

**Freaks: between normality and deviation.  
Monstrous births and human phenomena from the man-hen  
to the Barnum circus**

Marina Mascherini

marina.mascherini@unifi.it

The essay focuses on the theme of natural teratology, or the study of deformities, and above all on the positive figure of the freak, which I am going to analyze from a social and spectacular point of view. The analysis will go on probing the territories of the bizarre and the marvelous as presented by the Great American Museum of Barnum.

Keywords: Teratology, freak, abnormality, bizarre.

# **Freaks: tra anormalità e deviazione.**

## **Nascite mostruose e fenomeni umani dall'uomo-gallina al circo di Barnum**

Marina Mascherini

marina.mascherini@unifi.it

### **1.1 L'immortale fascino del mostro**

I mostri non appartengono più all'interesse di pochi: meraviglie e prodigi<sup>1</sup> sono all'ordine del giorno e popolano la letteratura. Una nuova curiosità sulla devianza e sulla normalità ha contribuito, e contribuisce tuttora, al fascino ascrivibile allo straordinario e al marginale. Entrati profondamente in discussione gli ideali di ordine e razionalità, la meraviglia e il meraviglioso hanno assunto un'inimmaginabile importanza all'interno di quegli ambienti intellettuali che avevano per molto tempo decretato la loro esclusione<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Il termine "prodigio" può essere inteso in due sensi: da un lato nel senso di portento, e dall'altro, nel senso attribuibile a tutti i fenomeni che sono non comuni e che suscitano grande meraviglia.

<sup>2</sup> Meraviglie e prodigi sono di grande moda: ogni settimana si pubblicano libri e articoli sull'argomento e stentiamo a tenerci aggiornati sulla letteratura. Che cosa è cambiato negli ultimi quindici anni? È forse arrivata quella che Foucault chiamava la nuova età della curiosità? Le ricerche e le riflessioni di Foucault su devianza e normalità hanno senz'altro contribuito al fascino attualmente ascrivibile allo straordinario e al marginale. Più in generale, si è assistito ad una messa in discussione degli ideali di ordine, di razionalità e di buon gusto che erano apparsi ovvi agli occhi degli intellettuali sin dalle origini della moderna repubblica delle lettere alla fine del XVII secolo, quando le riflessioni di autori e studiosi andarono sempre più privilegiando casi di mostri come il bambino a due teste o i gemelli siamesi. Dunque una storia del meraviglioso è anche una storia degli interessi, o meglio dei mancati interessi degli intellettuali, un'indagine sulle ragioni per le quali la curiosità percorre determinati percorsi e non altri. A mio avviso le meraviglie suscitano interesse perché contraddicono e ulteriormente destabilizzano una natura già variabile e incostante. (Per i riferimenti a questa parte cfr. T. M. Caffaratto, *I mostri umani: fantasie di altri tempi e realtà attuali*, Vitalità, Torino 1965; G. Canguilhem, *Il normale e il patologico*, trad. it. di D. Buzzolan, Einaudi, Torino 1998; M. Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, trad. it. di V. Marchetti e A. Salomoni, Feltrinelli, Milano 2009; M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalo e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini, Milano 1992; K. Park, L. Daston, *Le meraviglie*

I mostri fanno parte del nostro immaginario, portano da sempre allo scoperto il fascino che l'ambiguità, la *differenza* e la negazione esercitano su di noi. In quanto esseri a-normali<sup>3</sup>, irregolari ed atipici, essi suscitano disorientamento e orrore. Il mostro è chiamato a mettere in scena la differenza, declinata nella dimensione del grottesco e del ridicolo. Benché ogni mostruosità sia prodotta nell'uomo, essa cessa presto di essere un che di umano: l'uomo non è che la forma sbiadita nella quale il mostro si è sviluppato. Il mostro segna tanto i limiti del naturale quanto quelli del conosciuto. Il mostro umano, il deforme, la nascita mostruosa, il freak; embrioni il cui sviluppo si è interrotto a un determinato livello, e che Deleuze chiamava bizzarri ed irregolari, ci costringono a fare i conti con una seconda natura in formazione: si va da uno stato in cui il mostro esprime la radicale dissomiglianza dall'umano (pensiamo ad esempio alle *unioni* tra uomo e animale, alle innumerevoli ibridazioni sovraumane, ai mostri e ai prodigi della mitologia, che niente hanno in comune con l'uomo) a uno che esprime una profonda somiglianza.

Il mostro segna tradizionalmente una nascita anomala, caotica, dolorosa e mortale, sintomo di un cattivo presagio o ancor di più di un'ignoranza scientifica, ovvero priva di qualsiasi supporto da parte della conoscenza medica e viziata da un certo grado di ingenuità a fronte delle nascite mostruose<sup>4</sup>, spesso considerate frutto dell'immaginazione della madre durante il concepimento. Tuttavia, l'esigenza di muoversi verso il concreto si fa sentire all'interno della pratica scientifica e della medicina: la malattia che colpisce il feto nell'utero materno è avvertita come differenza rispetto a una condizione di salute. È la vita stessa che, nella sua normatività, disegna la possibilità dell'errore, della patologia e della morte. Il problema generale del normale e del patologico si trasforma mostrandosi come groviglio teratologico. Lo studio delle

---

*del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all'Illuminismo*, trad. it. di M. Ferraro e B. Valotti, Carocci, Roma 1998).

<sup>3</sup> L'anormale in quanto a-normale, è posteriore alla definizione del normale, ne è la negazione logica. Tra il normale e l'anormale vi è dunque un rapporto di esclusione. Tuttavia questa negazione è subordinata all'operazione di negazione, alla correzione richiesta dall'anormalità. L'esperienza del malato, che è all'origine della ricerca medica, guarda alla malattia come a quell'ostacolo che si oppone ad una normale esistenza ed è proprio in questo senso che si può affermare che è l'anormale a suscitare l'interesse per il normale.

<sup>4</sup> Le storie che riferivano di nascite mostruose popolavano l'immaginario comune e irrompevano nella vita quotidiana, grazie alla stampa e alla circolazione di opuscoli e brevi scritti. Oltre alla larga scala di significati sociali e politici, i mostri nati da genitori umani hanno continuato ad indicare per molto tempo depravazione morale o spirituale. La nascita di un bambino senza testa o quella di un bambino con i piedi invertiti prefiguravano morti nefaste o tragedie imminenti.

anomalie e delle mostruosità, infatti, completa lo studio delle malattie: il mezzo teratologico viene ad aggiungersi, nella ricerca biologica, al mezzo patologico<sup>5</sup>. I mostri ci ricordano la rilevanza etica del pensare l'aberrazione, il cui fattore chiave, in relazione alla teratologia, è che quest'ultima ci riporta alla storia come ad un presente rievocato. Il sentimento morale si fa più disposto ad accogliere le anomalie, riconsegnando loro una posizione dignitosa di fronte all'opinione pubblica, il che segnala un'evoluzione sia nel comportamento che nella sfera etica: il freak non può più essere trattato semplicemente come un oggetto, ma va osservato attraverso un approccio scientifico, all'interno del quale, tuttavia, si rigetta ogni classificazione. Nel caso del meraviglioso tutte le barriere tassonomiche appaiono violate o trasgredite. Il termine *teras* si può rendere, tra i suoi vari significati, con “mostro”, “meraviglioso”, “portento” o “prodigio” ed è qui che incontriamo una contraddizione intrinseca: l'aberrante come meraviglioso, indica il ruolo cruciale che il desiderio gioca nella percezione collettiva dei mostri.

Non sono molti gli oggetti di indagine che hanno occupato più costantemente le fatiche degli studiosi, tra i quali possiamo annoverare Ambroise Paré, John Hunter, Etienne Geoffroy Saint-Hilaire e il figlio Isidore, i quali elaborano una prima trattazione del mostro anatomico, Gottfried Wilhem von Leibniz<sup>6</sup>, Georges Cuvier, ma si pensi anche agli studi sul mostro acefalo di Curtius, Jacobus-Beninius Marie Winslow, Luis Lèmery e Jean-Baptiste-Georges Bory de Saint-Vincent. Anatomisti e scienziati fortemente interessati all'indagine attraverso cui il portento, la meraviglia, l'anomalia, avanzano verso la forma perfetta, risultato della volontà di ristabilire una *norma*, di contro alla deviazione e alla formazione di anomalie complesse, gravi e prenatali.

---

<sup>5</sup> Scrive Canguilhem: «Lo studio delle anomalie e delle mostruosità, concepite come malattie al tempo stesso più antiche e meno curabili delle turbe funzionali dei diversi apparati vegetativi o neuromotori, completa lo studio delle malattie: il “mezzo teratologico” viene ad aggiungersi, nella ricerca biologica, al “mezzo patologico» (G. Canguilhem, *op. cit.*, p.55).

