# RAPPRESENTAZIONI MULTIPLE DEI MOSTRI:[1] DALL'UOMO GALLINA DI LIPSIA A DOLLY

*di Michael Hagner*

1. I mostri dimorano in luoghi diversi. Popolano i sogni della ragione, i musei fantastici e gli slanci d'euforia; vivono nelle torri dei pazzi, nei sanatori e nei laboratori scientifici; invadono i gabinetti di storia naturale, i *freak-show* e i film dell'orrore. Sono, nel loro insieme, luoghi reali o immaginari dove l'«ordine di appartenenza» è disordinato[2]. Gli esseri che si trovano in tali luoghi non ci forniscono un'informazione esatta né sulle loro origini né sulla loro appartenenza. In quanto creature anormali, insolite e spesso ripugnanti, sono difficili da classificare. I mostri sono esseri disparati che non trovano il loro posto che in contesti storici specifici. L'antichità creò semidei, creature mitologiche ed esseri favolosi che risiedevano ai confini del mondo. Questi ultimi si possono incontrare nel Medio Evo così come nelle sculture gotiche. Le nascite miracolose dei Tempi Moderni trasformano uomini oppure animali con malformazioni fisiche in creature simboliche che rinviano ad avvenimenti del passato o più spesso del futuro. Il XIX secolo genera creature artificiali prodotte nei laboratori – il mostro di Frankenstein, i mutanti prodotti da radiazione quanto quelli creati a volontà a partire dalle cavie. E questa stessa epoca riuscì anche a fare dell'uomo un mostro che non porta alcuna traccia di malformazione fisica. Insomma, l'immaginario crea mostri – ora esseri favolosi che ossessionano la storia d'Europa, ora esseri reali, ma deformi che hanno conosciuto una storia piuttosto movimentata; e a volte cloni e ibridi, da tempo anticipati e temuti, ma oggi diventati esseri in carne e ossa, per esempio la pecora Dolly, clone ancora discreto che sarà percepito come mostro quando cinquanta o cento altre Dolly si ritroveranno l'una accanto all'altra; o ancora la variante, molto meno discreta, di un topo con un orecchio umano sulla nuca.

Variabili quanto i luoghi abitati da questi esseri mostruosi, le spiegazioni dell'origine dei mostri costituiscono talvolta una lista impressionante di orrori e di aberrazioni umane. Nel corso del tempo si è accusato Dio (in quanto signore del mondo che punisce gli uomini o li avverte per mezzo di presagi), il diavolo, la voluttà umana, la sodomia, l'apostasia, le influenze psichiche sulla donna incinta o un violento *choc* meccanico. Talvolta questi tentativi di spiegazione coe-

sistono, anzi si confondono. La loro validità non fu attaccata sino a quando non si invocherà, nel XVII secolo, la Natura – *ius naturae* intelligibile o insieme di fenomeni retto da leggi immutabili – come ragione principale delle malformazioni fisiche. Nel secolo dei Lumi, il destino dei mostri, delle aberrazioni e delle stranezze sino ad allora piuttosto movimentato si è apparentemente un po' calmato. In uno studio importante[3] George Canguilhem ha caratterizzato questo processo come una «naturalizzazione della mostruosità», che può essere concepita come l'esito dell'aspirazione scientifica moderna. La naturalizzazione non è un processo lineare; perché l'inclusione del mostruoso nel discorso scientifico ha condotto a tentativi di spiegazione e classificazione che non si sono manifestate solamente in quanto teorie scientifiche, ma sono anche diventate valide al livello della rappresentazione visiva. È chiaro che l'aberrazione fisica o la malformazioni conducono un'altra esistenza reale e simbolica nelle classificazioni del vivente e nel gabinetto di storia naturale del secolo dei Lumi, diversa da quella dei laboratori d'ingegneria genetica dei giorni nostri. La differenza si spiega per il fatto che si tratta, nei due casi, di spazi di rappresentazione divergenti, in cui ciascuno dipende da saperi e metodi differenti. Un topo mostruoso conservato in un vaso suscettibile di arredare un gabinetto di storia naturale rappresenta un'eccezione della natura; la mutazione vivente di un topo, che può, in linea di massima, avere gli stessi difetti di un topo conservato nell'alcol, è percepita nel laboratorio di biologia molecolare moderno come un oggetto epistemico facente parte di un processo sperimentale complesso. È dunque meno il topo in sé che il luogo in cui esso si inscrive che ne fa un essere ambivalente. Allo stesso modo, i mostri immaginati e le teorie delle mostruosità e dei meccanismi della loro creazione fanno inseparabilmente parte degli spazi di rappresentazione, che si tratti del gabinetto di curiosità o del laboratorio moderno. Di conseguenza, uno spazio di rappresentazione è un luogo dove si attribuisce a un essere, a un oggetto, o a un fenomeno una significazione determinata. Un *freak show*, per esempio, è un luogo di rappresentazione dove l'uomo minorato è presentato come un mostro al limite tra lo spettacolo, divertimento, meraviglia e orrore. In uno spazio di rappresentazione scientifica, un certo sapere si sviluppa a partire da una speculazione o da un'ipotesi scientifica, ed è in questo sapere che un essere diventa un oggetto epistemico o di ricerca. Il gabinetto di storia naturale così come il laboratorio di ricerca sono spazi di rappresentazione nella misura in cui delimitano le frontiere discorsive di ciò che è dimostrabile e falsificabile nelle scienze. La particolarità degli spazi di rappresentazione che accolgono i mostri risiede nel

fatto che essi sono spesso esseri ibridi in cui s'incrociano la scienza e lo spettacolo, la spiegazione teorica e il piacere della sensazione. È esattamente questo che intendo per rappresentazione multipla dei mostri, che qui mi propongo di analizzare.

2. Nel XVIII secolo, un uomo-gallina apparve a Lipsia. Lo si può ancora vedere al Museo di storia delle tradizioni a Waldenburg in Saxe. Si tratta di un uomo alto qualche centimetro con un bernoccolo a forma d'uovo sulla fronte. Questo bernoccolo, che ricorda una cresta di gallo, è grande quasi quanto tutta la testa. La mascella inferiore è così sfuggente che senza molta immaginazione si può scambiare la bocca per un becco. Ha mani dalle dita eccezionalmente lunghe con unghie a forma di artigli. Tra la parte superiore della coscia e la gamba manca la rotula; i piedi sono lunghi e piatti e formano un angolo acuto in rapporto alle gambe; e le dita somigliano anch'esse ad artigli. L'uomo-gallina era nato-morto nel 1735. Fu consegnato al dottor Gottlib Friderici, che ne sezionò il corpo e raccolse i risultati del suo lavoro in un fascicolo.[4]

Friderici ha avuto cura di non mutilare il corpo. Egli ha descritto le aberrazioni visibili ad occhio nudo proponendo una spiegazione di queste malformazioni. Secondo lo scienziato, il «succus nutritius» della madre, necessario al mantenimento e alla crescita dell'embrione, sarebbe stato difettoso nella misura in cui alcune parti del corpo ne avevano ricevuto troppo, e altre non abbastanza. Terminato l'esame anatomico, Friderici fece fare un disegno del suo oggetto di ricerca e lo accluse allo studio. L'uomo-gallina è stato poi depositato nel gabinetto di storia naturale e d'arte di grande rinomanza che il farmacista Heinrich Linck aveva fondato nel 1671 a Lipsia. L'uomo-gallina è stato esposto al terzo piano della farmacia del Leone a Lipsia sino al 1841 quando la collezione fu venduta al principe Otto Victor primo di Schonburg-Waldenburg e collocata a Waldenburg[5]

