

Fotografare l'inconscio: Galton e Freud

di ENRICO POZZI

§ 1. GALTON

I ritratti compositi di Galton non sono il *divertissement* fotografico dell'ultimo grande gentiluomo-scienziato vittoriano. Essi rappresentano un vertice della sfida che percorre le nuove scienze umane dell'800: ridurre a ragione l'individuale, e in particolare l'individuo umano. Nelle foto di Galton si condensano in forma iconica il pathos e le aporie del tentativo di affrontare scientificamente il singolo essere umano. La loro tensione euristica rende *visibili* i paradossi di quella scienza del singolare che Aristotele aveva decretato impossibile, ma che il pensiero ottocentesco trova di continuo sulla sua strada quando scopre il comportamento umano come oggetto scientifico. Le pagine che seguono si propongono di *a)* mettere in chiaro la teoria del soggetto che Galton esprime iconicamente nei ritratti compositi in quanto immagine e metodo; *b)* mostrare nelle icone le tensioni costitutive di questo soggetto, e quanto esse rappresentano bene un secolo di corpo a corpo tra procedura scientifica e individualità umana; *c)* delineare la trama che unisce questi ritratti compositi a Freud, ovvero alla teoria del soggetto nella quale culmina con un salto paradigmatico quel corpo a corpo.

L'icona e il tipo

Galton produce fotografie di tipi: l'ebreo, l'inglese, il tisico, il criminale, l'ufficiale, il grande uomo, il membro di una famiglia. Il suo ritratto composito riguarda la razza, la nazione, la classe sociale, il mestiere, la malattia, il comportamento deviante, l'appartenenza ad una famiglia o ad un gruppo. Galton non fotografa individui, ma le grandi classificazioni che organizzano la diversità umana nel pensiero dell'800. Fotografa astrazioni e classi logiche.

L'operazione non è ovvia. La foto è un enunciato iconico particolare. Ogni fotografia si presenta sempre come l'immagine di un frammento individualizzato e contingente di realtà da un punto di vista parziale, mentre il tipo formale si presenta come non individualizzato, essenziale, comune ad una classe, non contingente, dalle caratteristiche costanti, afferrabile mentalmente come

totalità. L'immagine fotografica di un tipo è possibile solo come foto del nulla, o come foto di un oggetto-tipo, cioè di un oggetto che costituisca la classe di se stesso. Quando una classe di oggetti contiene più oggetti discernibili, ovvero con almeno una differenza virtualmente percepibile (non è necessario che essa sia individuabile in quel momento, ma che possa esserlo), la serie non è più tautologica e nasce il problema della individualità. Se ciascun oggetto di quella classe che fotografo è al tempo stesso tipo e individuo, come posso fotografare in esso solo il tipo eliminandone temporaneamente l'individuo? Detto in un altro modo: se le icone, e in particolare quelle fotografiche, non hanno né un lessico né la «doppia articolazione del linguaggio» (Martinet), come è possibile un concetto fotografico di un oggetto? Peggio: come è possibile un concetto fotografico di un *soggetto* umano, cioè della figura principe della individualità?

Sul piano non iconico, le scienze umane ottocentesche avevano dato due soluzioni diverse negli esiti ma non nella loro logica. Secondo l'anatema aristotelico, vi è scienza solo del generale. Per conoscere scientificamente l'uomo e i suoi comportamenti, bisogna ricondurli a essenze transindividuali costanti per quella determinata classe di individui o di comportamenti. Questi *tipi* (di individui o di comportamenti) costituiscono l'unico soggetto umano possibile per una conoscenza scientifica dell'uomo.

Qui le strade si divaricano. Alcuni mettono definitivamente tra parentesi l'individuo, e mirano ad indagare le costanti transindividuali dell'uomo in genere o del membro di quella determinata classe logica o sociale di uomini: i maschi scozzesi, i suicidi francesi vedovi o celibi. Scrive orgogliosamente Quételet nel 1935: «Nous devons, avant tout, perdre de vue l'homme pris isolément, et ne le considérer que comme une fonction de l'espèce. En le dépouillant de son individualité, nous éliminerons tout ce qui n'est qu'accidentel; et les particularités individuelles qui n'ont que peu ou point d'action sur la masse s'effaceront d'elles-mêmes et permettront de saisir les résultats généraux»¹. Si scopre l'autonomia euristica del sociale, l'individuo appare come una categoria residuale colonizzata progressivamente da presenze transindividuali, l'individualità prende la forma ironica della curva di Gauss e si vede respinta via via verso i suoi due estremi, mentre al centro trionfa l'«uomo medio» di Quételet. Nel peggiore dei casi, l'individuale è dato dagli aspetti marginali del soggetto che non sono riassorbibili nelle proprietà della sua classe: il tipo come denominatore comune trasforma l'individualità in un resto e l'individuo pieno in una eccezione. Nel migliore dei casi, il rapporto tra tipo e individuo diventa invece una distribuzione probabilistica lungo la curva gaussiana dell'uomo medio, e l'individualità si

¹ A. Quételet, *Sur l'homme et le développement de ses facultés, ou Essai de physique sociale*, Paris, 1835, p. 31.

misura come rapporto di probabilità. In tutti e due i casi, l'individuo sta nel suo scarto da un tipo all'interno di una griglia di classificazione continua o discreta.

Anche l'altro approccio cerca le costanti transindividuali di una classe di individui o di comportamenti, per identificarne configurazioni costanti di cui indagherà le leggi e le proprietà. La medicina ne è l'esempio grandioso. Attraverso il suo sforzo di classificazione, va producendo via via nosologie sempre più raffinate, organizza entità significative stabili, sostituisce al malato la malattia, struttura le malattie in sistemi, e di ogni malattia vuole determinare le proprietà distintive sia diacroniche che sincroniche: i sintomi, l'evoluzione, la genesi. Analoghi i percorsi di altre discipline allora scientifiche come la fisiognomica, l'antropometria criminale ecc. Interviene qui una differenza decisiva. Quételet poteva rimanere indifferente al singolo omicida o suicida, o al singolo soldato degli 11 reggimenti scozzesi di cui elaborava statisticamente i toraci e le altezze. Ma i malati sui quali la medicina ottocentesca costruisce le sue nosografie non sono solo gli accidentali vettori individuali di una essenza patologica - la malattia. Hanno un nome, un contesto sociale, una storia passata e un possibile futuro, una anamnesi e una prognosi, talvolta un potere contrattuale, sempre una *presenza* umana difficilmente riconducibile ad un *homme type*: altrettanti fattori di contingenza che interferiscono con il loro puro e semplice riassorbimento in una classe di una tassonomia patologica, rendendo incerta la loro riduzione a esempi individuali puri di una malattia-essenza. In forme diverse, i singoli malati continuano a pretendere la loro individualità. Essi forzano di continuo l'apparato conoscitivo e istituzionale (l'ospedale) di una medicina che ha bisogno di depurarli euristicamente e socialmente (l'organizzazione sociale dell'ospedale) della loro individualità; ma che al tempo stesso deve sempre tornare a quella individualità, a quel singolo malato, quando si pone anche solo il problema teorico della cura. Nasce così il *caso*, inteso come sintesi euristica tra tipo e individuo, tra le costanti probabilistiche derivate dall'appartenenza ad una classe nosologica e il sistema delle contingenze e degli scarti dalla griglia che declina il tipo verso l'individuo. Nasce anche, parallelamente, il *caso* come modello narrativo scritto e iconico, la cui retorica e storia nell'800 aspettano ancora analisi degne della sua funzione decisiva nello sviluppo delle scienze dell'uomo².