<sup>6</sup> Nei *Nuovi saggi sull'intelletto umano* Leibniz scrive: «Dovrebbe esser determinato se i mostri sono davvero nuove specie distinte. Eppure un mostro deve necessariamente appartenere alla propria specie se non mostra la natura interiore di un'altra specie. Non dobbiamo considerare solo l'aspetto esteriore di quell'essere, poiché la sua natura è specificata da segni interni» (G. W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, a cura di S. Cariatì, Bompiani, Milano 2011, p. 152). È lo stesso Saint-Hilaire a citare Leibniz quando tratta della classificazione delle anomalie mostruose. A tal proposito può risultare interessante precisare che il matematico aveva più volte partecipato alle lezioni di Saint-Hilaire all'Accademia ed era rimasto particolarmente affascinato dalla teoria della scala degli esseri, alla quale avrebbe voluto apportare il suo contributo conferendo ad essa universalità.

Il freak ci mostra quanto a fianco dell'elemento che confonde possa nascere quello che ammalia: mostri i cui caratteri affascinanti e attraenti si intrecciano inevitabilmente con una forma contrastante, si presentano tanto orribili e terrificanti quanto attraenti e ammalianti.

## **1.2 Spazio privato e spazio pubblico: l'ambiguità del rapporto tra scienza e spettacolo**

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 di 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 le dita delle mani 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.<sup>7</sup>

L'uomo gallina nacque morto nel 1735, fu consegnato all'anatomista Gottlieb Federici, sezionato, studiato, disegnato ed esposto nel Gabinetto di storia naturale e d'arte fondato nel 1671 da Henrich Link a Lipsia. Tra XVII e XVIII secolo le nascite mostruose<sup>8</sup> erano considerate vere e proprie eccezioni della natura e l'interesse per le

---

<sup>7</sup> M. Agner, *Rappresentazione multipla dei mostri: dall'uomo gallina di Lipsia a Dolly*, in "Desiderio del mostro, dal circo al laboratorio alla politica", a cura di U. Fadini, A. Negri, Ch. T. Wolfe, Manifestolibri, Roma 2001, p. 39.

<sup>8</sup> «Per quale ragione meraviglie di ogni tipo, prodigi individuali e specie "esotiche", si intrufolarono con tanta forza nelle coscienze degli Europei della prima età moderna?» È la domanda di due interpreti. Si può ripercorrere lo sviluppo dell'interesse moderno per le meraviglie attraverso un singolo tipo di meraviglia, le nascite mostruose. Nel corso del XVI e XVII secolo le creature mostruose erano comprese nel canone dei prodigi, con le loro inquietanti ripercussioni religiose, i mostri subirono un mutamento nel corso del XVI secolo, diventando meraviglie naturali, fonti di divertimento e piacere, e poi oggetto di indagine scientifica. In quest'ultima fase essi si liberarono dell'associazione con terremoti e comete, trovando collocazione nei campi medici della fisiologia e dell'anatomia comparata, mentre entrava in crisi quel modello teleologico organizzato secondo le linee di un progresso verso la razionalizzazione e la naturalizzazione. La spiegazione delle meraviglie per mezzo di cause naturali aveva avuto sostenitori anche tra gli autori medievali, mentre esempi di mostri interpretati come segni divini o consumati come *lusus naturae* si possono trovare fino al XVII secolo. Si affacciarono tre diversi complessi di interpretazioni ed emozioni correlate, orrore, piacere, ripugnanza, che si sovrapposero e convissero per

anomalie biologiche<sup>9</sup> attraversa tutta la storia della cultura umana. Il mostro si presta al desiderio curioso della totale eccezione: l'esposizione nei gabinetti di storia naturale e d'arte aveva lo scopo di divertire, di eccitare il piacere dello spettatore.

Il pubblico visitava le collezioni *mostruose* coinvolto in una doppia sensazione: un piacere spinto da una violenta curiosità, ma attraversato continuamente da brividi di disgusto, di fronte a quella deformazione che pone in costante crisi ogni concezione che si pretende definitiva della normalità e della natura<sup>10</sup>. È guardando il mostro che l'uomo si riconosce e acquisisce consapevolezza di sé, è osservando questo polo di attrazione e repulsione insieme che l'uomo ricostruisce la propria immagine. La rappresentazione visiva della mostruosità, la sua forma estetica è quella del grottesco, dell'eccessivo, del caricaturale e del ridicolo: figure esagerate e forme in movimento che rompono la monotonia in forza di accostamenti inattesi.

Il grottesco è ciò che permette la creazione di un'opposizione. Esso crea contemporaneamente il deforme e l'orribile, il buffo e il ridicolo, costantemente fusi in una visione caricaturale del corpo. Contenendo sia il giocoso che il ridicolo, il grottesco che caratterizza il deforme sfocia nel carnevalesco, nel riso senza posa. «È il mostro che ride ed è il mostro che suscita il riso, poiché il riso rende esplicito il legame essenziale tra comicità ed esperienza tragica»<sup>11</sup>. Tra la compresenza di questi contrasti e la ricostruzione di un'unità perduta, il mostro è colui che si *mostra*, colui che

---

buona parte della prima età moderna. Il cammino verso la naturalizzazione delle meraviglie fu un'illusione creata da una nuova umanità tra gli intellettuali del Seicento. Prima di allora i trattati eruditi offrivano interpretazioni minacciose dei mostri. Negli anni Settanta del Seicento teologi, medici e filosofi naturali andarono sempre più rifiutando i portenti come religiosamente e politicamente ininfluenti. Questi complessi di reazioni ai mostri erano al tempo stesso cognitivi ed emotivi. Se la categoria delle meraviglie si coagulò attorno all'emozione della meraviglia, quest'ultima fu però proteiforme, sconfinando da una parte verso il piacere e dall'altra verso la paura (cfr. L. Daston, K. Park, *op. cit.*, pp. 151-152).

<sup>9</sup> Delle anomalie biologiche fa parte, del resto, la neotenia, quel fenomeno che fa sì che l'uomo sia l'unico essere vivente biologicamente socio-culturale che si caratterizza per un notevole ritardo dello sviluppo ontogenetico e per una fetalizzazione della forma, che implica, sotto l'aspetto filogenetico, una dipendenza fisiologicamente necessaria dall'altro, oltre che un gran bisogno d'intimità e di contatto, essendo l'uomo una creatura patologicamente immatura.

<sup>10</sup> Un modo per aiutarci a ripercorrere le varie attitudini nei confronti dei mostri, specialmente durante la nascita della scienza, può essere distinto in tre livelli di risposta al meraviglioso. Prima risposta: il pubblico può accettare tutto e non criticare i fenomeni meravigliosi, risposta ricca di credulità e ingenuità, che corrisponde a una convinzione innocente. Seconda modalità di risposta: non si rinuncia all'intrattenimento, ma senza crederci realmente. Questo tipo di risposta intermedia sorge spesso dal conflitto tra un'attitudine di scetticismo razionale e una tendenza emotiva a credere. Infine la terza e ultima risposta è la sospensione dell'incredulità. Qui si gioca volentieri con la finzione per estrarne alcune soddisfazioni simboliche o immaginarie.

<sup>11</sup> M. Mazzocut-Mis, *op. cit.*, p. 69.

*manifestamente* è: la sua provocazione risiede nel *mostrato*, divenendo onnipresente nella cultura umana, di una onnipresenza travolgente e significativa. I mostri che invadono i gabinetti di storia naturale non hanno origine, né storia, né appartenenza, sono «difficili da classificare». Nel XVII secolo essi popolano i gabinetti di *curiosa* tanto quanto i laboratori scientifici, spazi di rappresentazione disposti ad accogliere i mostri come alta forma di ibridazione nella quale si fondono scienza e spettacolo. Lo spettacolo della deformità divertiva, seppur ripugnante migliorava le conoscenze del pubblico erudito, mentre gli illetterati potevano goderne grazie all'allestimento di fiere e teatri ambulanti. Numerosi nelle esibizioni, i mostri divennero parte integrante della cultura del meraviglioso popolare, dove entusiasmo e orrore si confondevano:

Le attrazioni temporanee del Museo venivano diversificate di continuo, e cani ammaestrati, pulci industriali, automi, prestigiatori, ventriloqui, statue viventi, *tableaux vivants*, gitani, albinos, ragazzi grassi, giganti, nani, funamboli, yankee, pantomime, musica strumentale, una grande varietà di canti e balli, diorami, panorami, modellini delle Cascate del Niagara, di Dublino, Parigi e Gerusalemme; i diorami realizzati da Hannington della Creazione, del Diluvio Universale, della Grotta Fatata e della Tempesta Marina; i burattini inglesi Punch e Judy (per la prima volta in questo paese), fantoccini italiani, figure meccaniche [...] Tutto ciò, e molto ancora, incontrò uno straordinario successo<sup>12</sup>. [...] Spedii queste curiosità in giro per il paese<sup>13</sup>. [...] Io mi rivolgevo alle masse, e sapevo che l'unico modo per aver successo era offrire loro una moltitudine di attrazioni moralmente sane in cambio di una piccola somma di denaro<sup>14</sup>.