Dissezione anatomica, conservazione nell'alcol, descrizione scientifica di quest'essere in una pubblicazione – dal punto di vista della scienza del XVIII secolo, la storia dell'uomo-gallina, oggetto di desiderio curioso, costituisce un'eccezione, poiché i neonati invalidi venivano spesso seppelliti prima che medici e anatomisti abbiano potuto esaminarli. Un esame anatomico approfondito di questi esseri, che avrebbero portato la mutilazione del corpo, fu evitato in molti casi, dato che si preferiva conservare interi questi prodigi della natura o venderli a buon prezzo. Certo, si sperava di chiarire le cause della malformazione con l'esame anatomico; il compito originario dell'anatomia era tuttavia di conservare tali mostruosità, ovvero prepararle

per l'esposizione in un gabinetto. Li si stimava come gioielli da collezione. Ma perché scrivere la storia dell'uomo-gallina, insieme malformazione fisica e oggetto d'attrazione in uno spazio più o meno pubblico, «monstrun humanum rarissimum» (nel linguaggio del XVIII secolo) e infine oggetto di desiderio? Si legge in Walter Benjamin che «niente di ciò che è passato è da credere perduto per la storia»[6]. Ma affermare che qualcosa non è perduta, non significa che questo qualcosa è già compreso.

Quando oggi si visita il museo delle tradizioni a Waldenburg, l'uomo-gallina ci aspetta ai piedi della tromba delle scale, in una vetrina dove sono raccolti altri embrioni deformi. Si potrebbe anche considerarlo come un macabro luogo di passaggio: prima di andare al primo piano a vedere i tesori della collezione di Linck, si deve passare da lì. Questo può sorprendere per due ragioni. Da una parte, non è più un'abitudine dei nostri giorni esporre questi esseri umani; dall'altra, lo spazio irrita: non ci si aspetta di vedere una collezione di anatomia e di patologia in un museo delle tradizioni che ospita una grande collezione di oggetti che riguardano la storia naturale. È dunque un luogo dove il desiderio di vedere a ogni costo delle mostruosità è assente. Eppure, da un punto di vista strettamente storico, questi embrioni deformi si trovano in un luogo adeguato. Erano i medici avvertiti (e coscienti della rarità degli embrioni malformati), la cui mentalità somigliava a quella di un dottor Katzenberger[7], che hanno voluto includerli nelle loro collezioni private. Tuttavia essi hanno trovato posto anche nelle collezioni principesche, nei gabinetti dei borghesi appasionati di storia naturale così come nei depositi di numerose Accademie.

Eppure, non si è aspettato il XVII e il XVIII secolo per esporre mostruosità. Come abbiamo ricordato prima, le cattedrali gotiche erano decorate di sculture mostruose. All'alba dei Tempi Moderni, dei pamphlets presentavano i mostri come segni divini annunciatori di avvenimenti, mentre i giornali e le riviste del XVIII e XIX secolo li descrivevano come casi spettacolari eccezionali, come fatti notevoli dei quali oggi si tratterebbe nella rubrica di «faits divers». Dalle fiere del Rinascimento ai *freak-show* del XX secolo, le mostruosità sono dunque inseparabilmente legate allo spazio reale o simbolico accessibile al pubblico. Senza dubbio, le malformazioni fisiche sono state percepite nelle più diverse culture e nel corso di tutte le epoche come l'evidenza di un insieme di fenomeni perturbanti e spaventosi. Ma questa maniera di vedere non ne fa ancora dei mostri. Lo diventano dal momento in cui le si utilizza come oggetti di dimostrazione carica di significazioni specifiche. Ciò è vero tanto per la mitologia greca

che per la mitologia agostiniana dei peccati, per la scultura gotica e per i pamphlets del Rinascimento.

I Tempi Moderni, e in particolare il secolo dei Lumi, si sono vantati di avere effettuato una doppia demistificazione dei mostri. Da una parte, si è avuto cura di distinguere tra mostruosità esistenti realmente e mostri fittizi generati dal pensiero mitico o superstizioso; dall'altra, non si è più creduto alla loro origine divina o demoniaca, ma li si è considerati come prodotti della natura dei quali si tentava di spiegare l'origine. I due aspetti non andavano necessariamente insieme; erano però in rapporto stretto con la messa in scena pubblica delle mostruosità.

Questo trasferimento nel dominio pubblico al fine di «illuminare» la gente si praticava già nell'Antichità. Così si legge in Plinio: «Nascono anche degli ibridi che noi chiamiamo 'ermafroditi'; altre volte li si chiama androgini e li si annovera tra i prodigi, ma al giorno d'oggi, essi servono ad eccitare il piacere»[8]. Già allora si demistificavano l'inesplicabile e l'orrore trasformandoli in divertimenti. La stessa cosa si produce, ma in maniera più radicale, nei Tempi Moderni. Si esponevano mostruosità sia con l'intenzione di divertire, sia con quella di ricavarne guadagni; eppure, queste esposizioni si facevano anche con lo scopo di migliorare le conoscenze del pubblico e a fini di erudizione. Come mostra l'esempio dell'uomo-gallina di Waldenburg, si espongono ancora ai nostri giorni malformazioni mostruose negli spazi eruditi (Accademie, università e musei di scienze). Il rapporto ambiguo tra scienza e spettacolo, tra spazio pubblico e spazio privato è sempre d'attualità.

3. Avendo visitato la collezione d'arte alla corte di Kassel nel 1709, un esploratore erudito, Zacharias Conrad von Uffenbach, annota nel suo diario: «Inoltre, c'è un aborto a due teste molto bizzarro, frutto uscito dal ventre di sua madre appena al sesto mese, e che è abbastanza gradevole da vedere. Tutto è ben proporzionato, salvo le due teste, l'una accanto all'altra e che guardano avanti; somigliano un po' a quella di un coniglio»[9]. Si tratta di un caso esemplare d'ammirazione erudita. Le mostruosità non hanno più nulla di ripugnante o di orribile, ma sono ormai stimate come oggetti molto notevoli di una collezione barocca. La loro rarità e la loro forma fanno sì che i mostri siano considerati tanto come intrinsecamente interessanti quanto capricci di una natura astuta a ricca di fantasia. Inoltre, la nozione di «lusus naturae» era già familiare ai sapienti dell'Antichità. All'opposto dell'opinione espressa da Aristotele, le aberrazioni mostruose non erano più per Plinio anomalie di una natura ragione-

vole, ma l'espressione delle sue potenzialità creatrici. Come a dire che la natura non realizza un disegno unico. O meglio, anche se la natura riposasse su un solo principio, l'intelletto umano sarebbe troppo debole per discernerne il disegno. A motivo di questa debolezza intellettuale, l'uomo non è capace di riconoscere i fenomeni eccezionale o rari come produzioni naturali. L'origine dello strano non risiede per Plinio nei fenomeni della natura, ma nello sguardo dell'uomo.

Nel XVII secolo, la concezione di «lusus naturae» giustificava l'esposizione dei mostri nei gabinetti di curiosità, accanto ai coralli, alle conchiglie, agli animali esotici e ad altri oggetti curiosi della natura. Amatori e visitatori eruditi di queste collezioni ammiravano, certo, gli oggetti esposti, ma non ne furono irritati. Anche nella loro ammirazione sapiente, si distaccavano dalle voci superstiziose concernenti l'origine demoniaca di questi mostri, e non accordavano più fede alle voci intorno agli esseri favolosi sui quali non si sapeva nulla di preciso e che forse erano semplicemente sfuggiti da una immaginazione debordante.