² Il *caso* come forma narrativa è un vero e proprio *chaudron de la sorcière* epistemologico per ampi settori delle scienze umane e sociali, e in ogni caso il primo e autentico *baquet* della psicoanalisi, la formulazione originaria discorsiva di quello che sarà solo in seguito il *cadre* o *setting* psicoanalitico. Si veda su questo J. Laplanche; e R. Roussillon, *Du baquet de Mesmer au "baquet" de S. Freud. Une archéologie du cadre et de la pratique psychanalytiques*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992 (l'autore dimentica di citare Laplanche). La sottovalutazione del caso come narrazione

Insieme ai medici e agli psichiatri, i poliziotti. Così come il medico in fondo doveva occuparsi della tisi in *quel* tifico, dell'isteria resa presente da Augustine, da e da, così al poliziotto non interessava il *criminel moyen*, ma un criminale specifico correttamente identificato: non l'Anarchico in sé ma Bakunin, non il Comunardo ma quei comunardi individualizzati che avevano cercato di salvarsi bruciando i registri anagrafici parigini. La necessità della identificazione efficace trasforma gli uffici delle polizie europee nei baluardi euristici e operativi dell'identità individuale. Il *caso* del medico diventa la trattazione standardizzata dei connotati dell'individuo. La narrazione del caso diventa la scheda segnaletica, e le icone di Augustine trovano il loro eco funzionale nelle foto di Bertillon e nelle tavole fotografiche antropometriche della Prefettura di Parigi: macchina procedurale per articolare il generale e il particolare, il tipo e l'individuo, in una strategia burocratizzata della identificazione.

L'individuo, l'homme moyen e il criminale

Per Galton i ritratti compositi sono il punto d'arrivo di una traiettoria scientifica ossessionata dal problema di pensare e conoscere ciò che è individuale. La sua riflessione si muove costantemente sulle zone-limite in cui l'identità è la mera permanenza e ripetizione dell'identico, per scoprirvi sempre la presenza dell'identità come singolarità. Con un ulteriore giro di vite: a Galton non basta affermare o intuire questa identità differenziante e individualizzante che si annida nella identità identica, vuole anche *misurarla*. Ma come *misurare* l'unicità? La sua risposta condensa la tensione euristica di tutto il suo sforzo intellettuale: calcolandola nell'ambito del calcolo della normalità. È dall'interno della Curva Normale - così Galton e la tradizione statistica anglosassone avevano ribattezzato la curva di Gauss - che deve emergere in forma matematica la differenza tendenzialmente irriducibile dell'individuo unico.

Non possiamo seguire qui il percorso di Galton, labirintico, indifferente alle corporazioni scientifiche, e geniale. Soltanto alcuni cenni. Sullo sfondo,

ha impedito di giungere finora ad una applicazione autentica della categoria del « pensiero narrativo » a ciò che accade nella seduta psicoanalitica (i saggi di D. Spence sono solo una parodia di un tentativo in questa direzione). In questo modo tutto il rapporto tra paradigma storico e psicoanalisi è rimasto largamente inesplorato, non permettendo di cogliere la psicoanalisi come invero potente e innovativo dell'epistemologia della storia. Naturalmente il caso come modalità del discorso rimanda ad ampi settori (e a problemi centrali) della sociologia e dell'antropologia: si pensi solo alla questione euristica della *monografia* o, più poveramente, del *case study*.