Solitamente era la nobiltà a collezionare questi oggetti rari dell'arte e della natura, costruendo e aprendo alla corte luoghi unici e ricchi di meraviglie. Tuttavia nel XVIII secolo le mostruosità conservate nei grandi gabinetti di storia naturale persero interesse per la nobiltà, attirando l'attenzione della borghesia colta, ambiente nel quale il desiderio di possedere una curiosità mostruosa era molto diffuso. Ciò permise un'enorme divulgazione di tali sorprendenti oggetti. Nonostante la loro diffusione, lo studio biologico-scientifico delle mostruosità era riservato principalmente agli eruditi e

---

<sup>12</sup> Ph. T. Barnum, *Battaglie e trionfi. Quarant'anni di ricordi*, a cura di A. Asioli, Sellerio Editore, Palermo 2018, p. 83.

<sup>13</sup> Ivi, p. 94.

<sup>14</sup> Ivi, p. 99.

agli anatomisti. Il compito principale degli anatomisti, tuttavia, non era tanto quello di studiare le cause delle malformazioni, quanto piuttosto la conservazione durevole e quanto più autentica degli oggetti. È necessario premettere che, in questo periodo, la teratologia conobbe un momento di crescita che permise ad essa di occupare un nuovo posto tra le scienze e di conquistare la propria autonomia. Essa divenne una branca particolare delle scienze naturali, che si applicava allo studio comparato degli esseri anomali e degli esseri normali. Inoltre la teratologia poggiava saldamente sulle stesse basi della zoologia anomala ed era quindi essenzialmente legata al metodo di classificazione zoologica e alla patologia animale.

Una volta consegnate all'anatomista, dunque, le mostruosità divennero oggetti di grande attrazione, e la loro richiesta aumentò a dismisura, grazie alla loro esposizione nelle vetrine dei musei anatomico-patologici, nei quali era possibile offrire al pubblico una serie di dissezioni già pronte delle funzioni di queste creature. A partire dal XVIII secolo, storia naturale e letteratura medica fusero i loro interessi con quelli di colti collezionisti e di letterati affascinati dalle dissezioni e dall'osservazione di questi esseri anomali. Oggi non ci si aspetta più di vedere collezioni di anatomia patologica all'interno di un museo di storia naturale. Eppure esse trovarono, in passato, grande spazio nei gabinetti di *curiosa* della nobiltà, della borghesia e in numerose Accademie.

Il mostro, infatti, doveva apparire al e nel mondo, e vi appariva: esso era dapprima *esposto* nei gabinetti di *curiosa*, poi studiato e analizzato scientificamente, poi ancora esposto nei circhi itineranti come fenomeno da baraccone. L'esposizione alla quale veniva sottoposto l'aborto, il deforme, era estremamente ricercata e le curiosità naturali invadevano lo spettatore di un ambiguo stato d'animo di attrazione e timore insieme: il senso del *perturbante*.

Il riferimento, come è ovvio, è al saggio di Freud dal titolo *Das Unheimliche* (1919), che si è convenuto di tradurre in italiano con il termine *perturbante*, e che riflette perfettamente quel sentimento angosciante che colpisce lo spettatore di fronte a qualcosa che trascende i limiti della sua ragione. All'interno del saggio si perviene all'analisi delle valenze semantiche del termine, per poi esplicarne il significato: quel duplice sentimento di attrazione e disgusto di fronte a immagini e concetti che differiscono rispetto a ciò che consideriamo normale e quotidiano. Scrive Freud: «Non

c'è dubbio che esso [il perturbante - M. M.] appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore, ed è altrettanto certo che questo termine non viene sempre usato in senso nettamente definibile, tanto che quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso. È lecito tuttavia aspettarsi che esista un nucleo particolare e tale da legittimare l'impiego di una particolare terminologia concettuale. Saremmo lieti di conoscere in cosa consiste questo nucleo comune che consente appunto di sceverare, nell'ambito dell'angoscioso, un che di perturbante»<sup>15</sup>.

Freud analizza questo tipo di turbamento facendolo risalire alla vita psichica dell'infanzia. Tuttavia, ciò che qui interessa, e che risulta utile per la descrizione del sentimento suscitato dall'esposizione delle mostruosità, risiede nell'etimologia del termine. La parola tedesca *unheimlich* è l'antitesi del termine *heimlich*, che significa confortevole, tranquillo, abituale, domestico. È dunque inevitabile l'ambivalenza del significato, la negazione di un termine che indica ciò che ci è familiare, conosciuto. Il perturbante è quel sentimento spaventoso che risale a ciò che non percepiamo come consueto. Ecco perché ciò che è *heimlich* diventa *unheimlich*, ciò che è nuovo, come l'esposizione di una deformità, si mostra come spaventoso e perturbante. È la relazione tra i due termini *heimlich* e *unheimlich* che descrive a pieno il sentimento che ci coglie di fronte all'inclusione in un ambiente ben determinato e circoscritto, di qualcosa di sconosciuto e inconsueto.

Per tutto il XIX secolo, e parallelamente alle ricerche scientifiche, il freak continua a essere una curiosità da mostrare. Questa idea si radica fino a sistematizzarsi: il mostro è colui che si mostra, e in quanto tale deve essere esposto per accontentare il piacere dello spettacolo. Il freak incarna lo spettacolo, il divertimento, il sensazionale, tutto ciò che ritroviamo nel Grande Museo Americano di Barnum, in cui esso offriva un divertimento perfettamente conforme alla morale del tempo. I nani, i giganti, le deformità esposte erano scherzi della natura, mostruosità apparentemente prive di umanità, ma incluse nella società: avevano un ruolo in una società che promuoveva le loro esibizioni. E così era sempre stato sin dai gabinetti di *curiosa* e nei laboratori dei grandi anatomisti, all'interno dei quali le scienze acquisivano nuova dignità, anche se del tutto contraria

---

<sup>15</sup> S. Freud, *Il perturbante*, in Id., "Opere Complete", vol. 9, a cura di C. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 81.

alla visione eugenetica classica<sup>16</sup>. Scrive Barnum nella sua biografia: «Il pubblico è un animale davvero strano, e malgrado una buona conoscenza della natura umana aiuti un dispensatore d'intrattenimento a far colpo sulle persone, queste sono volubili, e spesso volte perverse»<sup>17</sup>.

### 1.3 Spettacolarizzazione delle deformità: per una introduzione ai Freaks

Jacques Courbé era un tipo romantico. Misurava settantuno centimetri dalla pianta dei suoi minuscoli piedi alla sommità del capo, ma c'erano momenti in cui, quando entrava nell'arena cavalcando il suo nobile destriero, St. Eustache, si sentiva un eroico cavaliere d'altri tempi, pronto a battersi per la sua dama. Cosa importava se St. Eustache non era un prode destriero se non nell'immaginazione del suo padrone.... Neanche un pony, ma un grosso cane bastardo con il muso allungato e le orecchie da lupo? Cosa importava se le entrate in scena di monsieur Courbé erano salutate sempre da risate di scherno e bombardamenti di bucce di banana e scorze d'arance? [...] Cosa importavano queste cose a quel minuscolo ometto che viveva in un mondo tutto immaginario e si ostinava a chiudere gli occhi, piccoli quanto bottoni di una scarpa, alla dolorosa realtà della vita?<sup>18</sup>.

I mostri di cui si tratta non fanno parte solo del nostro immaginario, ma sono esistenti, sono quegli individui portatori di gravi deformità fisiche, come i gemelli siamesi o i microcefali<sup>19</sup>. Sono quei mostri a cui sin dall'antichità si cercavano rimedi, dei quali si aveva paura perché sintomi di catastrofi o di collera divina, quelle anomalie rigettate dall'antropologia filosofica<sup>20</sup>: il deforme, l'aborto, il patologico. La deformità vista, spiegata, analizzata come quell'individuo che, per eccesso o per difetto, costituisce un'alterità, un "a parte", uno stato a sé. Esiste tutto un immaginario divertente, curioso e

---

<sup>16</sup> *Eugenia* vuol dire che se sei *nato bene*, sarai *bello e buono*: solo chi è buono e bello, ovvero eugenicamente puro, è legittimato al *comando*. La forma eugenetica non comprende, ma esclude, non rende uguali ma legittima intrinsecamente la schiavitù. Nella grande filosofia greca, l'eugenismo svela la verità dell'essere e la fondazione dell'autorità. Quello *svelare* è tuttavia un capolavoro di ambiguità: di contro troviamo il mostro. Il mostro è fuori da questa economia dell'essere in quanto, nel pensiero greco, l'ontologia scongiura il mostro. La razionalità classica domina il mostro per escluderlo, perché la sua genealogia è tutta fuori dall'ontologia eugenetica, con la conseguente esplosione della mostruosità come ciò che si presenta *altro*.