Al fine di sottolineare la differenza tra l'approccio erudito alle mostruosità e la superstizione nascosta, Caspar Friedrich Neickel riporta la seguente storia: «Un certo dotto medico era una volta in viaggio attraverso la Germania quando fu costretto a trascorrere una notte presso un contadino ricco ma incolto. L'indomani il dottore partì, ma dimenticò una scatola contenente lo scheletro rarissimo di un feto di sette mesi (comprato per una piccola fortuna ad Amsterdam), che da lontano somigliava a un uomo, mentre il cranio somigliava a quello di un porco con il grugno. Il contadino trovò la scatola, e scoprendo lo scheletro, il buon'uomo ebbe quasi un malore. Sconvolto, lasciò cadere la scatola, e il suo servitore, armato di una tenaglia andò subito a buttare quell'effige di morte diabolica e stregata. Ma in sé e per un conoscitore, si tratta di una curiosità rara, che occorre tenere "segreta" oppure nascondere in una camera segreta. Questo è ciò che mi ha raccontato il medico, affermando che un tale mostro...esiterebbe anche qui, e io stesso ho potuto convincermene più tardi, ammirandolo, in effetti, come una bizzarra rarità»[10].

Quel che l'erudito stimava nel suo giusto valore, l'ignorante l'associava al diavolo e alla magia. Non c'è motivo di dubitare della veracità di questa storia; ma non si devono prendere alla leggera gli effetti della superstizione. Esisteva uno spazio pubblico anche per gli illetterati dove si potevano ammirare delle mostruosità, vale a dire le fiere, dove gli interessi commerciali, il piacere della sensazione e l'orrore gradevole si confondevano. Anche se si rifiuta di vedere un disincantamento (nel senso di Max Weber), la funzione di scappatoia

di questi spettacoli non dev'essere sottostimata. Il contadino del quale si è parlato sopra avrebbe anche potuto regalarsi la visione di un tale mostro, mentre lo scheletro sotto il suo tetto lo spaventava a morte e in esso egli vedeva un funesto presagio. Uno spazio concreto, in cui le funzioni sono esplicitamente definite, permette di vincere la paura. Secondo Bachtin, il dominio della paura non si ottiene con uno sforzo intellettuale, cioè in astratto. Al contrario, si tratta piuttosto di decostruire l'aura della paura con l'azione. Trasformandola di conseguenza in gaiezza. Per Bachtin, l'origine della cultura del riso come espressione della verità non ufficiale popolare si situa all'inizio del Medio Evo, tocca il suo apogeo nel XVI secolo, e si attenua nel XVII secolo, all'epoca dell'assolutismo e del razionalismo (il nostro autore ammette tuttavia che essa è sopravvissuta – benché in modo larvato – sulla scena dei teatri popolari e nelle fiere)[11].

L'esposizione di esseri mostruosi nelle fiere e nei teatri ambulanti illustra questa trasformazione: è nel XVI secolo che appaiono per la prima volta numerosi negli spettacoli; in seguito, uomini coperti di peli, nani, uomini senza gambe e altri esseri lugubri furono parte integrante della cultura del meraviglioso popolare. Il dominio della paura e il piacere dello spettacolo (e dello spettacolare) sono inseparabilmente legati.

Come intendere allora l'approccio erudito che sfociò nell'analisi scientifica delle mostruosità? Notiamo subito che l'interesse per le nascite mostruose e l'integrazione di queste nelle collezioni di storia naturale si sviluppa nella stessa epoca della nuova cultura delle fiere. Una ragione essenziale di questo interesse si fonda senza dubbio sull'idea che tali fenomeni eccezionali della natura rappresentavano la chiave per la comprensione della natura. In questo contesto, l'approccio empirico prudente agli oggetti era l'occasione sognata dagli eruditi di prendere le distanze dalle superstizioni e dalle speculazioni incerte dei loro contemporanei. Malgrado queste differenze, non si doveva sottostimare l'aspetto dello spazio pubblico e della messa in mostra.

Bisogna notare che il medico erudito evocato da Neickel si era procurato lo scheletro mostruoso ad Amsterdam. Forse l'aveva comprato da Frederic Ruysch, anatomista molto apprezzato per la sua stupefacente tecnica di conservazione per iniezione che dava agli esemplari un'apparenza di realtà. Ruysch crea pure degli assemblaggi allegorici spettacolari in cui un solo organo, le parti di un corpo o uno scheletro intero formavano un tutto compiuto[12].

Egli dispose, per esempio, il cranio di una prostituta alla fine della gamba di un embrione, come se si trattasse di un pallone pronto

a ricevere un calcio. Ruysch ha dunque voluto alludere al fatto che la professione disonorante abbia potuto essere la causa della malattia e della morte precoce della donna. I visitatori potevano ammirare nella casa di Ruysch ad Amsterdam numerose messe in scena di questo genere, dato che il museo era aperto al pubblico a intervalli regolari, nei quali lo stesso anatomista svolgeva la funzione di guida in cambio di un piccolo supplemento.

Questo *theatrum mundi* barocco comportava evidentemente delle mostruosità[13]. Alle dita in soprannumero di uno scheletro era attaccata un'etichetta sulla quale si leggevano le parole «Oh fata, oh aspera fata»[14]. Tra gli oggetti esibiti si trovavano fegati e peni poco ordinari; ma le parti degli esseri malformati non erano in generale integrate ai grandi assemblaggi allegorici. Esse erano invece presentate separatamente in tutta la loro individualità singolare. Per le tavole di rame, Ruysch ha scelto i più preziosi tra gli oggetti carichi di valore epistemico. Si scopre così su una tavola un ragazzino la cui testa idrocefala enorme somiglia a un'aureola che copre i tre quarti dell'illustrazione. Il viso si spande al centro, gli occhi sono rivolti verso l'alto e suggeriscono uno sguardo attento. Questa impressione è rafforzata dalla bocca leggermente aperta. Il corpo del ragazzino è piegato: il torso è girato verso sinistra, la gamba destra è piegata verso destra in un modo tale che essa si trova esattamente sotto il corpo, la gamba sinistra, anch'essa piegata, raggiunge la destra. Tra le braccia, il bambino stringe una placenta – un pezzo di carne che somiglia a una spugna, la cui dimensione si avvicina a quella del viso. Nel commento che accompagna questa tavola, Ruysch annota che ha modificato la forma della placenta, non avendone voluto mostrare la conformazione autentica[15]. Questo fatto concernente l'artificialità della rappresentazione della placenta indica che i rapporti fuori misura tra il ragazzino e il pezzo di carne che tiene tra le braccia sono in realtà il tema principale di questa illustrazione. È così che tutta l'ambivalenza del sistema di rappresentazione diviene manifesta. Da una parte, le mostruosità fanno parte della trasfigurazione emblematica dei corpi. Esse condividono con gli altri cadaveri la bruttezza della morte, questa essendo la condizione fisica del trionfo allegorico riportato sulla decrepitezza della vita. In questo senso, le mostruosità sono integrate nell'anatomia moralizzante dell'epoca. Dall'altra, le mostruosità restano casi eccezionali, se non unici, in ragione della distanza che le separa dagli altri corpi. Nulla impedirà all'immaginazione di far crescere le ali a uno di questi esseri mostruosi e di farlo librare attraverso l'immagine – né si saprebbe dire se è il fondo che si muove o il mostro stesso. Sta di fatto che sono presenti, anche se la loro stranez-

za ne fa degli oggetti insoliti che potrebbero tranquillamente sparire da un minuto all'altro.