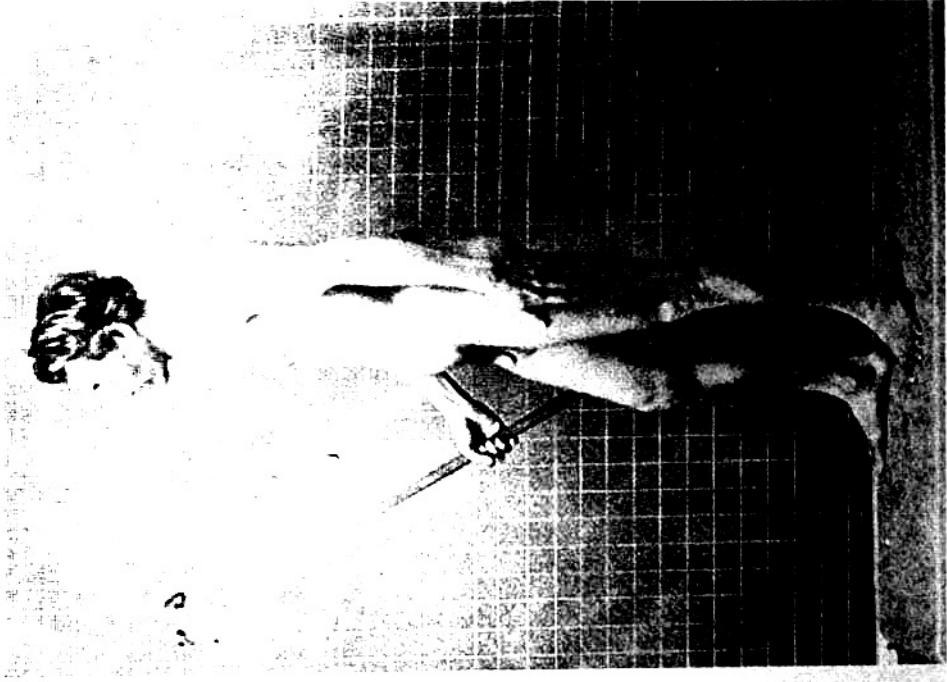
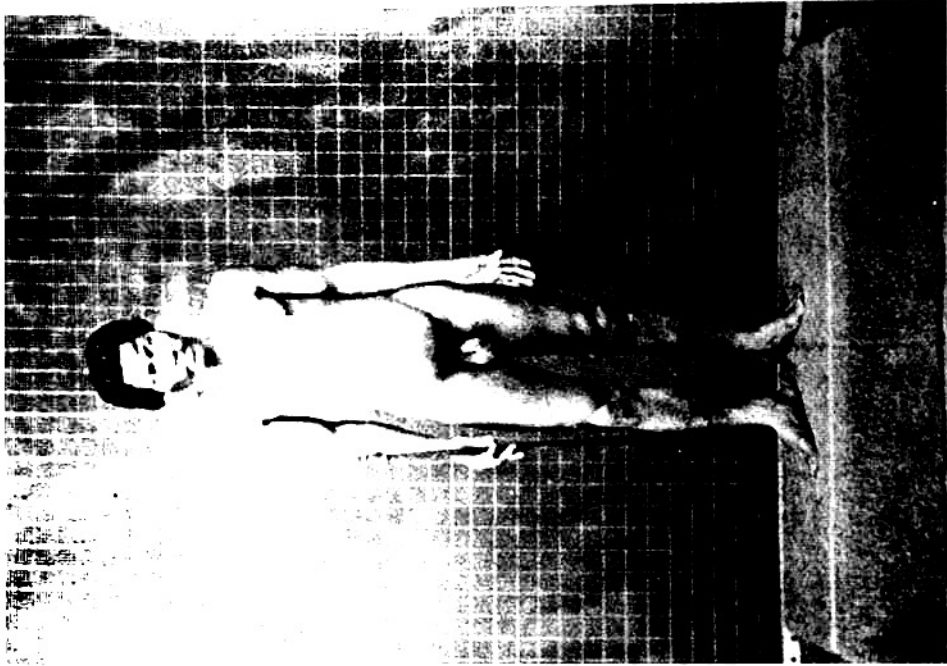


Fig. 1 - J. Lamprey, Ritratto frontale e di profilo di un malse, circa 1868-1869, Royal Anthropological Institute 2116, 2117.

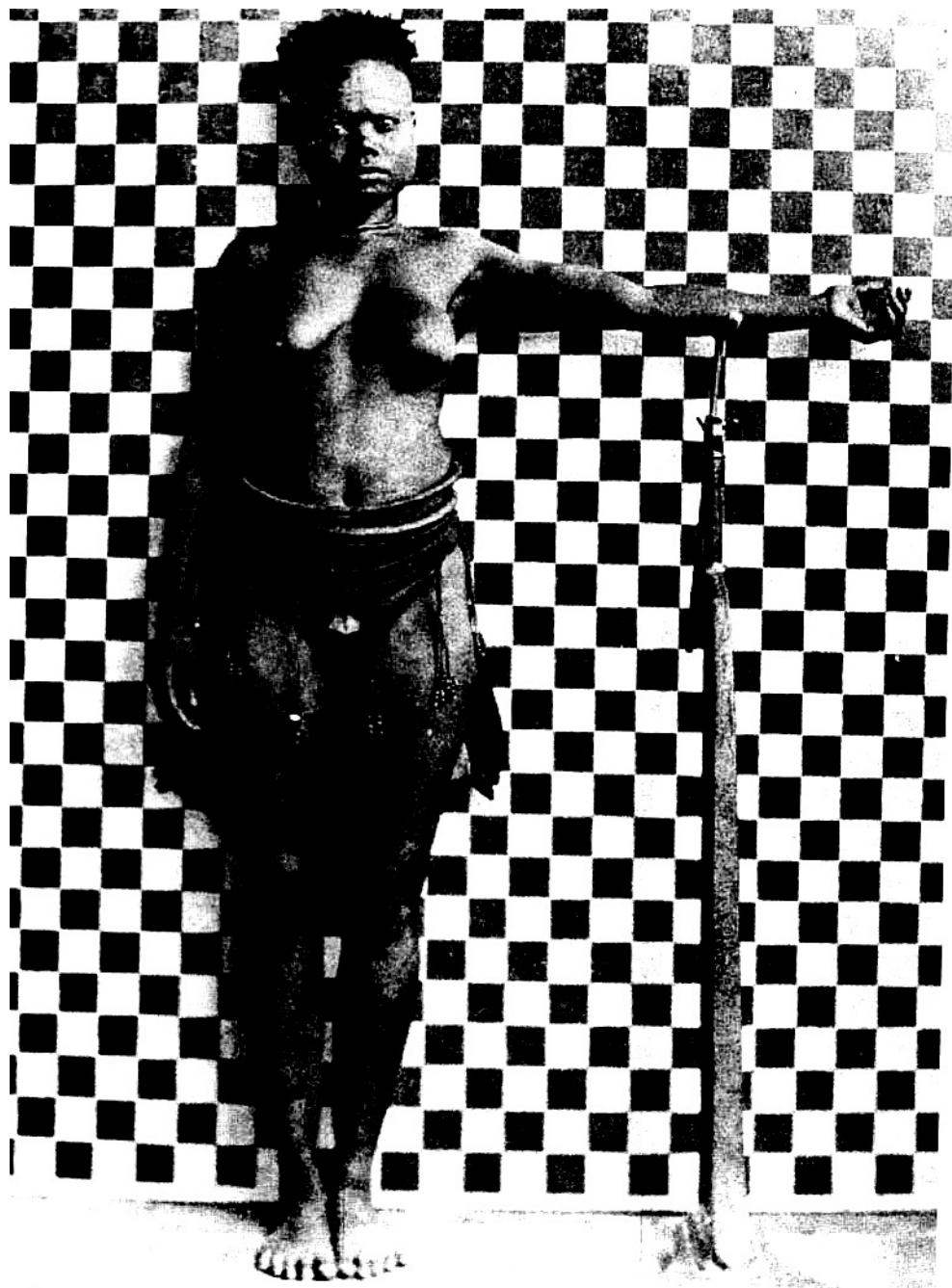


Fig. 2 - M. V. Portman, Donne della tribù Pushik - War, Isole Andamane, circa 1890.