<sup>17</sup> Ph. T. Barnum, *op. cit.*, p. 157.

<sup>18</sup> T. Robbins, *Freaks! 8 racconti*, a cura di A. Oliviero, Ctrl Alt Write, 2013, p. 768.

<sup>19</sup> Il mostro reale riecheggia ben più fortemente nell'immaginazione rispetto al mostro inventato.

<sup>20</sup> Qui intesa non come l'area scientifica disciplinare riconducibile ai nomi di Scheler, Plessner e Gehlen, ma come approccio bio-antropologico di lunga data, spesso viziato da antropocentrismo.

tendente all'irrazionale, offerto alla cultura di massa, in cui le figure mostruose protagoniste sono definite Freaks<sup>21</sup>: mostri dai tratti complessi e variegati, individui in continua metamorfosi, inadatti a qualsiasi sistema tassonomico.

Il XIX secolo vede un incremento del commercio e della cultura dei mezzi di comunicazione di massa che includevano la stampa, ma anche l'allestimento di grandi musei e fiere pubbliche. Nel XVIII secolo, la scienza si era resa professionale e ricca di acquisizioni, tuttavia tutte queste conoscenze standardizzate dovevano ora essere trasmesse dagli specialisti alle masse. Il meraviglioso era impiegato come esperienza di istruzione ed educazione<sup>22</sup>.

Un esempio di questa nuova filosofia dell'intrattenimento educativo è la collezione del naturalista americano Charles Wilson Peale, che offriva svariate occasioni di divertimento. Tuttavia, un solo uomo riuscì realmente ad allargare la parte divertente, privando gradualmente quella educativa di ogni valore: Phineas Taylor Barnum, che

---

<sup>21</sup> Ai giorni nostri il termine *freak* viene rifiutato dalla maggior parte degli esseri umani fisiologicamente diversi ai quali è stato affibbiato per definizione. Lo considerano un vecchio ricordo, un marchio diffamatorio risalente ai tempi in cui erano sfruttati o schiavizzati da altri esseri umani che, solo attraverso quell'appellativo, hanno potuto definire loro stessi come normali.

<sup>22</sup> Rilevante in questo contesto è la figura di Rudolf Virchow (1821-1902,) come ben vide alcuni anni fa R. Esposito, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002, pp. 155-159. Cfr. anche A. Orsucci, *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito*, Il Mulino, Bologna 1992, che insiste molto sul rapporto di Virchow con la grande tradizione tedesca della *Naturphilosophie* e sulla sua spiccatissima sensibilità filosofica, pp. 257-259. Qui seguiamo le indicazioni di B. Stammberger, (*Monstren und Freaks. Eine Wissensgeschichte außergewöhnlicher Körper im 19. Jahrhundert*, transcript, Bielefeld 2011, pp. 217-231). Virchow non disdegnò, come molti accademici del suo tempo, di intrattenere stretti contatti con lo *showbusiness*, che presentava anche a un pubblico scientifico «oggetti di esposizione», cioè corpi straordinari. In lui, come in altri casi, prese forma una tendenziale convergenza tra discorso scientifico e sfera pubblico-popolare: dove la componente scientifica non era periferica rispetto a quella spettacolare dei *Freakshows*, e riusciva così a conferire una credibilità che attenuava un'aria di frivolezza molto sospetta per la sensibilità puritana. Virchow ebbe un interesse particolare per sorelle e fratelli siamesi: la sua biografia scientifica è segnata in particolare dall'incontro con le sorelle siamesi Chrissie e Willie. In realtà non gli fu possibile visitarle direttamente, ma solo avere con loro un colloquio, il che lo costrinse a elaborare osservazioni congetturali, ancorché accurate. L'analisi si concentrò in particolare sull'anatomia dei genitali, con l'incertezza sulla presenza di una sola vagina o di due vagine. Pur dovendo limitarsi a un'indagine di seconda mano, Virchow non cessò di essere convinto che la differenza fondamentale rispetto al normale si costituisse lungo la linea di una patologia degli organi sessuali. Le cose erano andate in modo diverso nel caso dei fratelli siamesi Eng e Chang Bunker, su cui Virchow tenne nel 1870 una conferenza. A sorprendere fu soprattutto l'eccellente stato di salute dei due uomini e l'indagine si concentrò sulla operabilità o comunque sulla possibilità che la mostruosità fosse sottoposta a terapia. La letteratura critica sottolinea la differenza dei criteri e dei risultati, pur non definitivi, emersi nei due casi. In quello delle sorelle è evidente una predominanza del discorso sulla sessualità. Nel caso dei due fratelli manca il riferimento all'anatomia degli organi sessuali: il momento della concrenza viene collocato nella fase embrionale. Nel primo caso, il corpo femminile viene disegnato come mistero e, in quanto fenomeno mostruoso, non è afferrabile né con strumenti anatomici né con strumenti fisiognomici. Nel caso dei due fratelli, invece, la mostruosità nasce dove finisce l'identità del normale e del patologico, perché non c'è terapia che possa riuscire a creare la condizione normale.

acquistò nel 1841 il Museo Americano, fondamentale nel contesto della storia naturale dei mostri. La sua *Sirena*, mostrata per una modica cifra, era solo una delle molte “stranezze” non classificabili della collezione di Barnum. Dopo i numerosi tentativi infruttuosi di diventare giornalista, droghiere, agente della lotteria, Barnum entrò nello *show business* a 25 anni. Il suo fiuto per gli affari gli procurò negli anni una grande popolarità, garantendogli acquisti fruttuosi nel campo delle curiosità naturali. Ancora prima di acquistare il Museo Americano, che fu la fonte del suo enorme successo, Barnum era già in contatto con il gusto del mostruoso, che attraeva sorprendentemente il pubblico e soddisfaceva il suo amore per il divertimento.

Nel 1835 acquistò da Mr. Coley Bertram, nel Connecticut, una schiava africana di nome Joice Heth, che metteva in mostra e faceva esibire spacciandola per l’infermiera del Presidente George Washington. Presentando le esibizioni di Joice, Barnum testimoniava che la donna aveva 160 anni e che aveva curato il Presidente fino alla morte. Joice Heth morì un anno dopo il suo acquisto da parte di Barnum, al quale fece guadagnare una buona quantità di denaro e la potenziale opportunità di sfondare nel mondo dell’intrattenimento. Egli guadagnò due volte grazie a Joice, poiché vendette la sua storia a qualsiasi giornale fosse disposto a comprarla, tanto che nel 1840 il *New York Atlas* dedicò un intero articolo alle esibizioni della schiava di 160 anni che aveva conosciuto il pubblico con grande successo.

La verità è che Joice Heth morì a 80 anni. Il suo successo, tuttavia, mostra il potere di inganno degli *showmen*<sup>23</sup> e la credulità del pubblico. Ovviamente l’infermiera di Washington, truffa o no, non era un vero e proprio mostro, ma il genio di Barnum risiedeva nella certezza che la gente avrebbe fatto la fila e pagato per ogni sorta di curiosità: antropologica, zoologica<sup>24</sup> o teratologica.

Il termine “curiosità”, usato in questo contesto per descrivere Joice Heth, mostra quello straordinario intreccio tra le passioni della meraviglia e della curiosità esistente

---

<sup>23</sup> Nel 2017 è uscito il film *musical* “The greatest showmen”, diretto da Michael Gracey. La pellicola ha come protagonista Hugh Jackman nel ruolo di Phineas Tylor Barnum. Il film è stato accolto da recensioni miste da parte della critica: è stato elogiato per le *performance* degli attori e per la colonna sonora, ma stroncato per la sua “licenza poetica”, con alcuni critici che lo hanno definito fasullo e superficiale. Tuttavia il sito aggregatore di recensioni *Rotten Tomatoes* riporta un giudizio positivo: «“The greatest showmen” si sforza di abbagliare il pubblico con un senso di meraviglia in stile Barnum, ma a scapito della storia della vita reale molto più intrigante del suo complesso soggetto».

<sup>24</sup> Come nel caso dell’acquisto del pesce giapponese senza coda e fornito di zampe, del cavallo lanoso, e così via (cfr. Ph. T. Barnum, *op.cit.*, p. 91 e p. 115).

sin dalla metà del XVII secolo. In questo intreccio l'ammirazione rilassata davanti ad uno spettacolo nuovo ed eccitante era bruscamente interrotta da un moto di sorpresa dovuto al fatto che qualcosa di comune e conosciuto (in questo caso una schiava africana) aveva presto cambiato aspetto, forma, misura e storia, il che a sua volta chiama a raccolta tutte le facoltà, in una vigile condizione di curiosità straordinaria e fuori dal comune, per risolvere l'enigma.