4. San Pietroburgo è stata fin dalle sue origini la culla di tutte le stravaganze. Fondata nel 1703 da Pietro il Grande in una regione paludosa, la città è stata costruita in pochi decenni grazie a un *tour de force* inimmaginabile, che costò la morte di dieci milioni di operai. La precipitazione dell'evoluzione storica di San Pietroburgo è tuttavia come il prisma che fa apparire certe tendenze del XVIII secolo, e ciò a dispetto delle fasi di stagnazione e d'agonia. Questo non è meno vero per la maniera in cui le mostruosità sono state trattate, poiché a San Pietroburgo, la curiosità più insaziabile, la messa in scena spettacolare, da un lato, e l'osservazione erudita, la classificazione così come l'interesse scientifico, dall'altro, erano inseparabilmente legati.

Pietro I acquistò la celebre collezione di Frederic Ruysch nel 1716. La sua predilezione per le mostruosità era tuttavia così forte che ordinò che i neonati malformati del paese dovessero essere consegnati ai pope dei comuni di nascita perché venissero inviati al gabinetto di storia naturale di San Pietroburgo[16]. Lo zar giustificò questo decreto facendo notare che gli aborti venivano collezionati ed esposti da sempre nei più diversi paesi. Era esatto, ma all'epoca nessun governatore si era arrischiato ad emanare una legge concernente la consegna degli aborti mostruosi alle istituzioni. Poco a poco, la collezione di San Pietroburgo si accrebbe. Di contro, non era più questione di intraprendere ricerche anatomiche al fine di definire le cause probabili delle malformazioni mostruose, la pratica degli anatomisti limitandosi alla conservazione durevole e autentica degli oggetti. Questa pratica era dunque al servizio della cultura di una corte assolutista.

Dopo la morte di Pietro I, le collezioni furono trasferite all'Accademia Imperiale delle Scienze recentemente fondata. L'Accademia era integrata alla corte; essa non disponeva che di una libertà di decisione limitata. Da qui la strana sintesi tra la fastosa messa in scena della vita di corte e il perseguimento di interessi scientifici. La stranezza di questa sintesi si fece sentire in modo particolare a proposito dei pretesi mostri umani viventi. Tra gli anni venti e quaranta del XVIII secolo, almeno dieci uomini contraffatti vivevano alla corte di San Pietroburgo[17]. Il caso più conosciuto è probabilmente quello del nano Foma Ignatiev, che abitò nel Gabinetto d'Art dal 1720. Foma lavorava come cocchiere; tuttavia, all'occorrenza – per esempio quando Pietro I riceveva degli ambasciatori nel Gabinetto d'Art – creava, insieme ad altri malformati, il «quadro vivente» della famosa collezio-

ne di curiosità. Su ordine dello zar, fu imbalsamato *post mortem* e incorporato definitivamente alla collezione. Mentre la vita e la morte di questo nano possono sembrare un poco burlesche, il destino di altri pretesi mostri fu insieme più tragico e più brutale. Così, il diplomatico tedesco Friedrich Wilhelm von Bergholz raccconta la storia d'un uomo senza organi genitali esteriori visibili. Al posto di questi organi si trovava una sorta di rigonfiamento munito di un'apertura dalla quale usciva senza sosta l'urina. Secondo Bergholz quest'uomo, deportato dalla Siberia San Pietroburgo fu trattenuto alla corte contro il suo desiderio e a dispetto di qualche centinaio di rubli che offrì per riavere la libertà[18].

Sarebbe sbagliato credere che tali pratiche dipendano dalle ultime degenerazioni delle corti uscite dal Medio Evo o dal Rinascimento – pratiche in via di lenta sparizione a partire dal XVII secolo. Fatta eccezione per la corte di Francesco Giuseppe I, in Prussia, per quella dello zar, e per qualche altro esempio, non si incontravano più né nani, né giganti, né buffoni o mostri nelle corti del secolo dei Lumi. In compenso, a San Pietroburgo, le mostruosità «ammobiliavano» la cultura di corte dove l'autorappresentazione sociale della nobiltà, la ricerca del divertimento e l'aspirazione alla conoscenza illuminata formavano un tutt'uno. L'Accademia Imperiale delle Scienze costituiva in questo contesto un paradigma particolare. Durante il suo viaggio ufficiale in Siberia, Johann Georg Gmelin scoprì, nel 1742, due coppie di bambini fratelli e sorelle ermafroditi che non sapevano né leggere né scrivere. Quando i genitori chiesero se almeno uno dei due bambini non potesse restare con loro per aiutarli nel lavoro quotidiano, gli fu opposto un netto rifiuto. Tutti e quattro furono mandati insieme ai genitori a San Pietroburgo. Qui i genitori rinnovarono la richiesta. Ma i membri dell'Accademia redassero quattro rapporti scientifici nei quali si precisava che ognuno dei bambini era indispensabile alla ricerca scientifica. Li si sottopose dunque a un regolare esame anatomico. Inoltre, si decise di insegnargli a leggere e a scrivere, affinché più tardi potessero entrare in una scuola superiore. La conclusione di questa esperienza fu disastrosa. Uno dei bambini riuscì a fuggire sottraendosi così all'attenzione degli accademici, gli altri tre fecero così pochi progressi che nel 1746 vennero rimandati in Siberia. Non ci si attendeva più alcun risultato da altre osservazioni anatomiche e psicologiche. Un altro motivo che portò a questa decisione fu il restringimento dei crediti finanziari dell'Accademia. Malgrado l'insuccesso dell'esperienza, l'introduzione in un gabinetto così come la prova dell'educazione dei bambini significava l'integrazione in un sistema d'ordine che si basava sulla fede in un potenziale civiliz-

zatore e illuminante, capace di demistificare e allontanare i mostri dal loro contesto naturale. L'esposizione in un gabinetto, l'ispezione anatomica e l'aspirazione all'educazione sono tutte espressioni del desiderio di controllare lo sconosciuto e l'inesplorato.

San Pietroburgo non rappresenta un caso unico. La fascinazione per «gli uomini selvaggi» e gli animali esotici imbarcati alla volta dell'Europa e destinati ai serragli era legata da una parte al desiderio di svago, e dall'altra alla fede nelle forze disciplinari della Ragione. Ma i risultati di questa disciplina della Ragione erano troppo spesso deludenti[19]. In tutta evidenza, l'aspetto dell'apprendimento non concerneva più gli oggetti mostruosi conservati nell'alcol. Eppure, era la stessa comunità culturale che si distingueva nello stesso tempo per le collezioni e i fasti della vita di corte, le osservazioni scientifiche e le esperienze della nuova educazione. È il passaggio lento da una cultura del divertimento e della curiosità erudita a forme di razionalismo e d'ordine che fu determinante per la costituzione di uno spazio nel quale avevano un posto le mostruosità di San Pietroburgo.

Gli esempi di Amsterdam e di San Pietroburgo indicano inoltre che la demistificazione delle mostruosità si è prodotta all'interno dello stesso gabinetto di storia naturale. Questa demistificazione riposava su evidenze visive. Nello spazio colto del gabinetto, i mostri si toglieranno un' aura ancora misteriosa e si sottrarranno alle dispute sulla loro origine. Non si smetterà di metterli in mostra, ma poco a poco perderanno il loro potere di minaccia. Da questo punto di vista, la differenza con la cultura popolare della festa di fiera non era troppo pronunciata.

5. Il piacere che fini conoscitori come Uffenbach e Neickel o un principe come Pietro I ricavavano dai corpi malformati conduce necessariamente a porre la questione della significazione estetica del mostro. Anche se il desiderio di possedere un oggetto mostruoso era molto diffuso, le ragioni di questa infatuazione differivano già all'inizio del XVIII secolo. Così, Michael Bernhard Valentin rifiutava di riprodurre un ragazzo con due teste nel suo imponente *Museum Museorum* con il pretesto della bruttezza. Ma non aveva nulla da obiettare contro il fatto di esporre lo stesso mostro in una collezione di storia naturale. Egli proponeva il seguente argomento: « Un'immagine bella e ben formata è ancora più bella quando vi si mette accanto qualche cosa di brutto e di malformato, di modo che (...) due contrari o cose che si urtano si illuminino reciprocamente»[20]. La bellezza e la bruttezza si accentuano quando ad esse si oppone il loro contrario.