sempre, il problema dell'ereditarietà, accennato confusamente dal cugino Darwin, in quanto vettore dell'identico, della specie e del *sociale* nell'identità. Con una rottura intellettuale significativa, la prima indagine di Galton sull'ereditarietà riguarda non le caratteristiche fisiche e biologiche, ma le attitudini intellettuali così come vengono registrate socialmente. Dopo alcune ricerche innovative sulla meteorologia - sulla costanza del volatile -, Galton pubblica nel 1869 quella che possiamo considerare ironicamente come la prima indagine sociologica empirica sulla riproduzione delle *élites*³. Attraverso l'analisi di tutti i personaggi contenuti nei repertori degli uomini eminenti inglesi (ad es. il *Dictionary of Men of the Time*) e nelle enciclopedie biografiche, Galton coglie e misura due punti fondamentali: a) gli uomini autenticamente eminenti - non le semplici *star* del momento - vengono in prevalenza da un nucleo ristretto di grandi famiglie inglesi: il 'genio' sembra essere perciò una caratteristica ereditaria; b) tuttavia, se si segue su tempi lunghi questa tendenza alla genialità socialmente sancita, ci si accorge che famiglie con geni spesso sprofondano nella mediocrità nelle generazioni successive, e geni appaiono *ex abrupto* da famiglie senza precedenti tracce di genialità. La distribuzione del genio - da intendersi come deviazione estrema dalla norma - non sembra obbedire all'eredità biologica, ma piuttosto alla Curva Normale, con una circolazione continua da e verso gli estremi della curva: famiglie 'geniali' paiono tornare più o meno rapidamente nell'alveo dell'*homme moyen*, e dall'*homme moyen* schegge imprevedibili di individualità accentuata sembrano staccarsi improvvisamente verso i bordi. L'eredità è un destino, ma in quanto vettore di una probabilità; di converso, l'individualità è anch'essa una forma relativa di probabilità nell'ambito del fluido movimento degli individui all'interno dell'area definita dalla Curva Normale. Il rapporto di un singolo individuo alla sua eredità biopsichica familiare è definito da un coefficiente di « reversione », termine ambiguo che rappresenta da un lato il primo accenno ad un contributo fondamentale di Galton alla statistica - la regressione -, dall'altro la dolorosa constatazione della non linearità dell'eredità, della sua reversibilità costante verso il polo d'attrazione probabilistico e sociale dell'uomo medio. Il 9 febbraio 1877, Galton dichiara alla *Royal Institution*:

« Le leggi tipiche [...] mostrano che la selezione naturale non opera modellando ogni nuova generazione su un letto di Procuste secondo un progetto definito, senza badare a sprechi. Spiegano inoltre che il contributo alle generazioni future di chi devia significativamente dalla media, per eccesso o per difetto, è minimo, e ci consentono di scoprire le fonti precise da cui provengono le insufficienze nella produzione di tipi eccezionali e i loro contributi relativi. Grazie ad esse vediamo che lo sviluppo genealogico ordinario di una razza consiste in una cre-

³ F. Galton, *Hereditary Genius: An Inquiry into its Laws and Consequences*, London, 1869.

scita costante del suo centro, in una costante dispersione ai suoi margini, e in una tendenza dei pochi discendenti di tutti i membri eccezionali a tornare a quella mediocrità da cui la maggior parte dei loro antenati aveva avuto origine »⁴.

Misurabile, il destino prende la forma della curva di Gauss in quanto condanna tendenziale al tipo, e l'individualità coinerisce al destino come costante attrazione/pericolo - anch'esso misurabile - del margine della curva. Ritroviamo la stessa dialettica in tutte le indagini successive di Galton. La celebre indagine sperimentale sul *Lathyrus Odoratus* gli permette di concludere che le leggi dell'eredità vegetale possono essere espresse matematicamente in termini di devianza statistica, che diventa la matrice e il modello di pensabilità dell'individualità nell'ambito di un insieme. Condotta attraverso il Laboratorio di Antropometria collocato nella Esposizione internazionale sulla salute organizzata a Londra nel 1884, una indagine sulla ereditarietà nelle famiglie raccoglie in pochi giorni i dati antropometrici e fisici (capacità respiratoria ecc) di oltre 9mila persone (spesso gruppi imparentati). Contemporaneamente, viene distribuito un questionario sulla eredità nelle famiglie - il *Record of Family Faculties* - con relativi premi elevatissimi per le risposte più dettagliate. La rappresentazione geometrica dei dati raccolti permette a Galton di intuire⁵ una ipotesi fondamentale: il rapporto che esiste tra i dati ereditari delle varie generazioni e dei sistemi di consanguinei non è legato a contenuti ereditari specifici, né è specifico dell'ereditarietà. Questo rapporto non è altro che l'espressione di una relazione generale statistica - cioè formale - tra variabili: il «coefficiente di reversione» matura verso quello che Galton chiamerà il «coefficiente di regressione».

La ricerca della individualità come probabilità percorre strade via via più impervie. Galton tenta la prima descrizione empirica e probabilistica delle associazioni mentali. Il fluire imprevedibile della mente mostra di avvicinarsi anch'esso alla Curva Normale. Le immagini mentali in una situazione data rivelano gerarchie di probabilità e la tendenza ad organizzarsi verso contenuti più probabili di altri, costruendo in questo modo mappe e configurazioni prevalenti di associazioni: Galton cercherà di rappresentarle con le stesse modalità già

⁴ Conferenza pubblicata nei *Proceedings of the Royal Institution of Great Britain*, 1877, 8, pp. 282-301.

⁵ Con l'aiuto di un matematico di Cambridge, J.D. Hamilton Dickson. Per una interessante nemesi, l'ossessione di Galton per la misurazione numerica andava di pari passo con la sua incerta preparazione matematica. Era perciò sempre costretto a ricorrere ad altri per dare rigore matematico alle sue intuizioni. Ironia che forse gli ha permesso di intuire più liberamente.

usate per le sue mappe meteorologiche degli anni 60⁶. Circa nello steso periodo, ecco gli studi pionieristici sui gemelli, anch'essi un caso-limite nella dialettica tra identità e differenza. Attraverso la raccolta sistematica sia di osservazioni proprie e altrui sui gemelli mono- e eterozigoti, sia di storie delle loro vite, Galton cerca di misurare il peso relativo della «Nature» e della «Nurture» nella costruzione della loro identità corporea e psichica. La sua conclusione è prevedibilmente a favore della Natura e dell'eredità come agenti prevalenti⁷, ma deve fare i conti con la irriducibile individualità dei singoli gemelli l'uno rispetto all'altro. La contingenza che genera la differenza non sta solo nella *Nurture* - di cui del resto Galton coglie che può essere altrettanto se non più omogenea della Natura stessa; sta anche nella Natura, cioè nel carattere probabilistico dell'ereditarietà. Di nuovo, e anche in quel *topos* dell'identico che sono i gemelli, l'individualità coinerisce alla duplicazione e alla ripetizione ereditaria. La Curva Normale che dovrebbe infliggerci la sofferenza dello «sprofondare nell'omogeneo» (Freud) dell'uomo medio diventa la garante statistica - e ironica - delle differenze.