Durante tutta la sua carriera, Barnum non si preoccupò mai di separare la storia della scienza dal puro divertimento. Le curiosità stupivano e intrattenevano, non importava quale fosse il loro fondamento<sup>25</sup>. Spesso le curiosità esposte da Barnum erano totalmente finte, come nel caso di Joice Heth, ma a volte erano realmente legate al corpo o al volto della creatura, riconfezionata<sup>26</sup> e pubblicizzata con una falsa narrativa<sup>27</sup>. Per questa mescolanza di natura, storia e meraviglie artificiali, lo spirito della sua collezione ricorda le precedenti *Wunderkammern*<sup>28</sup> europee.

---

<sup>25</sup> Con l'espressione il "genio di Barnum" mi riferisco all'estetica della varietà, del capriccio e della stravaganza che egli era stato in grado di soddisfare. La vera impresa di Barnum fu quella di riuscire, attraverso pubblicità, volantini e diversi trucchi, a creare un'altissima aspettativa nel pubblico (ecco spiegato il grande interesse per la tassidermia falsa o per la falsa narrazione della vita dell'anziana schiava Joice Heth). Il suo genio risiedeva nel *marketing*. Nel suo Museo cose meravigliose sfumavano in oggetti di divertimento e i mostri erano oggetti potenziali di apprezzamento estetico al fianco di meraviglie meno ambigue della natura e dell'arte. In gioco non c'era tanto la veridicità del fatto, ma piuttosto la sua verosimiglianza: non la verità in se stessa, ma un'apparenza di verità basata su convenzioni di decoro e decenza. La reazione emotiva suscitata nel pubblico era intensa e presupponeva un misto di rarità e sorpresa.

<sup>26</sup> Due di queste "creature riconfezionate" erano i gemelli Giovanni e Giacomo Libbera, nati a Roma nel 1884. Non esistendo una vera e propria biografia, le notizie sulla loro vita sono frammentarie e spesso contraddittorie. Sappiamo però che sono passati alla storia con i nomi di Jean e Jacques, francesizzati dai loro genitori a scopo di *marketing*. Si trattava di un caso grave di *fetus in fetu*: Giovanni, l'autosita, era perfettamente conformato e sul suo torace, all'altezza dello stomaco, era fuso Giacomo, parassita epigastrico di dimensioni ridotte. Giovanni si sposò, ebbe quattro figli e morì negli anni Quaranta del XX secolo: i gemelli divennero anch'essi fenomeni ambulanti, tanto da entrare a far parte della carovana di diversi circhi europei e americani, fino ad arrivare al famoso circo Barnum e Bailey, appunto, nel 1907. I due gemelli erano annunciati sui manifesti pubblicitari come "L'uomo con due corpi".

<sup>27</sup> Lo scrittore Marc Twain non nutriva simpatia né per le mostruosità esibite nel Grande Museo Americano, né per lo stesso Barnum. In un articolo satirico del 9 aprile 1867, uscito sul *San Francisco Alta California*, dal titolo "Come sono caduti i prodi", Twain scrive: «Ora che Barnum si è candidato al Congresso, qualsiasi cosa lo riguardi si tinge di nuovo interesse. Così, ieri, insieme agli altri marmocchi, sono andato al suo museo. C'è poco o nulla che valga la pena di vedere, eppure quanto attira! Era stipato di gente di entrambi i sessi e di tutte le età [...] Vi sono ospitate numerose attrazioni insignificanti, ma se c'era qualche elemento veramente degno di attenzione, dev'essermi sfuggito [...] Lo spettacolo di Barnum non è un granché. Se non ha nessuno spettacolo migliore per entrare al Congresso, farebbe meglio a uscire dalla campagna elettorale» (tratto da Ph. T. Barnum, *op.cit.*, pp. 376-379).

<sup>28</sup> Lo scrigno di Gustavo Adolfo (re di Svezia) distillava l'essenza delle *Wunderkammern* della prima età moderna. A differenza delle collezioni professionali specializzate del XVI secolo, le costose *Wunderkammern* contenevano materiali preziosi, oggetti esotici e antichità, esemplari di squisita fattura,

Mostri grotteschi e non classificabili fornivano a Barnum la possibilità di esporre sempre nuove meraviglie, attirando il pubblico con vantaggiose offerte. Dopo il successo di Joice Heth, Barnum creò un piccolo circo itinerante chiamato “il grande Teatro musicale e scientifico di Barnum” e successivamente, nel 1836, entrò a far parte del circo itinerante di Aaron Turner come venditore di biglietti, segretario e tesoriere. Stanco della vita nomade da circense, nel 1841 egli divenne il proprietario del Museo Americano a New York e un anno dopo vinse il *jackpot* facendo esibire la *Sirena* e *Tom Thump*. La Sirena delle Fijii, un inganno ideato da un bravo tassidermista, una vera e propria truffa, fu certamente piuttosto convincente a quel tempo: il suo corpo ibrido, con la metà superiore di una scimmia, era fusa con la parte finale di un grande pesce, riuscendo ad ingannare, tra molti altri, un *reporter* del *Philadelphia Public Ledger*. Il *reporter* pubblicò un piccolo scritto entusiasta sulla gloria dell’era del progresso, per poi annunciare una grande e recente scoperta non ancora divulgata, aggiungendo che il compito di renderla pubblica era stato affidato a lui. Barnum fu dunque in grado non solo di suscitare l’interesse del pubblico, ma anche di allettare i *reporters* con numerose storie fasulle. Per pubblicizzare la propria collezione, Barnum stampò manifesti e immagini, tra cui illustrazioni di donne seminude: il pubblico e i media si affollavano davanti al Museo e ogni settimana i giornali vacillavano tra stupefatta credulità e scettico disgusto. Tutto ciò fruttò a Phineas Taylor Barnum profitti davvero significativi, che lo spinsero ad osare ancora di più. In una lettera al suo amico e co-ospiratore sin dai tempi dell’acquisto della *Sirena*, Moses Kimball<sup>29</sup>, Barnum scrisse a proposito del suo nuovo gusto per le tanto redditizie mostruosità, che doveva possedere

---

stranezze naturali e artificiali: tutto ammassato insieme per stupire lo spettatore. Se ciascun oggetto da solo suscitava meraviglia, disposti fittamente tutti insieme dal pavimento al soffitto o cassetto sopra cassetto non facevano che amplificare lo stupore e l’ammirazione del visitatore. E se *Artificialia* e *Naturalia* di queste collezioni erano meravigliosi quando venivano esposti fianco a fianco nella miscellanea del tipico Gabinetto di curiosità, essi diventavano ancor più meravigliosi quando erano fusi l’un con l’altro, oscurando i confini tra le meraviglie dell’arte e quelle della natura. Nonostante le ampie divergenze su chi collezionava cose e perché, quasi tutte le *Wunderkammern* della prima età moderna sfruttavano in qualche modo la meraviglia particolarmente intensa suscitata dall’incrocio di arte e natura (cfr. L. Daston, K. Park, *op. cit.*, p. 222).

<sup>29</sup> «Nell’estate del 1842 Mr. Moses Kimball, del Museo di Boston, venne a New York e mi mostrò quella che riteneva essere una sirena. L’aveva comprata da un marinaio il cui padre, un comandante, l’aveva a sua volta acquistata a Calcutta nel 1822 da qualche marinaio giapponese [...] questo stesso reperto era stato esposto a Londra nel 1822» (Ph. T. Barnum, *op. cit.*, p. 92).

sempre nuove, stupefacenti attrazioni, dal ragazzo grasso ad altri mostri, ampliando e rinnovando ogni settimana la sua preziosa collezione.

Inoltre, grazie alla tassidermia “falsa”, Barnum offrì un flusso costante di effettive e straordinarie costruzioni di corpi e forme, colpendo ogni volta le menti e i cuori del pubblico pagante<sup>30</sup>. Un esempio piuttosto esplicativo a proposito di questa costruzione di nuovi corpi, grazie all’assemblaggio di parti anatomiche animali dovuto a esperti tassidermisti, ci è fornito da Barnum nella sua autobiografia: mi fu offerto, scrive Barnum, - «un bellissimo pesce del Nilo [...] per esporlo a 100 dollari la settimana» - il proprietario - «era disposto a cedermelo a 5.000 dollari se, entro sei settimane, il pesce non fosse stato trasformato tagliandoli la coda e aggiungendogli delle zampe»<sup>31</sup>.

Alcune delle più note mostruosità acquistate ed esposte all’interno del Museo Americano erano: Tom Thumb, un nano, il cui vero nome era Charles Sherwood Stratton, i gemelli siamesi Chang e Eng Bunker<sup>32</sup>, originari della Thailandia e Jo-Jo, il ragazzo con la faccia da cane, il cui vero nome era Fedor Jeftichew, di origine russa, probabilmente affetto da ipertricosi o dalla sindrome del licantropo.