Questa idea dell'illuminazione reciproca dei contrari risale all'Antichità, ma essa si radicava allora in un contesto fisioteologico nel quale le mostruosità sollevavano un problema difficile. Se Dio ha creato il mondo e le creature secondo la sua bontà onnipotente, come potevano delle mostruosità apparentemente inutili, brutte e disordinate, armonizzarsi con dei corpi ben formati, belli, regolari e utili? Questa domanda esprimeva un certo disagio a ben distinguere le curiosità dai miracoli, gli esseri rari e i capricci della natura. Nel XVII secolo, queste categorie non furono rifiutate di colpo, ma furono subordinate all'immagine della natura retta da leggi di preformazione e di sviluppo determinate. In questo contesto, la domanda concernente l'apparenza piacevole così come l'utilità delle malformazioni, si legò a quella sulle loro origini. Se la bellezza era esclusivamente l'espressione della perfezione divina, una mostruosità non poteva essere bella. La minaccia all'ordine naturale era presa a tal punto sul serio che l'*Enciclopedia universale* di Zedler del 1739 avvertiva per esempio il lettore di non considerare belle le mostruosità[21]. I criteri estetici servivano a imprigionare la natura nella gabbia della teologia fisica. Qui le mostruosità si ritrovavano in un nuovo contesto di significazione. Dopo aver percorso lo spazio del miracolo e del presagio, del rigetto morale e del divertimento (erudito o profano), esse ora disturbavano l'ordine delle classificazioni. Quanto alla loro presentazione nei gabinetti di storia naturale, questa evoluzione resterà senza conseguenze importanti, nonostante alcune differenze geografiche.

Nel suo romanzo utopico *L'an 2440*, Louis-Sébastien Mercier sognava un gabinetto di storia naturale gigantesco nel quale un posto esclusivo era riservato alle mostruosità, al centro della sala sotto la cupola[22]. Anche alla corte di Kassel le mostruosità del gabinetto di storia naturale erano così stimate, che il conte permetteva all'anatomista Samuel Thomas Soemmering di esaminare gli esemplari della collezione, a patto che questi oggetti curiosi non subissero alcun danno visibile.

La situazione era diversa a San Pietroburgo. In una descrizione della collezione quasi ufficiale che serviva allo stesso tempo da guida per visitatori, Jean Bacmeister fece notare che gli oggetti anatomici, se erano di notevole importanza per gli eruditi, non erano tuttavia piacevoli alla vista di tutti i visitatori[23]. Di conseguenza, non li incluse al catalogo. I numerosi oggetti della vecchia collezione di Ruysch non furono toccati da questa restrizione. Tuttavia, le mostruosità hanno tutte trovato un posto nella descrizione anatomica del catalogo.

Perché questo cambiamento di spirito? In un primo tempo, la natura e in particolare le mostruosità non giocano più un ruolo così

importante nei fasti della corte dello zar alla fine del XVIII secolo. Il celebre motto di Caterina II secondo il quale la natura era troppo vasta per essere contenuta in una casa, può essere interpretato come l'espressione di una percezione nuova della natura. Ma si tratta, in fondo, di tutt'altro. I gabinetti d'arte e di storia naturale della corte costituivano dei luoghi unici in cui gli oggetti rari dell'arte e della natura erano destinati la supremazia della corte e, più generalmente, della nobiltà. Ora, durante il XVIII secolo, la borghesia colta e agiata sviluppa lo stesso gusto per le collezioni di storia naturale. Che rilanciò il commercio di oggetti di storia naturale e, di conseguenza, comportò una più marcata divulgazione. Per la nobiltà, di contro, gli oggetti di storia naturale, e con questi le mostruosità, persero poco a poco interesse.

Inoltre, il fatto che lo studio delle mostruosità sia stato riservato ai soli anatomisti rivela un cambio di mentalità degli eruditi. Per la valutazione scientifica delle mostruosità, non era più obbligatorio fare appello a testimoni eruditi e celebri come all'inizio del secolo, come testimonia l'esempio di Uffenbach o di Neickel. È sufficiente che dei ricercatori specializzati in anatomia si facciano carico dell'esame. Così fu creato un nuovo spazio discorsivo in cui il problema della demistificazione, della conservazione e dell'integrazione a una collezione di curiosità e di oggetti preziosi si allarga a vantaggio di un altro problema: quello di legare le mostruosità allo studio del processo vitale. Ma una volta messe nelle mani dell'anatomista, le mostruosità non sparirono. Al contrario, la domanda di oggetti mostruosi aumentò considerevolmente, poiché, esposti fianco a fianco in una vetrina di museo anatomico o anatomo-patologico del XIX secolo, essi erano ridivenuti un oggetto d'attrazione spettacolare.

6. Il contrasto tra la nuova e la vecchia maniera di rappresentare le mostruosità non è tanto evidente come nelle due collezioni che si trovano in un altro luogo, dove regna l'esaltazione e dove la messa in scena pubblica della morte fa parte sino a tempi più recenti dell'autenticità culturale. Nel 1785, l'imperatore Giuseppe II comprò una collezione di cere anatomiche (destinate alla preparazione degli ostetrici) dagli anatomisti fiorentini Paolo Mascagni e Felice Fontana. Per promuovere l'insegnamento medico, Giuseppe II fece arrivare a Vienna le copie di più di cento oggetti. Si può ancora oggi valutare nel Josephineum ciò che un insieme di oggetti anatomici di questo tipo poteva significare alla fine del XVIII secolo [24]. Non vi si trova più la minima traccia delle allegorie barocche d'un Ruysch, che d'altronde non hanno mai troppo impressionato l'ambiente italiano.

In compenso, i modelli in cera, poggiati su stoffe preziose in vetrine di legno di rosa altrettanto prezioso, sono di una sensualità quasi provocante. La bellezza immacolata di una giovane donna nuda, che porta al collo un collier di perle, si estende sino al ventre aperto che espone le viscere in un ordine perfetto che nessun anatomista avrebbe mai potuto osservare in natura. La rappresentazione del corpo trascende così la funzionalità normale e il processo di putrefazione. Essa è d'una intemporalità che si sottrae, peraltro, anche agli attributi del bel cadavere – il cadavere che segna il momento di passaggio tra la sensualità seducente ancora presente e la decomposizione che seguirà. La cera non è soggetta a questa traiettoria piena di tensione.