Ancora una volta sono però i criminali a salvaguardare meglio l'individuo dalla dissoluzione nel tipo. Vari interpreti di Galton hanno notato la sua ambivalenza verso la Curva Normale. Da un lato la assume come la forma principe della possibilità di ricondurre a legge matematizzabile l'umano. Dall'altro, diversamente da Quételet, egli è affascinato non tanto dalla *realtà* dell'uomo medio, quanto da coloro che si collocano ai margini della curva, i devianti statistici⁸. Il genio, e anche il criminale⁹.

Il primo incontro di Galton con il criminale come tipo e individuo è

⁶ Secondo Henri Ellenberger, gli studi di Galton sulle associazioni sarebbero alla base del test delle associazioni verbali di Jung: « En réalité, ce test remonte à Galton, et il avait été beaucoup étudié du point de vue psychiatrique par Kraepelin, Aschaffenburg et d'autres. Un jour, Jung en fit lui-même l'historique en rendant hommage à ses prédécesseurs » (« L'autobiographie de Carl Gustav Jung », in *Critique*, agosto-settembre 1964, nn. 207-208; poi ristampato in H. F. Ellenberger, *Médecins de l'âme. Essais d'histoire de la folie et des guérisons psychiques*, a cura di E. Roudinesco, Fayard, Paris, 1995, pp. 95-122; il brano citato è a p. 110).

⁷ Cfr. F. Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London, 1907 (1a ed.: 1883), p. 172.

⁸ Cfr. I. Hacking, *Il caso domato*, Il Saggiatore, Milano, 1994 (Cambridge, 1990), pp. 278-279: «Galton, diversamente da Quételet, non era impressionato dalle medie. Erano le distribuzioni e le deviazioni dalla media che lo interessavano. [...] Mentre Quételet pensava ad una tendenza centrale, e quindi alla media, Galton, sempre interessato all'eccezione, pensava agli estremi della distribuzione e della dispersione».

⁹ Nel tentativo di salvare l'individuo dalla tenaglia convergente delle 'folle' metropolitane (per di più sovversive) e delle scienze umane 'positive' e materialiste, la piccola e grande borghesia urbana si aggrappa al criminale, e più tardi al genio criminale, come garante simbolico della sopravvivenza dell'individuo. Di qui i criminali 'seriali' dei *feuilletons* grandi e piccoli, fino a Sue e al Fantômas

legato al problema delle impronte digitali. Già nel 1686 Malpighi aveva iniziato la descrizione sistematica dei segni palmari e digitali. Nel 1823 Purkijn aveva dimostrato la loro diversità, e nel 1858 Hershell, recuperando un sapere popolare, aveva iniziato ad usarle come firma e prova di identità in Bengala. Galton è affascinato dalle proprietà delle impronte digitali, e dalle loro applicazioni. In sintesi:

a) le impronte sono costanti lungo l'intera vita di un individuo, nessuna procedura conosciuta può modificarle stabilmente: esse incarnano (alla lettera oltre che metaforicamente) l'identità identica dell'individuo, il nucleo irriducibile che permane nel tempo e rende x sempre eguale ad x ; le impronte digitali non conoscono la *metanoia*; scheggia pura di *Nature*, scrivono nel corpo la marginalità della *Nurture*;

b) la loro struttura è riconducibile a un sistema di classificazione che consente di descriverle adeguatamente; inoltre, le configurazioni dattiloscopiche sono insiemi di curve geometriche teoricamente traducibili in rappresentazioni matematiche;

c) le impronte digitali sono diverse da un individuo all'altro; esse incarnano l'identità in quanto differenza e la esprimono nei termini di un modello probabilistico: una impronta analizzata su 12 punti di riferimento permette di identificare un individuo specifico (e non un *homme moyen*) con una probabilità di errore di 1 su 16.777.216; e basta aumentare i punti di riferimento (si può arrivare ad oltre 100) per abbassare sempre più questa probabilità;

d) le impronte digitali consentono perciò al tempo stesso l'identificazione certa, e un algoritmo matematico di rappresentazione della identità come costanza individuale e differenza interindividuale. Nella dattiloscopia sembra realizzarsi il sogno galtoniano di una espressione numerica dell'individuo come premessa e promessa di una misurabilità dell'individualità umana.

Il corollario utopico di questa prospettiva è la trasformazione del sistema sociale in un *Panopticon* matematico, privo delle brutture e dei costi di un carcere. Laddove i nomi, i volti, i dati anagrafici garantiscono ancora all'indi-

di Souvestre e Allain. Di qui anche l'esplosione del romanzo poliziesco - Gaboriau, Leroux, Wilkie Collins, Conan Doyle ecc. - come complessa messa in scena narrativa sia delle nuove scienze dell'uomo e delle loro strategie euristiche, sia degli estremi della Curva Normale, agli antipodi dell'uomo medio. Ma questa è una vicenda che per larga parte rimane da esplorare.

duo la opacità di una falsa identità, l'algoritmo dattiloscopico introduce una trasparenza inesorabile: l'individuo trova la sua identità specifica contro l'*homme moyen*, ma per essere identificato meglio dal controllo sociale. Il corollario pragmatico dell'impronta digitale sta in questa identificabilità certa applicata agli estremi della Curva Normale, e in particolare al criminale. La dattiloscopia diventa un modello e un metodo di risposta ai problemi teorico-pratici della criminologia e dell'antropologia criminale. Essa riduce a ragione (matematica) le aree oscure della curva di Gauss attraverso il ricorso ad un segno che è la sintesi certa e incarnata del genere e dell'individuo: un unico segno al tempo stesso economico, elegantemente geometrico, incontrovertibile, situato sul limite estremo della probabilità di errore, mentre gli approcci dell'antropologia fisica devono lavorare su una pletora di segni instabili, spesso non misurabili, affidati alla traduzione verbale di un rilevatore e alla interpretazione di un 'lettore', esposti a spirali di errori probabili.