La sensibilità dei nostri giorni rende estremamente difficile concepire la relazione di Barnum con gli oggetti esposti: si trattava in realtà di un rapporto molto complesso e a volte contraddittorio. Tom Thumb, ad esempio, era addestrato da Barnum fin da quando aveva quattro anni, tuttavia col tempo divenne *partner* a contratto accumulando grossi guadagni, tanto che spesso prestò soldi al suo “padrone” quando certe speculazioni fallirono. Nonostante ciò molte di queste mostruosità erano presentate con poca dignità:

---

<sup>30</sup> Il pubblico delle meraviglie stava crescendo. Le meraviglie erano o fenomeni rari, che sbalordivano il pubblico con la loro straordinarietà o fenomeni più comuni, ma enigmatici, contro-intuitivi o inspiegabili. Per il pubblico di Barnum, contrariamente a quello contemporaneo, l’emozione suscitata dalle esibizioni di freaks aveva due radici: l’esperienza del nuovo e dell’inaspettato e l’ignoranza delle cause, sentimenti che lentamente persero valore grazie alle nuove esperienze della scienza. La meraviglia si legava alla novità, aveva natura piacevole e interesse universale, inoltre era sempre in relazione allo spettatore. Lo stretto legame tra meraviglia, piacere e insaziabile appetito umano per il raro, il nuovo e lo strano, è senz’altro la ragione primaria che colloca le meraviglie e i prodigi all’apice di spettacoli chiaramente destinati allo svago e al divertimento. Infine il pubblico del XVII e del XVIII secolo costituiva un gruppo più ampio ed eterogeneo rispetto alle comunità medievali dei filosofi naturali, per lo più legati alle Università e alle scuole ecclesiastiche, o a quella dei medici cinquecenteschi, divisi tra le cattedre universitarie e le corti signorili.

<sup>31</sup> Ivi, p. 91.

<sup>32</sup> I gemelli Chang e Eng Bunker (1811-1874) nacquero in Siam ed erano uniti all’altezza dello sterno da una striscia di tessuto cartilagineo. Il termine *siamesi*, universalmente conosciuto, deriva proprio dal loro luogo di nascita e dalla loro incredibile fama, che li portò ad esibirsi come fenomeni da baraccone in spettacoli circensi in tutto il mondo.

come ad esempio Jo-Jo, la faccia da cane, esperto nell'abbaiare proprio come un cane, mentre i gemelli siamesi, la ragazza barbata e William Tillman, l'eroe della Guerra Civile, erano profumatamente pagati. Lo stesso Barnum era un personaggio contraddittorio: le sue lettere rivelano un misto di buon cuore, benevolenza e nello stesso tempo disgusto nei confronti delle sue mostruosità. Da vero *showman* si appellò ai gusti più estremi del pubblico popolare, stampando volantini, non solo per pubblicizzare le sue esposizioni, ma per promuovere una vita pia priva di vizi: «Nei miei locali non erano ammessi neanche i bar [...] Non è difficile capire come una simile scelta mi privasse di una fetta considerevole dei frequentatori del teatro, ma malgrado ciò mi attenni rigidamente alla nuova regola, e i guadagni ai quali rinunciai furono più che compensati dal maggior decoro delle mie platee»<sup>33</sup>.

Una delle ambizioni di Barnum, che avrebbe senz'altro attirato l'attenzione del pubblico, risiedeva nella possibilità di esporre la creatura più liminale, l'innaturale intermedio tra il genere umano e quello delle stranezze della natura. Questo particolare mostro era il famoso "Che cosa è?". Questa creatura non classificabile, come descritta dallo stesso Barnum, era un minuscolo uomo con caratteristiche fisiche anormali. Il suo vero nome era Harvey Leach. In una lettera a Moses Kimball, Barnum descrive il suo nuovo progetto, spiegando che l'animale di cui parla viene dall'Egyptian Hall di Londra e che sarebbe arrivato a New York il lunedì successivo. La speranza non consisteva solo nel fatto che fosse esposto, ma che se ne potesse comprendere e osservare la vera sostanza. Tuttavia Barnum non riuscì a capire se sarebbe arrivato vivo o morto e confida a Kimball che non è in grado di asserire di quale natura sia, se umana o animale.

Purtroppo la pubblicizzazione di questa nuova mostruosità non aveva suscitato più di tanto l'interesse del pubblico inglese e Barnum accantonò l'idea di esporlo per oltre un decennio. Tuttavia il "Che cosa è?" manifestava pienamente quell'interesse, apparentemente senza tempo, che proviamo nel trovare qualche creatura che rappresenti un ponte tra l'uomo e l'animale, quel *qualcosa* in grado di unire i diversi domini tassonomici.

Nel 1846 Barnum abbandonò l'idea di acquistare Harvey Leach, il primo "Che cosa è?", ma non rinunciò mai del tutto all'idea di esporre un essere tanto straordinario e, nel

---

<sup>33</sup> Ph. T. Barnum, *op. cit.*, p.127.

1860, unì alla propria collezione ed espose come una delle attrazioni migliori il secondo “Che cosa è?”, un uomo afroamericano di nome William Henry Johnson.

Dopo l’uscita de *L’origine della specie* di Darwin nel 1859, molte delle questioni riguardanti uomo e animale furono portate all’attenzione del pubblico, offrendo a Barnum la possibilità di volgere a proprio vantaggio la situazione. Nello stesso anno egli fece stampare moltissimi volantini e manifesti pubblicitari, annunciando di aver trovato l’anello mancante tra uomo e animale grazie al suo “Che cosa è?”, e suggerendo l’idea che la creatura fosse un *uomo-scimmia*. I suoi manifesti descrissero Johnson come una creatura alquanto singolare che, pur avendo caratteri sia umani che animali, non era neanche in apparenza una miscela di entrambi, ma “la connessione mancante” tra umanità e mondo animale. La dimensione chiaramente “razzista” della mostra, che offriva, per la soddisfazione del pubblico, un uomo nero come anello di congiunzione tra uomo e animale, era certamente meglio accettata dal pubblico americano ancora alle prese con numerose questioni “razziali”, rispetto invece al pubblico inglese del primo “Che cosa è?”, che aveva visto l’abolizione della schiavitù un secolo prima.

William Henry Johnson, probabilmente nato nel 1842 e morto nel 1926, anche conosciuto con il soprannome di “Zip capocchia di spillo”, era un afroamericano del New Jersey. La sua testa era piccola e gravemente conica, mentre il resto del suo corpo si era sviluppato normalmente. Alcuni studiosi sostennero che si trattava di un autentico microcefalo, colpito da un disordine neurologico dovuto alla ridotta taglia della testa, tuttavia la normale intelligenza di Johnson gettò numerosi dubbi sulla correttezza della diagnosi. Le misure normali del suo naso e delle sue mascelle apparivano più grandi a causa del pendio ripido che collegava volto e fronte: furono proprio queste caratteristiche che permisero a Barnum di instaurare una certa suggestione biologica nello spettatore, e di suggerire l’idea di aver scoperto la creatura del collegamento mancante. Durante l’esibizione, il “Che cosa è?” era vestito con una pelliccia e la storia narrava che fosse stato catturato in Africa per poi giungere alla sua crescente civilizzazione. Johnson aveva un buon salario e sopravvisse al suo padrone, continuando la sua carriera nel Ringling Brothers Circus. Lavorò come freak per più di sedici anni. Un anno prima della sua morte, l’intraprendente Johnson fu riconosciuto giuridicamente, in tribunale, come la prova vivente del collegamento mancante tra il

genere umano e quello animale.

Molte di queste meraviglie e mostruosità a contratto con Barnum e presentate al pubblico, come il primo *Che cosa è?* e William Henry Johnson, provenivano da zone “esotiche” che non avevano sempre suscitato una reazione di entusiasmo e apprezzamento. Le razze “esotiche” erano guardate con sospetto, se non con chiara paranoia, erano creature barbariche e ignoranti, ovvia rappresentazione del diverso da evitare. Durante le loro esibizioni, il pubblico si nutriva dell’emozione radicata nell’apprezzamento della novità e della differenza, ma “l’esotico”, seppur affascinante, era più spesso considerato poco chiaro e pericoloso, da dominare o tenere a distanza. Spesso l’interesse suscitato per le “razze” o le “specie strane” dell’Asia e dell’Africa, era considerato come il tentativo ossessivo di oggettivare o esorcizzare diffuse paure di disordine, ignoranza o peccato. Gli autori e gli *showmen* europei utilizzarono certamente le “razze esotiche” per mettere alla prova ed esplorare i confini fondamentali della loro cultura, i confini tra il maschile e il femminile, il selvaggio e l’incivilizzato, l’umano e l’animale. È qui che si rintraccia la matrice dell’idea secondo la quale un uomo afroamericano poteva realmente essere la prova del collegamento mancante tra uomo e animale e, più in generale, la prova che le “razze esotiche” erano del tutto “incivilizzate”. In quanto figura oscura e barbara, sia Barnum che il pubblico assumevano atteggiamenti incivili nei loro confronti, spesso solo per ragioni strumentali.

