> Cfr. Nancy Burson *et al.*, *Composites: Computer Generated Portraits*, William Morrow, New York, 1986.

identità gestiti da addetti che padroneggiano una sottile tassonomia burocratica persino dei gesti più casuali dei diversi gruppi razziali ed etnici. Cole ha contrastato questo apparato, probabilmente l'ultimo sistema *fisiognomico* di dominio esistente al mondo, con una sua personale strategia descrittiva che ha identificato i vari nodi di controllo dei molti canali dell'*apartheid*.

Cole fotografa durante un periodo di relativa 'calma' politica in Sud Africa, a metà tra il massacro di Sharpeville (1960) e la rivolta degli studenti di Soweto (1976). In una fase in cui la resistenza nera è frammentata e sotterranea dopo la messa al bando dei maggiori gruppi di opposizione, egli scopre una figura limitata - e per sua stessa ammissione, problematica - di resistente nei giovani *tsotsis* neri, che vivono di piccola criminalità. Cole fotografa dei *tsotsis* che rapinano un lavoratore bianco della sua busta paga, ma anche un bianco che prende a schiaffi un piccolo mendicante nero. Fotografa anche gli arresti di routine dei neri colti fuori dalle zone in cui possono spostarsi. Com'era prevedibile, questa documentazione dei flussi quotidiani di potere, sopravvivenza e resistenza criminale lo mette nei guai con la legge. Viene ripetutamente interrogato dalla polizia, sotto l'accusa di girare con apparecchiature fotografiche rubate. Alla fine viene fermato dopo aver fotografato altri arresti per spostamenti illegali. Gli si chiedono spiegazioni, e Cole pretende di star facendo un documentario sulla delinquenza minore. La polizia, che allora come ora agisce tramite un sistema capillare di informatori, intuisce le sue potenzialità criminologiche, e lo invita ad entrare nella sua struttura. A questo punto il fotografo decide di lasciare il paese finché gli è ancora possibile. *House of Bondage* è fatto con i negativi che è riuscito a contrabbandare fuori dal Sud Africa. Dopo aver pubblicato il suo libro in esilio, Cole è scomparso dal mondo del fotogiornalismo professionista<sup>105</sup>.

L'esempio di Cole suggerisce che dovremmo abbandonare una concezione troppo monolitica del realismo. Non tutti i realismi sono necessariamente strumenti della polizia, malgrado l'osservazione di Adorno, che mirava a ridicolizzare una volta per tutte una epistemologia leninista, secondo il quale « diversamente dallo stato di polizia, la conoscenza non ha uno schedario criminale dei suoi oggetti ». Se dobbiamo dare ascolto e solidarietà alle testimonianze polifoniche degli oppressi e degli sfruttati, dovremmo ammettere che alcune di queste testimonianze, come ad es. quella di Cole, possono prendere la forma ambigua di documenti visivi, i documenti della microfisica della barbarie. Questi documenti possono cadere facilmente nelle mani della polizia o dei suoi apologeti intellettua-

---

<sup>105</sup> Ernest Cole (con Thomas Flaherty), *House of Bondage*, Random House, New York, 1967. Le notizie sulla lotta di Cole per produrre le immagini del libro mi vengono dalla *Introduzione* di J. Lelyveld, « One of the Least-Known Countries in the World », pp. 7-24.

li. In quanto artisti e intellettuali che viviamo vicino ma non al centro di un sistema globale di potere, il nostro problema è di contribuire ad impedire la cancellazione di questa testimonianza da parte di testi più autorevoli e ufficiali.

NOTA: Questo saggio è stato pubblicato per la prima volta con il titolo *The Body and the Archive*, in *October*, 39, 1986, pp. 3-64, la traduzione è di Enrico Pozzi.

ALLAN SEKULA è fotografo e critico della fotografia da una prospettiva *radical*. Vive e lavora a Los Angeles. Dalla metà degli anni '80, è membro del comitato editoriale di *October*. Ha scritto numerosi saggi di fotografia e critica cinematografica, «Fish story», uno dei suoi progetti fotografici più noti, è stato esposto a New York, Santa Monica, Stoccolma, Glasgow.