Qui Galton incontra per la seconda volta l'individuo nella *forma princeps* del criminale. L'occasione è una competizione scientifica, poliziesca e nazionalista tra il sistema dattiloscopico proposto da Galton e perfezionato via via in Inghilterra, e il sistema classificatorio/identificatorio proposto da Alphonse Bertillon. Attraverso una serie di correzioni progressive, Bertillon aveva organizzato un procedimento identificatorio che si articolava su due strumenti-chiave: un *hardware* - il classificatore d'archivio -, e un *software*: la procedura costituita dalla integrazione della *foto segnaletica*, del *portrait parlé* e del *rilevamento antropometrico*. Il *portrait parlé* normalizza la classica descrizione verbale del corpo del 'criminale', ristrutturandola attraverso una griglia predefinita e standardizzata, e ricorrendo ad un set precostituito di termini descrittivi convenzionali. Il corpo viene riclassificato secondo criteri di visibilità e di significatività identificatoria (ad es. i piedi, meno individualizzabili e meno immediatamente visibili, erano quasi ignorati a vantaggio delle parti del corpo più visibili e più individualizzanti: l'orecchio, gli occhi, la conformazione generale ecc). Ciascun segmento di questa classificazione è tradotto in sottoclassificazioni prefissate e definite convenzionalmente (le varie forme del lobo dell'orecchio, i vari colori possibili dei capelli o degli occhi ecc), in modo da minimizzare le approssimazioni soggettive del rilevatore. La voce « segni particolari » rende conto dell'abnorme e del non standardizzabile. Il rilevamento antropometrico raccoglie invece un set stabile di misurazioni del corpo: l'altezza, la lunghezza delle braccia e delle dita, la circonferenza cranica, ecc. Si tratta degli aspetti invarianti e *misurabili* del corpo adulto, ovvero della forma fisica della sua identità sociale stabile. Assimilati alle caratteristiche logiche dell'impronta digitale¹⁰, questi segni antro-

¹⁰ In realtà Bertillon oppone all'impronta digitale un'altra parte del corpo: l'orecchio. « Grazie

pometrici sono comuni a molti individui se presi uno per uno, ma definiscono un individuo unico se li si considera come un insieme probabilistico. Secondo Bertillon, 11 misure del corpo umano hanno una probabilità su 4 milioni di ripetersi in modo identico in un altro individuo; e basta naturalmente qualche altra misurazione per andare oltre il già alto livello di certezza identificatoria delle impronte digitali. Errore rozzo, che Galton coglie subito: Bertillon tratta le diverse misure come variabili indipendenti, mentre sono evidentemente interdipendenti. È molto probabile che un corpo con le gambe lunghe abbia anche le dita e le braccia lunghe: basta questa semplice considerazione per distruggere alla base il calcolo di Bertillon, rendendo matematicamente molto più probabile un errore di identificazione. Le misure del corpo sono *correlate* tra loro. Così come l'indagine sui repertori degli uomini illustri era sfociata nel concetto statistico di *regressione*, ora la gara per ridurre a ragione - e al controllo sociale - il corpo criminale sfocia nella scoperta della *correlazione*, e nella identità come limite di una rete di correlazioni.

La foto segnaletica e un gentiluomo inglese

Rimane la foto segnaletica e, come suo controcanto, il ritratto composito. Bertillon non ha inventato la struttura iconica della foto segnaletica. Già la tradizione iconografica occidentale aveva coltivato lo stilema del ritratto simultaneo di fronte e di profilo ¹¹. La foto etnografica l'aveva recuperata e affinata progressivamente come doppio strumento, euristico e valutativo. Le foto fronta-

ai molteplici valloni e colline che lo solcano, l'orecchio è il fattore più importante per l'identificazione [...]. Con una forma immutabile dalla nascita, refrattario alle influenze dell'ambiente e dell'educazione, quest'organo rimane per tutta la vita il lascito intangibile dell'eredità e della vita intra uterina. E tuttavia la sua immobilità, che gli impedisce di partecipare al gioco della fisionomia, fa sì che nessun'altra parte del volto attiri meno gli sguardi del profano. Il nostro occhio è tanto poco abituato a vederlo quanto la nostra lingua a descriverlo ». Ovvietà e indicibilità particolarmente deplorabili, perché l'orecchio è anche un luogo forte della differenza individuale: « E' quasi impossibile trovare due orecchi che siano del tutto identici, e le numerosissime variazioni nella conformazione di questo organo sembrano persistere senza modifiche dalla nascita alla morte ». Cfr. *La photographie judiciaire*, Paris, 1890, pp. 95-96. Come si vede, l'orecchio può competere adeguatamente con l'impronta digitale perché ne condivide le proprietà fondamentali: costante per un individuo, e diverso tra gli individui; ovvero vettore simultaneo dell'identità come 'identità' e come differenza.

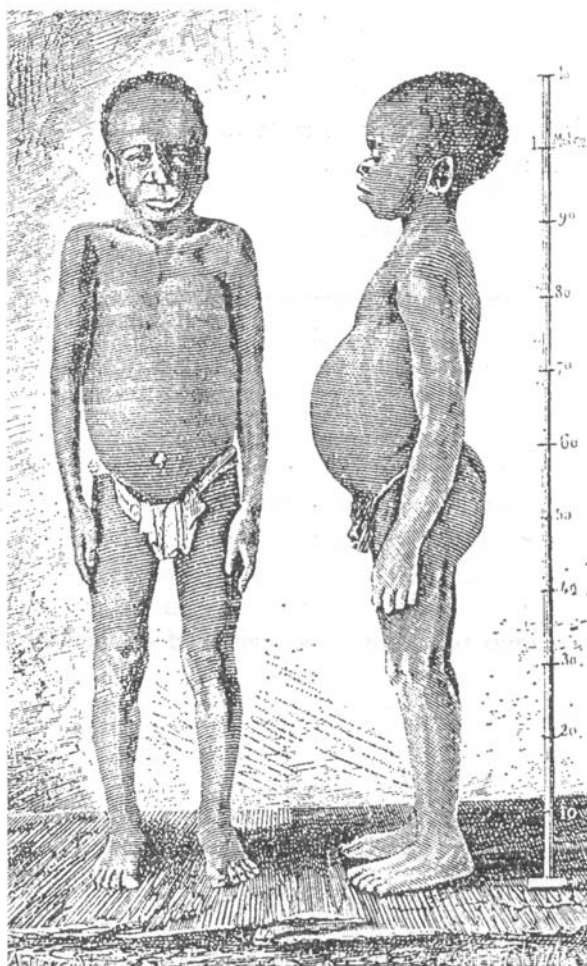
¹¹ Cfr. su questo punto, ma in realtà per l'insieme del paragrafo, il bel libro di A. Gilardi, *Wanted. Storia, tecnica e estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Mazzotta, Milano, 1978, in particolare il Cap. I. Si veda anche E. H. Gombrich, *Arte e illusione*, Einaudi, Torino, 1962 (1959), cap. V, « Formula ed esperienza », in particolare pp. 196- 205.