Molti disegni e immagini delle attrazioni di Barnum sono giunte fino a noi, ma conserviamo una sola illustrazione che riguarda uno dei tardi prodigi della sua mostra, il Principe Randian. Questo, nato nel 1870 in Guyana, aveva la testa, un corto tronco ed era completamente sprovvisto di tutti gli arti. Barnum lo portò con sé negli Stati Uniti, esponendolo come l’*Uomo Bruco*<sup>34</sup>. Nella vita reale, al di là delle esibizioni per Barnum, Randian era un uomo intelligente che parlava diverse lingue, viveva con sua moglie nel New Jersey ed era padre di cinque figli. Morì poco dopo l’uscita del film

---

<sup>34</sup> La stessa creatura è presentata nel film *Freaks* di Tod Browning, realizzato nel 1932 e bandito dall’Inghilterra per più di trenta anni. Qui la presenza di Randian sullo schermo appare al tempo stesso surreale, mentre muove il corpo in una pozzanghera di fango con un coltello in bocca mentre si rotola e accende una sigaretta usando solo la bocca.

*Freaks*<sup>35</sup> di Tod Browning, nel quale viene presentato tra varie altre, stranezze antropologiche. La voce narrante del film sottolinea la visione scientifica dei mostri come totalmente opposta alla visione spirituale o morale quando dice: «A causa di un incidente alla nascita, potresti essere anche tu come sono io».

Di fronte ad un mostro da baraccone si reagisce con credulità, con scetticismo o con una reazione intermedia. Barnum presentava mostri completamente fabbricati, costruiti come la *Sirena*, ma anche reali individui menomati o anormali, ammantati da narrazioni “esotiche” costruite, inventate. Spesso quelle narrazioni fabbricate avevano implicitamente o esplicitamente significati morali o politici, come quando si era inclini a leggere i mostri in chiave “razzista”, secondo una vecchia gerarchia a cui il darwinismo sociale aveva dato nuova, sebbene spuria, credibilità. I mostri erano intrinsecamente stimolanti ed emozionanti, ma anche estrinsecamente utili nel creare nel pubblico un senso di sollievo e una certa dose di gratitudine per la propria posizione nella vita.

Al di là delle implicazioni sociali, i mostri puramente fantastici erano anche, o divennero presto, notevolmente popolari. Anche quando furono smascherate definitivamente le truffe insite in alcuni dei modelli di *incollati insieme*, il pubblico pagante desiderava e soprattutto si aspettava di provare un’esperienza di prima mano delle mostruosità e dei loro spettacoli. Questi mostri della storia naturale catturavano

---

<sup>35</sup> Nonostante il presente saggio non si occupi di indagare il ruolo dell’attrazione del mostruoso nel Novecento, nel cinema *horror* e *Gothic horror*, nella cultura, nella moda (di cui un esempio può essere rintracciato nella nuova cultura della così detta “modificazione corporea”), può essere interessante soffermarci brevemente sul film di Tod Browning, il quale mette in scena per la prima volta la storia di personaggi con reali e spesso gravi deformità fisiche, come gemelli siamesi e microcefali, facendone un vero e proprio inno alla mostruosità innocente di contro ad una normalità colpevole. La pellicola, che causò un vero e proprio scandalo (tanto che la produzione e la visione furono vietate in molti stati), è un racconto fantastico al centro della cui narrazione è posta la figura del mostro, che non è sempre una creatura sgorgata dall’Oceano e che non è affatto l’essere lovecraftiano che tende i suoi tentacoli dal fondo di gorgoglianti crepe che conducono alle viscere di una terra antica e corrotta. Il mostro di Browning non è per niente così, perciò incute ancora più spavento. Egli è la concretizzazione finale di tutte le nostre paure e il primogenito figlio terribile di un’intelligenza simbolica portata al paradosso e di conseguenza ritorta contra la ragione. Quando nel 1931 gli studi della MGM cominciarono a essere frequentati da ermafroditi, persone mutilate, donne barbute e nani da circo, uno dei produttori espresse la volontà di cancellare dalla sua programmazione la produzione di *Freaks* (che uscirà nel 1932), volontà che tuttavia non ebbe seguito. Al culmine della grande crisi Browning chiamò a raccolta diversi attori di Side Shows, circhi itineranti e Luna Park, alla ricerca dei più bizzarri fenomeni da baraccone da offrire a un pubblico già atterrito dalla crisi economica, dalla fame e dalla depressione, portando loro la favola dei freaks come rappresentazione al contempo simbolica e concreta, che tuttavia recava troppe domande a cui nessuno aveva voglia di rispondere. *Freaks* divenne un film bizzarro, ma non completamente *horror*; l’obiettivo del regista non era tanto sconvolgere il pubblico, quanto far apprendere loro che perfino la mostruosità più grande poteva esser digerita e metabolizzata nella pancia della nostra quotidianità.

certamente il cuore degli spettatori, anche se la loro mente ne rigettava tassativamente l'esistenza.

Barnum sostenne regolarmente che il popolo americano amava essere ingannato. Non si trattava né di un insulto né di superbia, ma di una dichiarazione di solidarietà: le emozioni suscitate da esseri meravigliosi e fuori dal comune erano altamente piacevoli anche quando le sensazioni si rivelavano essenzialmente illusorie.

È tuttora senza dubbio vero che il mostro è un soggetto comune, una forza collettiva, un essere *altro*. Il mostro della teratologia classica, naturale appartiene al regno dell'involontario incontrollato, spesso legato a cause sconosciute, ai capricci del caso nei quali l'abnormità della sovversione si discosta dalla norma istituita. È in questa dimensione che il mostro può essere definito come fallimento rispetto alla forma ideale<sup>36</sup>. Il mostro viene comunemente considerato, dagli studiosi contemporanei dell'immaginario, come un *topos* nel quale si condensano tutte quelle ansie, quelle paure, ma anche quei sogni e quelle ambizioni che gli sviluppi e i processi della contemporaneità hanno rimosso dalla vita quotidiana. Tuttavia oggi il mostro anatomico non è del tutto visibile, non si mostra del tutto, poiché il nostro occhio ha attivato meccanismi molto complessi di assuefazione. Oggi siamo abituati a vedere i mostri, il che non ha solo portato ad una visione e rivalutazione positiva delle mostruosità umane all'interno della nostra cultura, ma ha anche svuotato il concetto del perturbante di una delle sue componenti fondamentali: l'angoscia, il timore.

---

<sup>36</sup> Con l'espressione "forma ideale" si compie la contrapposizione tra il mostro, ovvero l'informe e l'uomo anatomicamente ben organizzato. La storia e il problema relativo alla contrapposizione o negazione della forma ideale si intrecciano inevitabilmente con la storia, la cultura e l'ideologia nazionalsocialista. Come precedentemente puntualizzato il presente lavoro non pretende di sconfinare nelle riflessioni sul mostruoso nel corso del Novecento, nonostante ciò un cenno alla teoria nazionalsocialista spiega perfettamente le origini dell'avversione e delle discriminazioni riguardo a freaks, ai fenomeni da baraccone, fino alle aperture morali e scientifiche intervenute nella seconda metà del XX secolo. Secondo la teoria nazionalsocialista, il mostro umano è considerato "eliminabile" in quanto partecipa di una vita indegna di essere vissuta. Le malformazioni, considerate dalla vecchia teratologia e dai suoi studiosi come facenti parte del progredire della vita secondo le leggi della natura, presentano un pericolo sociale: uomini troppo deboli per partecipare alla vita. Il mostro anatomico aspira al sociale e soffre la sua esclusione, il suo perenne esilio. Tuttavia il suo essere potenzialmente sociale ne giustifica in qualche modo l'esclusione, realizzando una copia malsana di quella stessa società che ha permesso l'attivazione di un meccanismo di esclusione totale che, dall'esposizione in un gabinetto o in un circo, dall'ispezione anatomica, arriva alla totale sparizione del mostruoso dallo spazio pubblico. Meccanismo che si è protratto nel tempo, fino alle porte della contemporaneità.

Il mostro contemporaneo<sup>37</sup> ci incuriosisce, ma non spaventa. All'interno della cultura popolare le deformità non sono più collegate alla presenza del diavolo: anche se la società le ospita ancora nei circhi e nei teatri, la scienza e la medicina le considerano appartenenti alle leggi di natura. Esse hanno lo scopo di esorcizzare le nostre paure e fanno della nostra normalità un dono. Anche il sentimento morale si fa più disposto ad accoglierle, riconsegnando loro una posizione dignitosa di fronte all'opinione pubblica.