In questa atmosfera di celebrazione estetizzante, le rare figure mostruose di cera non turbano molto il quadro. Da una di esse, si vede uscire un neonato la cui testa dal doppio viso sovrasta il tronco. L'insieme della rappresentazione suggerisce (impressione rafforzata da un lieve trucco in rosso e dai capelli veri) meno la vivacità carnale che un'esistenza angelica che non conosce né la morte, né la vita. Un'altra mostruosità – due corpi saldati allo sterno culminanti con una testa sovradimensionata – è d'una tale perfezione simmetrica che si potrebbe quasi prenderla per una produzione miracolosa. L'idea guida di questa rappresentazione è che tutto nella natura si fa per cause razionali, idea già familiare al pensiero di ogni anatomista della fine del XVIII secolo. Possiamo leggere in Caspar Friedrich Wolff, l'anatomista di San Pietroburgo: «Ho visto in certi mostri un'interiorità di una grazia e di una eleganza così sorprendente che non ho alcun dubbio che la natura avesse l'obiettivo della bellezza quando ha costruito questi corpi» [25]. Quanto al cadavere, la sua bellezza non era riconoscibile che dall'anatomista specializzato. Per il visitatore del gabinetto, invece, essa non giocava più alcun ruolo. Ma essa ha potuto prendere forma dalla trasfigurazione della cera. Non è molto sorprendente che la collezione abbia attirato a Vienna tanto le folle quanto gli eruditi dell'Accademia Imperiale. Con grande stupore dei medici, l'affluenza del pubblico, del quale poterono far parte le donne solo verso il 1800, fu dunque considerevole. Un osservatore attento, il berlinese Karl Asmund Rudolphi, futuro anatomista, notò in occasione di una visita del Josephineum: « Si vede che lo spirito illuminato è grande a Vienna, poiché le donne di qui vengono numerose a studiare l'anatomia e si fermano senza arrossire davanti a tutti questi oggetti »[26].

A cinque minuti dal Josephineum si trova la torre dei pazzi. Essa è situata al centro dell'area dell'ospedale generico. Costruita nella stessa epoca del Josephineum, sino al 1866 serviva alla detenzione

dei malati di mente. Si tratta di un edificio circolare che soddisfaceva le esigenze di sorveglianza totale del panottico di cui parla Foucault[27]. Il museo anatomo-patologico è istallato ancora ai nostri giorni in questa torre, al terzo piano, con l'ingresso vietato al pubblico; ma non è difficile ottenere un permesso speciale per visitarlo.

Di sala in sala, di piano in piano, tutte le malformazioni immaginabili conservate sfilano davanti agli occhi dello spettatore. Non c'è più traccia di confidenzialità quasi segreta né di curiosità così caratteristiche nel XVIII secolo. L'interminabile infilata di mostruosità annuncia già le macchinerie scientifiche del XIX. Collezioni come questa si fondavano non soltanto sul bisogno degli eruditi, ma pure su un insieme di regole amministrative. Si trattava di un sistema che aveva la funzione di scovare negli angoli più nascosti tutte le aberrazioni e malformazioni, di classificarle, di conservarle e di trasferirle in un luogo centrale, cioè il museo. Nei centri scientifici europei, gli oggetti esposti nei musei di anatomia e di patologia si contano a milioni. Si direbbe che neppure la minima particolarità sfuggiva allo sguardo scientifico. Considerata da questa angolazione, la collezione della torre dei pazzi di Vienna è situata in un luogo ideale – non perché prima vi sarebbero stati chiusi i pazzi, ma perché (benché non si tratti più di sorvegliare e punire) gli innumerevoli oggetti sono disposti secondo il principio del luogo panottico, così che essi possono essere abbracciati con un sguardo circolare. Si tratta evidentemente di una illusione la cui efficacia risiede nella simultaneità del visibile disparato. La torre dei pazzi di Vienna illustra in modo quasi paradigmatico il fatto che la collezione non era più concepita per essere tenuta segreta e riservata a un ristretto gruppo di esperti. È soltanto nelle finzioni letterarie e nelle utopie del XIX secolo, dal Frankestein di Mary Shelley al dottor Moreau di H. G. Wells, che i gabinetti e i laboratori dove sono costruiti, disseccati e conservati i mostri, restano dei luoghi segreti e inaccessibili. Certamente, nel XIX° secolo, la lezione d'anatomia non era più uno spettacolo pubblico come all'alba dei tempi moderni. E, nelle città universitarie, la gente protestava ancora (e per ragioni comprensibili) contro la presenza delle sale di dissezione nelle immediate vicinanze delle loro abitazioni. Certamente, le sale di dissezione e i luoghi di conservazione dei cadaveri erano sempre abitati da rappresentazioni di isolamento lugubre. Tuttavia, queste rappresentazioni furono poco a poco naturalizzate nelle metropoli europee, dove le grandi collezioni universitarie e i gabinetti delle accademie divennero poco o per niente accessibili al grande pubblico.

7. Anche le sale specializzate e didattiche di Berlino, popolate di mostruosità erano percorse da numerosi visitatori. Leopold

Freiherr von Zedlitz annotò nel suo *Nouveau manuel de conversation pour Berlin et Potsdam* del 1834, nella rubrica 'Musée anatomique': «Questo si trova al piano intermedio dell'ala sinistra dell'edificio universitario. (...) Alla fine dell'anno 1883, il museo possedeva circa diecimila oggetti. La ricchezza dei preparati neurlogici, una lunga fila di aborti mostruosi e circa cinquecento scheletri d'animali attirano l'attenzione dei visitatori. (...) Il museo è aperto ai medici e agli studenti dalle due alle tre in estate, e, su richiesta, dalle nove alle dodici; gli stessi giorni per il pubblico: in estate dalle quattro alle sei, in inverno dalle tre alle quattro, ma a volte sino alle cinque se la luce lo permette. (...) I biglietti d'ingresso sono distribuiti un giorno prima. Entrata libera per i militari in uniforme. I ragazzi non sono ammessi che accompagnati dai genitori o dai loro professori e, tra le donne, sono ammesse solo le levatrici»[28].

La fila di aborti mostruosi si trovava dunque nel centro della città, nell'edificio universitario «Unter den Linden» accessibile a quasi tutti nel corso del XIX secolo. Nel 1899, Rudolf Virchow inaugurò il museo di patologia dell'Università Francesco Giuseppe a Berlino. Patologo, antropologo ed esperto di medicina sociale, Virchow non si interessa soltanto delle aberrazioni fisiche, ma anche dei legami con il settore del divertimento, per esempio con Louis Castan, il fondatore del museo delle cere, grande centro d'attrazione della Berlino di fine secolo. Castan era un uomo intraprendente che, nel suo panottico, sapeva abilmente maneggiare l'arte del divertimento, la messa in scena dell'esotismo e la presentazione della scienza moderna[29]. Le statue di cera delle personalità dell'epoca si trovavano esposte fianco a fianco con gli oggetti anatomici che esibivano senza pudore gli organi sessuali; le mostruosità e i criminali posavano gomito a gomito con uomini dell'Africa centrale e dell'America del Sud. La linea di confine con gli spettacoli di fiera e i *freak show* era dunque piuttosto incerta, poiché Castan metteva in scena anche personaggi viventi venuti da tutti i paesi del mondo. La Società di antropologia, d'etnologia e di storia archeologica di Berlino, presieduta da Virchow stesso, assisteva a questi spettacoli. All'epoca dell'esibizione di un gruppo di Zulù nello spettacolo panottico di Castan, all'inizio del 1885, la società vi tenne una delle sue riunioni, raccontata nel rapporto della rivista ufficiale dal suo presidente. Ovvero si sottoponevano degli uomini ad esami antropologici, se ne prendevano le misure e li si fotografava. Dalle maschere di gesso o di cera che se ne prendevano, essi si vedevano trasformati in «tipi antropologici» al servizio della scienza esercitata dai «permanenti» del panottico.

Una tale mescolanza di scienza e spettacolo era ugualmente caratteristica del museo di patologia di Virchow[30]. Nel discorso di

inaugurazione, egli insisteva sul fatto che il suo museo sarebbe stato un «luogo di luci» che, per il fatto di essere situato su una grande arteria al centro della città, servita da più linee di tram, sarebbe stato facilmente accessibile al grande pubblico. L'illusione del grande pubblico è dovuta al fatto che Virchow era un grande maestro dell'animazione. Quasi un terzo del discorso fu consacrato alle mostruosità e alla spiegazione degli oggetti teratologici. Il pubblico reagì con scoppi di riso quando Virchow presentò una testa deforme dicendo ironicamente di se stesso che era il «sorvegliante del reggimento degli idrocefali», con una insidiosa allusione alla vita politica: «Salutiamo, presenti tra noi, i rappresentanti dello Stato; mi piacerebbe far notare che il primo gruppo è quello degli aborti incaricati all'inizio della preparazione del congresso della pace. (Risate). È il gruppo in cui due feti diventano fratelli per formare ora un solo individuo (risate) – ne risulterà finalmente un mostro. (Risate molto forti)»[31].