li/laterali dei corpi interi nudi di maschi malesi prodotte da J. Lamprey nel 1868-69 diventano i piani americani di Potteau e di Bodganov, poi i primi piani sempre di Potteau in Algeria o del principe- fotografo Roland Bonaparte. Foto antropometriche e conoscitive, come lo testimoniano gli apparati di misura o le griglie cartesiane contro le quali i corpi vengono spesso posti¹². Ma anche foto che, attraverso la forma-limite di una doppia ripresa innaturale, mettono in scena il fotografato al tempo stesso come Altro e come 'oggetto' puro: la distanza tra l'obiettivo e il corpo immobile si costruisce come distanza sincronica dell'Occidente rispetto all'esotico, e diacronica rispetto al primitivo.

A questa foto etnografica, più ricca della contemporanea foto psichiatrica, Bertillon dà un metodo rigoroso, un quadro teorico, un *setting* standardizzato, una filosofia implicita, e una funzione pratica immediata. La foto segnaletica si stacca definitivamente dalle velleità artistiche presenti anche nella foto documentaristica e antropometrica. Si stabiliscono le sue caratteristiche tecniche: il formato, l'adiacenza del frontale e del profilo, lo sfondo, la distanza, l'illuminazione, la postura, la stampa. Se ne definisce la procedura microsociale, ovvero la sequenza standard di operazioni che culmina nell'atto fotografico e che etichetta interattivamente l'altro come assoggettato ad un potere sociale e come deviante virtuale. Se ne articola la teoria: l'efficacia cognitiva della foto segnaletica deriva dalla sua sintesi di astratto e di concreto, di tipo e di individuo, che appunto nel doppio ritratto trova la sua forma iconica. Se ne formula la filosofia latente, ovvero una quasi esplicita teoria probabilistica della identità come limite di una varianza. Soprattutto, si aggancia una modalità cognitiva ad un allarme sociale intenso: una rappresentazione assai particolare della identità viene ancorata alla domanda sociale di identificazione certa dei criminali, e da questa trae una legittimazione che dura tuttora.

La *machina* della foto segnaletica si presenta come una procedura euristica di passaggio dal genere al tipo, e dal tipo all'individuo. Il suo obiettivo è di consentire una identificazione puntiforme attraverso una discesa apparentemente lineare lungo vari sistemi di classificazioni e sottoclassificazioni del volto verso

¹² Si vedano ad es. le foto malesi di Lamprey, di cui esiste un ampio fondo pressola Photographic Library del Royal Anthropological Institute: i soggetti, o più opportunamente gli 'oggetti', sono collocati contro una parete a griglia quadrettata che li assimila a grafici di corpi. Per queste ed altre immagini cfr. F. Spencer, « Some Notes on the Attempt to Apply Photography to Anthropometry during the Second Half of the Nineteenth Century », in *Anthropology & Photography 1860-1920*, a cura di Elizabeth Edwards, Yale University Press, New Haven, 1992, pp. 99-107. Per alcuni esempi delle foto di Potteau e di Bodganov, si veda *Identités. De Disdéri au Photomaton*, Centre National de la Photographie, Paris, 1985, pp. 44-47. Ma l'archeologia etnologica della foto poliziesca aspetta ancora di essere ricostruita sistematicamente.



Tav. 1: Pigmeo Akka fotografato al Cairo. A. BERTILLON, *Les races sauvages*, G. Desson Éditeur, Paris, s.d. Si tratta del primo scritto di Bertillon.

il loro punto di incrocio individualizzato¹³. La logica di Galton e del suo ritratto composito sembra inversa. Là dove Bertillon assume il tipo e cerca l'individuo, Galton pare assumere gli individui ed elabora una procedura di costruzione visiva del tipo. Spinto da una committenza sociale e istituzionale, il funzionario della Prefettura di Parigi vuole identificare *quel* criminale, e muove dal nomotetico verso l'ideografico, dalla costante verso la differenza specifica. Spinto dalla convergenza di una passione scientifica, di una spinta utopica e di una attrazione/disgusto per le serie di individui, il gentiluomo vittoriano procede dall'ideografico verso il nomotetico, cerca le costanti oltre le differenze, vuole cogliere nell'individuo non l'unico ma ciò che si ripete: nell'arco di una vita, nel confronto delle vite e dei corpi. Il nominalista Bertillon disaggrega le classi tassonomiche in individui, i soli ai quali riconosce dignità di esistenza piena, e dunque il diritto/dovere alla identità e alla identificazione. Il realista Galton riaggrega gli individui per comparti tassonomici, li dissolve negli insiemi, e mira a rappresentare la realtà ontologica delle classi logiche applicate al vivente in generale, all'individuo umano in particolare. Il compagno di strada teorico di Bertillon è Tarde, e la sua critica corrosiva alle ontologizzazioni del sociale. Accanto a Galton possiamo immaginare l'ombra di Durkheim, e il suo doppio assunto euristico della realtà delle categorie sociali e del sociale come destino per l'individuo.