Il termine *teratologia* con il quale si designavano tali anomalie come prodigi e meraviglie, grazie ai progressi delle scienze non si adatta più a quegli individui colpiti da gravi deformità, così come il termine *mostro* scompare dalla letteratura medica e dai resoconti scientifici contemporanei. Il mostro ora rientra a pieno diritto nel nostro orizzonte cognitivo, oggettivo ed immaginario. Oggi l'ordine sociale non ha più bisogno di una misura imposta dall'esterno, di un'articolazione specifica dell'immaginario legata all'esclusione. Il freak chiede la sua inclusione, e così torna a essere visto, guardato. Nei riti addomesticati del quotidiano compaiono gli odierni mostri, e il terreno sul quale si muovono torna ad essere quello sociale, il terreno della produzione della soggettività. Il mostruoso si esprime nell'ambito della visibilità, dell'ordinarietà, dell'esibizione, e forse il modo migliore per cogliere la sua natura di nuovo sociale risiede proprio nei dispositivi della cultura di massa, come nelle fotografie di Diane Arbus<sup>38</sup> o nel cortometraggio *The Butterfly Circus* di Joshua Weigel<sup>39</sup>. Entrambi questi

---

<sup>37</sup> La società, ancor più che la natura, presenta mostri di ogni genere. È mostro rispetto alla specie il freak, l'uomo deforme, frutto di una nascita fuori norma. È mostro l'indigente, colui che vive ai margini della società e della morale, è mostruoso tutto ciò che non ricalca le norme di comportamento della consuetudine ed infine, per usare le parole di Foucault, sono mostri tutte quelle figure protagoniste della storia della psichiatria. La società ha le sue classi, di conseguenza ogni soggetto che non rientra in una tassonomia è definito mostro. Il mostro sociale, al pari di quello anatomico, è capace, da una parte, di stravolgere le gerarchie all'interno di un sistema razionalmente fissato, e dall'altra di mantenere la regolarità del sociale (la società, se considerata come entità biologica, presenta tutte le caratteristiche di un essere anatomicamente organizzato). È nell'ambito del sociale che gli individui possono, nel corso di pochi anni, passare da uno stato sociale all'altro, trasgredendo continuamente i limiti della propria specie: è nella volontà di cambiare il proprio stato sociale, nella curiosità morbosa che spinge a trovare sempre nuove esperienze, che avviene il passaggio di individualità mostruose da una specie all'altra. I mostri non violano più le leggi naturali, ma trasgredendo le consuetudini sociali mettono in dubbio la stabilità di entrambi gli ordini.

<sup>38</sup> Le fotografie per cui Diane Arbus è oggi conosciuta sono quelle che ritraggono gli esseri umani nella loro diversità, nello scostarsi dalla normalità data per scontata, una normalità a volte messa in discussione dalla stessa natura, a volte da scelte personali. Il suo approccio non è mai voyeuristico, anzi la consapevolezza dell'alterità non sminuisce i suoi soggetti. Nella maggior parte dei suoi ritratti i soggetti si trovano nel loro ambiente, apparentemente a loro agio; è piuttosto lo spettatore a sentirsi a disagio per l'accettazione da parte del soggetto del proprio essere freak. La Arbus iniziò a fotografare a partire dal 1943 circa, ma raggiunse il successo negli anni Sessanta, fotografando i soggetti che davvero la

autori, utilizzando il mezzo dell'arte visiva, arrivano a mostrare come il freak abbia riconquistato una propria dignità e una propria identità sociale e come nella sua speciale alterità sia diventato modello di una normalità inclusiva.

Ed è così che torniamo a rivolgerci ancora una volta a una seconda natura, nella quale riconosciamo alla mostruosità una vera e propria «eccedenza di potenza», eccedenza di possibilità, o meglio, possesso manifesto di possibilità di sviluppo che conducono inevitabilmente all'annientamento dei limiti, dei confini, alla presa d'atto del carattere radicalmente contingente di ogni normalità/normatività.

Oggi il mostro anatomico si presenta come Soggetto, capace di espressione, che si riconosce come tale. Il mostro deve apparire all'interno del mondo, la formula eugenetica cade e il mostro diviene Soggetto ed è presente di fronte a noi nella sua concretezza. Tuttavia risulterebbe semplicistico e non del tutto vero, affermare senza riserve che oggi non ci siano più discriminazioni sulla base di deformità fisiche. I fatti strani, insoliti, contraddicono per definizione le aspettative quotidiane, frammentano le categorie intese a contenerli e respingono le spiegazioni. Tutti i criteri di coerenza con il familiare e il conosciuto, la probabilità e l'analogia come metri di misura, vengono a cadere davanti ad essi. Di fronte alla mostruosità, l'uomo normale fugge inorridito, disgustato, costretto com'è a considerare l'esistenza temibile e terribile di un essere *altro*, diverso. Allo stesso modo è vero che oggi, di fronte all'abnorme evolversi del progresso scientifico, medico e tecnologico, gli innumerevoli prodigi e mostri che popolavano le epoche precedenti e il tardo XV e XVI secolo, sono scomparsi o sono considerati rarità. Gravi deformità prenatali sono oggi controllate e curate, l'aborto terapeutico costituisce tra l'altro una delle moderne tecniche per ovviare alla nascita e alla sofferenza di feti affetti da gravi malformazioni. Per concludere, nella cultura

---

interessavano. Fra i primi soggetti da lei fotografati tra il 1959 e il 1965 si annoverano Miss Stormè de Lauverie, la donna che si veste da uomo e Moondog, un gigante cieco con una folta barba e grandi corna da vichingo.

<sup>39</sup> Il corto del 2009, realizzato da Weigel, con il titolo *The Butterfly Circus*, rappresenta il luogo nel quale le attrazioni sono mostrate non per i loro limiti, ma per le loro risorse. La storia è quella di un bruco che diventa farfalla. A partire da questa significativa immagine, il corto, di appena 22 minuti, offre una molteplicità di spunti. La deformità di Will, il protagonista, privo sin dalla nascita di tutti e quattro gli arti, evoca un'umanità inchiodata al proprio limite, alla propria incapacità, ma che al contempo lascia il posto allo stupore, alla bellezza e soprattutto alla possibilità di una rinascita. Tramite di questa rinascita sarà proprio l'entrare a far parte del "Circo della Farfalla", bellezza, armonia, audacia, abilità e grazia. È lì che Will aprirà finalmente gli occhi: non più fenomeno da baraccone al quale Dio ha voltato le spalle, animale disgustoso, ma "anima coraggiosissima", come suggerisce il Signor Mendez, giusto proprietario del circo.

contemporanea molte deformità fisiche, soprattutto in ambito letterario, presentano la mostruosità esteriore come sintomo di una malvagità interiore, ovvero come immagine esteriore di un'immoralità interiore.

L'analisi della percezione presente del mostro è volta, senza dubbio, alla sua ambiguità, presentandosi come unione di caratteri contrastanti che si stagliano su un orizzonte che riconduce all'alterità e alla differenza, suoi consueti attributi. È nel campo delle variazioni imprevedute, delle deviazioni e dell'allontanamento da ogni norma, è nella sfera dell'inconsueto e dell'anormale, che si delinea la mostruosità, devianza (intesa come allontanamento e sospensione rispetto alla norma stabilita) tesa a mostrare differenza, il caos originario dovuto alla coesistenza di elementi eterogenei ordinati secondo funzioni che solo a loro possono e devono essere applicate<sup>40</sup>.

Il freak conquista una propria rilevanza all'interno della cultura popolare e di massa con una propria identità, una propria soggettività e singolarità che lo rende individuo consapevole, restituendogli, una volta per tutte, l'inclusione sociale e morale. Il mostro si mostra nella pienezza di un'esistenza quasi umana, con le sue paure, i suoi desideri, le sue ambizioni.

---

<sup>40</sup> Una norma, una regola, è ciò che serve a rendere dritto, a raddrizzare. Il concetto di retto, a seconda che si tratti di geometria, di morale o di tecnica, qualifica ciò che resiste alla sua applicazione come deviato, storto. Di quest'uso del concetto di norma, si deve rintracciare la ragione nell'essenza del rapporto tra normale e anormale. La norma è ciò che si propone come modo possibile di unificazione di una diversità, riassorbimento di una differenza. L'anormale si presenta come errore, il che significa che in una norma strutturale è tollerabile l'irregolarità, ovvero vi è una normatività nella quale la devianza, la comparsa di una mutazione nel processo evolutivo, tollera eccezioni, anormalità ed errori apparenti della natura come i mostri. L'errore è dunque il fallimento di una determinata combinazione.