Virchow dominava il suo uditorio come un conferenziere, arricchendo la presentazione di certi oggetti con aneddoti divertenti e accostamenti balzani, con attacchi e provocazioni, non risparmiando neppure se stesso. Il suo discorso irrispettoso terminò con una visita guidata per le diverse sale del museo, che «devono istruire il grande pubblico lasciando a ciascuno la libertà di ritrovarsi in queste aberrazioni»[32]. In altre parole, la collezione di malformazioni patologiche costituiva per Virchow uno specchio che rimandava allo spettatore l'immagine dei propri difetti.

8. L'approccio di Virchow, che voleva fare delle mostruosità una normalità patologica e pensava così di cancellare gli ultimi resti di un'aura misteriosa con la mancanza di rispetto calcolata, essendo capace di conservare una distanza ironica anche dalla propria persona, è diventato obsoleto per molte ragioni. La ragione principale rimanda con tutta evidenza all'epoca del nazional-socialismo. I nazisti hanno colpito con una interdizione i *freak show* dopo la presa del potere, sostenendo che uomini malati e indifesi non dovevano essere sfruttati così. Paradossalmente, è precisamente la sparizione delle mostruosità dallo spazio pubblico, fondata su argomenti morali, che rappresenta il primo passo nel processo di sterminio di vite che si giudicavano indegne di essere vissute. In questo contesto, si faceva riferimento a nozioni e concezioni che si accordavano al modo di vedere le mostruosità, di segno contrario a quelle dell'epoca di Virchow[33]. Il discorso bio-medico dichiarò che la malformazione – definita dalla vecchia teratologia e da Virchow stesso come facente parte dell'evoluzione della vita secondo le leggi della natura – presentava

un grave pericolo sociale. Insomma, si consideravano questi uomini troppo deboli per partecipare alla lotta per la vita[34]. D'altra parte, la malformazione fisica fu giudicata come una minaccia per la società. Perciò bisognava combatterla con tutti i mezzi. La congiunzione di questi due aspetti ha suscitato un processo di stigmatizzazione, alla fine del quale si è riservato un trattamento orribile a tutto ciò che era mostruoso. Un punto di non ritorno è stato così raggiunto nella storia delle mostruosità. Ma non ne deriva che ogni approccio all'argomento deve partire dall'orrore organizzato che culmina culminante nella Shoah. Invece, bisogna restare coscienti delle condizioni storiche che hanno causato e accentuato lo sblocco morale e scientifico nel XX secolo.

Ai nostri giorni, si assiste a un rinnovato interesse per le mostruosità – fenomeno poco sorprendente delle mutazioni genetiche, del trapianto del tessuto cerebrale e di Dolly. Le mostruosità sono state da sempre il segno di una crisi di identità. Ciò è alla fine vero anche per la funzione dei mostri nelle scienze. Le mostruosità fanno parte da sempre degli spazi dotti. Ma non se ne deve automaticamente concludere che l'immagine dei morti diabolici e magici sopravvive in qualche modo. Ciò che al limite poteva sembrare giustificabile nel XVIII secolo, non lo è più oggi, poiché la definizione delle mostruosità e il modo di affrontarle rappresentano, nel corso delle epoche e dei più diversi spazi culturali, un sismografo molto sensibile alle evoluzioni storiche e alle deviazioni di ogni tipo. Un'altra scienza diversa dalla teratologia non ha saputo meglio mettersi in scena attraverso la celebrazione di una malformazione in una provetta o di un topo oncogeno e l'esposizione di tali oggetti, trofei dei musei di storia naturale, senza commento o senza spiegazione didattica. Questi non sono però automaticamente perduti per la scienza, poiché è certo che non si è ancora scoperto da quale sindrome fosse stato colpito allora l'uomo-gallina di Lipsia[35].

(traduzione di Vito Bianco)

NOTE

[1] Il presente testo costituisce una versione ripresa e modificata di un articolo già apparso in tedesco in: SANDER L. GILMAN (Ed.): ALEXANDER POLZIN, *Abgetrieben*, Gottingen, 1996, pp. 11-30.

[2] THOMAS H. MACHO, *Vom Ursprung des Monstrosen. Zur Wahrnehmung des verustalteten Menschen* (Dell'origine della mostruosità. La percezione dell'uomo deforme). In: *Wie werden aus Menschen Monstren?* (come fare dell'uomo un mostro?), Ed. di Adolf Holl, Graz 1990, pp. 55-94.

[3] GEORGE CANGUILHEM, *La monstruosité et le monstrueux,* in: *La connaissance de la vie,* Paris, 1989, pp. 171-184.

[4] GOTTLIEB FRIDERICI, *Monstrum* humanum *rarissimum recens in lucem editum in tabula exhibet simulque observationibus pathologicis,* Lipsiae 1738.

[5] Quanto alla collezione di HARY BEYRICH vedere: *Le cabinet d'histoire naturelle e d'art de Leipzig, maintenant à Waldenburg (Saxe).* In: *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800* (Le Macrocosme dans le microcosme. Le monde dans un salon. L'histoire des collections, 1450-1800), éd. par A. Grote, Opladen 1994, pp. 581-601.

[6] WALTER BENJAMIN, *Über den Begriff der Geschichte,* in: *Gesammelte Schriften,* Francoforte 1974, pp. 691-704, p. 694.

[7] Il dottor Katzenberg, l'eroe burlesco della novella *Il viaggio alle terme del dottor Katzenberg* di Jean Paul, possiede una considerevole collezione di mostruosità. In uno dei capitoli più pregnanti della novella, Katzenberg si impossessa di un coniglio a otto zampe rubandolo in modo ingegnoso da una farmacia.

[8] PLINIO, *Scienza della natura,* libro VII.

[9] ZACHARIAS CONRAD VON UFFENBACH: *Merkwurdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland (Viaggi bizzarri attraverso la Bassa Sassonia, l'Olanda e l'Inghilterra),* 3 volumi, Ulm/Memmingen, 1753, vol. 1, p. 13.

[10] C. F. NEICKELIUS, *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nutzlicher Anlegung der Museorum oder Raritätekammern* (Musografia o l'iniziazione alla nozione corretta e all'organizzazione utile del Museorum o del gabinetto di rarità), Lipsia/Breslau, 1727, p. 7.

[11] MICHAIL BACHTIN, *Rabelais e il suo mondo, ... ...*

[12] Quanto a Ruysch, vedere JUDITH V. HANSEN, *Resurrecting Death. Anatomical art in the cabinet of Dr. Frederic Ruysch, Art Bulletin* 78, 1996, pp. 663-679. Sul contesto delle immagini anatomiche e delle allegorie barocche, vedere ANDRÉ CHASTEL, *Le baroque et la mort*, in: *Fable, formes, figures*, vol. 1, Paris 1978, pp. 205-226.

[13] In una sinossi scritta alla fine della sua vita, Ruysch non indica meno di quindici mostruosità da lui disseccate e integrate alla sua collezione. Vedere, FREDERIC RUYSSCH, *Adversorium anatomico-medico-chirurgicorum.* Decas Prima,1729, pp. 20-22.

[14] FREDERIC RUYSCH, *Observationum anatomico-chirurgicarum centuria.* Accedit catalogus rariorum,que in Museo Ruyschiano asservantur, Amsterdam, 1737, p. 186.

[15] FREDERIC RUYSCH, *Thesaurus anatomicus secundus,* Amsterdam 1702, p. 91.

[16] Vedere HEINZ MULLER-DIETZ, *Anatomische praparate in der Petersburger 'Kunstkammer'* (Oggetti anatomici del 'gabinetto d'arte' di San Pietroburgo), *Zentralblatt fur allgemeinne Pathologie un pathologische Anatomie 135, 1989,* pp. 757-767.

[17] Per maggiori dettagli vedere Fr. Russow, *Die lebenden Missgeburten (Monstra) bei der Kunstkammer* (Gli aborti viventi nel gabinetto di storia naturale), pubblicazione del Museo di antropologia e di Etnografia dell'Accademia Imperiale delle Scienze di San Pietroburgo 1, 1900, pp. 145-149.

[18] Friedrich Wilhelm von Bergholz, *Tagebuch, welches er in Russland von 1721 bis 1725 als hollsteinischer Kammerjunker geführt hat* (Diario scritto in Russia tra il 1721 e il 172 come valletto di camera d'Hollstein), *Bueschings Magazin für die neue Historie und Geografie,* 19, 1785, pp. 3-202, p. 115.

[19] I casi più conosciuti di «ragazzi selvaggi» furono quelli di Jean Itard Victor d'Aveyron e Caspar Hauser all'inizio del XIX secolo. Ma anche nel XVIII secolo si conoscevano e discutevano casi molto noti. Rousseau, per esempio, racconta nel suo *Discorso sull'origine della disuguaglianza* del 1754, di cinque casi di bambini cresciuti nell'isolamento. La Mettrie, Voltaire e altri filosofi discutevano il caso della «ragazza selvaggia di Chalon», nel contesto delle loro riflessioni sulla nascita della morale. Vedere Lucien Malson, *Les enfants sauvage. Mythe e réalité,* Paris 1964.

[20] Michael Bernhard Valentin, *Museum Museorum,* vol. 2, Francoforte, 1717, p.158.

[21] Johan Heinrich Zedler, *Missgeburt* (Aborto). In: Grosses vollstandiges Universal-Lexikon, vol. 21, Lipsia/Halle 1739, p. 486.

[22] Louis-Sébastien Mercier, *L'an 2440. Reve s'il en fu jamais,* Bordeaux 1971, p. 292. Certamente, Mercier fa qui riferimento all'ultimo passaggio dell'articolo di Diderot, «Cabinet d'Histoire Naturelle», nell'enciclopedia, dove si sognava un museo gigantesco con numerose sale. La più grande al centro doveva essere riservata ai mostri della terra e del mare. Eppure, Diderot non pensava agli esseri deformi, ma ai coccodrilli, agli elefanti e alle balene.

[23] Jean Bacmeister, *Essai sur la bibliotheque et le cabinet de curiosité d'histoire naturelle de l'Académie des Science de Saint Petersbourg,* San Pietroburgo 1776, p. 207.

[24] Sulla collezione di Vienna vedere Erna Lesky, *Wiener Lehrsammlungen von Wachspraeparaten* (Le collezioni d'insegnamento di modelli in cera), *Gesnerus,* 33, 1976, pp. 8-20.

[25] Caspar Friedrich Wolff, *De constantia fabricae corporis humani de elegendiscque ad eam repraesentandam exemplaribus. Acta Acdeiae Scientiae imperialis Petropolitanae, pars posterior,* 1778, San Pietroburgo 1780, pp. 217-235, p. 234.

[26] Karl asmund Rudolphi, *Bemerkungen aus dem Gebiet der Naturgeschichte, Medicin und Thierarzneykunde, auf einer Reise durch einen Theil von Deutschland, Holland und Frankreich gesammelt* (Raccolta di osservazioni nell'ambito della storia naturale, della medicina e della medicina veterinaria, ottenute durante un viaggio attraverso una parte della Germania, L'Olanda e la Francia, vol. 2, Berlino,1805.

[27] Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.

[28] Leopold Freiherr von Zedlitz, *Neuestes Conversations-Handbuch fur Berlin un Potsdam,* Berlino, p. 25.

[29] Reiner Micklich, *Louis Castan und seine Verbindungen zu Rudolf Virchow. Historische Aspekte des Berliner Panoptikums* (Lous Castan e i sui rapporti con Rudolf Virchow. Aspetti storici del panottico di Berlino). In: *Wach moulagen und Modelle* (Calchi e modelli di cera), ed. di S. Hahn e D. Ambatielos, Dresda

1994, pp. 155-161. Sull'argomento vedere anche STEPHAN OETTERMANN, *Fremde. Der. Die. Das. «Voelkerschauen und ihre Vorläufer»* (Altri. Egli. Lei. «Esposizioni antropologiche e loro modelli precursori»), in: *Viel Vergnugen. Offentliche Lustbarkeiten im Ruhrgebeit der Jahrhundertwende* (Divertitevi bene. Piaceri pubblici nella regine della Ruhr alla fine del secolo), ed. di L. Kosok e M. Jamin, Essen 1992, pp. 81-10.

[30] Sulla storia della collezione patologica di Berlino, vedere PETER KIETSCH e MANFRED DIETEL, *Pathologisch-Anatomisches cabinet. Von Virchow-Museum zum Berliner Medizinhistorischen Museum in der Charité* (Il gabinetto anatomo-patologico. Dal museo di Virchow al museo di stria della medicina di Berlino nella Charité), Berlino, Vienna, 1996.

[31] RUDOLF VIRCHOW, *Die Eroeffnung des Pathologischen Museum der Koenigl. Friedrich- Wilhelms-Universität zu Berlin am 27. Juni 1899* (L'apertura del museo patologico dell'università reale Francesco Giuseppe di Berlino del 27 giugno 1899), Berlino,1899, p. 20.

[32] *Ibid.*, p. 22.

[33] Quanto ai cambiamenti dell'antropologia dopo la morte di Virchow, vedere BENOIT MASSIN, *From Virchow to Fischer: Physical anthropology and «Modern race theory» in Wilhelmine Germany.* In: *«Volkgeist» as method and ethic. Essays on boasin ethnografy and the german anthropological tradition,* ed. di G. Stocking, Madison 1996, pp. 79-154.

[34] Vedere, a questo proposito, lo scritto malfamato di KARL BINDING e ALFRED E. HOCHE, *Die Vernichtung lebensunwerten lebens: ihr Mass und ihre Form* (L'estinzione della vita indegna d'essere vissuta: la misura e i mezzi), Lipsia 1920.

[35] DIETMAR MULLER, *Ein historische Casus aus dem Jahre1735 mit einem bisher noch nicht beschriebenem Fehlbildungssyndrom* (Un caso storico dell'anno 1735 con una sindrome di malformazione finora senza descrizione). In: *Klinische Genetik in der Paediatrie,* decimo simposio, Mayence, pp. 58-59.

a cura di

UBALDO FADINI
ANTONIO NEGRI
CHARLES T. WOLFE

# DESIDERIO DEL MOSTRO

## DAL CIRCO AL LABORATORIO ALLA POLITICA

manif

© 2001 manifestolibri srl
via Tomacelli 146 - Roma

In copertina: *l'omunculo motorio* e *l'omuncolo sensitivo* nella rappresentazione grafica di Penfield e Rasmussen

Traduzioni di Vito Bianco, Giorgia Nicolemi, Silvia Talluri

ISBN 88-7285-151-3