Queste opposizioni apparenti nascondono una doppia simmetria. Da un lato, sia Bertillon che Galton non eliminano dal loro discorso i paradossi della conoscenza dell'individuale. Nella foto segnaletica come nel ritratto composito rimangono attive sia le classi che gli individui. Bertillon sceglie come figura l'individuo più individuo degli altri - nei termini dell'*homme moyen* di Quételet, naturalmente - e lo colloca sullo sfondo di una classe tassonomica. Galton sceglie come figura il tipo, e lo colloca sullo sfondo dell'individuo. In un caso come nell'altro, la tensione tra i due poli viene mantenuta nel campo euristico, e tradotta nella dialettica figura/sfondo. Dall'altro lato, Bertillon e Galton scelgono di misurarsi con l'individuo e il tipo sul più difficile dei terreni possibili: il corpo. Nel corpo si condensano la specie, il genere e l'identità specifica. Vive nel corpo ciò che un singolo individuo è di più generico, e comune con l'intera umanità; e ciò che è di più unico: il corpo come luogo geometrico e fisico dell'Io. Il corpo è la forma concreta dell'eteronomia di un individuo - del fatto che esso dipende

¹³ In realtà l'identificazione tramite la foto segnaletica è molto meno lineare di quanto la procedura di Bertillon non sembri indicarlo. Intendiamo tornare su punto in uno scritto interamente centrato sul *bertillonage* e sui suoi paradossi euristici, simmetrici ai paradossi della identificazione. Per qualche accenno in questo senso, cfr. E. Pozzi, «A. Sander, ovvero l'iconografia del nomotetico», *La Critica Sociologica*, 50.

totalmente da leggi e modalità di funzionamento generiche e non modificabili; ma è anche la forma concreta della sua unicità, scritta anch'essa, come la specie, *nel* suo corpo (le impronti digitali). Per di più, il corpo è *visibile*, dunque esibisce in qualche modo questa coerenza di tipo e di identità che lo costituisce. Sia Bertillon che Galton scelgono, per motivi diversi, di accettare la sfida di questa visibilità virtuale. La foto segnaletica e il ritratto composito non dicono con le parole - e dunque con la facile potenza astratta del linguaggio verbale - ciò che i corpi mostrano senza che noi sappiamo leggerlo; decidono di tradurlo in un discorso direttamente iconico, di farcelo vedere. Operazione complessa, che richiede la mobilitazione di un maestoso apparato euristico e narrativo.

Come guardare un sedere ottentotto (in nota)

La rappresentazione visiva delle correlazioni astratte è una costante del pensiero di Galton. Il suo percorso è duplice. Talvolta una ipotesi di cui non riesce a dare una dimostrazione certa viene tradotta in una rappresentazione che la illustra senza verificarla realmente. Ad es. l'enunciato della « regressione alla mediocrità » serve a render conto del fatto che, da una generazione all'altra, determinate caratteristiche individuali si distribuiscono secondo la curva di Gauss, ma gli individui eccezionali di una generazione non producono necessariamente gli individui eccezionali della successiva. Ora Galton non 'spiega' o dimostra l'enunciato; piuttosto, lo mostra inventando il *quincunx*, uno strumento in cui l'andamento della caduta casuale di palline concretizza, senza verificarla rigorosamente, la traduzione matematica dell'enunciato¹⁴. In altri casi, è la rappresentazione visiva che in qualche modo produce l'ipotesi. Nello studio della ereditarietà della statura, Galton applica alle stature delle varie generazioni di adulti una modalità di rappresentazione derivata dalle sue mappe meteorologiche. Congiungendo tutti i valori eguali di trasmissione transgenerazionale della statura, si delineavano delle ellissi singolari. Galton intuisce - e su sua richiesta un amico matematico lo dimostra - che le proprietà di queste ellissi sono indipendenti dalla eredità, ed esprimono unicamente correlazioni matematiche tra variabili; l'eredità esce dal magma biologico ed è riconducibile ad un mero costrutto statistico legato al «coefficiente di regressione»¹⁵.

¹⁴ Il *quincunx* ha avuto una influenza significativa sugli inizi della riflessione fondamentale di Peirce intorno al caso. Cfr. C. S. Peirce, « A Quincunxial Projection of the Sphere », in *American Journal of Mathematics*, 1879, 2, pp. 394-396.

¹⁵ Per una ricostruzione dettagliata della procedura usata da Galton per produrre queste ellissi, cfr. D. J. Kevles, *In the Name of Eugenics. Genetics and the use of Human Heredity*, Knopf, New York, 1985, pp. 19-20.

Galton ha bisogno di *vedere*. Nel suo discorso, lo sguardo/occhio si definisce come spazio di compromesso tra la mano e il pensiero. Galton non osa *toccare*¹⁶, ma non si appaga degli algoritmi e dei modelli concettuali matematizzati che cerca di produrre. Sublima la mano nello strumento che misura salvando dal contatto, zavorra di materialità - anche solo una ellisse, una mappa, meglio ancora un *quincunx* - l'impalpabilità del pensiero. Lo sguardo adempie a questa doppia funzione: garantisce che l'oggetto concreto debba rimanere a distanza (l'occhio non può toccare), e garantisce che il prodotto del pensiero abbia forma concreta (altrimenti non potrebbe esser visto). Puri, il concreto e l'astratto sono affascinanti quanto pericolosi. Lo sguardo inventa la prudente nostalgia dell'oggetto irraggiungibile, e costruisce un limite prudente al « volo divino », illimitato, del pensiero. Con un doppio giro di vite: la individualità inerente all'oggetto/ concreto, e in particolare all'essere umano, va *visivamente* trascritta come quasi-concetto (tipo); e la generalità inerente all'enunciato astratto o al concetto va resa *visibile* come un quasi-oggetto. Di qui la statistica come fulcro, e la Curva Normale come epifania¹⁷: nella campana e negli estremi di questo significativo principe, Quételet ha reso visibile l'invisibile - *l'homme moyen* -, e astratto il troppo visibile - l'abnorme, l'eccezionale, il genio, il criminale.

¹⁶ *Vedere per non dover toccare*, e dunque per evitare la reciprocità strutturale del tocco (non si può toccare senza essere in qualche modo toccati). Ma vedere per alimentare quel desiderio di toccare e di essere toccati - *il desiderio* - senza il quale si è morti. Questo *Dasein* dell'osservatore - che l'osservatore spaccia come scelta euristica - è illustrato in tutta la sua pregnanza di desiderio da un episodio che Galton stesso racconta in una lettera dal Sud Africa al fratello maggiore Darwin. Dopo aver osservato che le donne ottentotte esibiscono silhouettes che spingerebbero alla disperazione le donne inglesi, e che permetterebbero loro di fare a meno delle crinoline, Galton racconta di come aveva fatto a distanza, con un sestante, il « rilevamento topografico » del profilo di una « Venere tra gli Ottentotti », aveva poi calcolato la distanza tra lui e la donna, e in questo modo aveva ottenuto « le misure esatte » del suo intoccabile sedere. Cfr. K. Pearson, *The Life, Letters, and Labours of Francis Galton*, Cambridge, 1914-1930, vol. IIIA, p. 124; v. I, pp. 231-232.

¹⁷ Galton torna spesso sul carattere divino della « legge degli errori ». Ad es, scrive nel 1899: « I greci avrebbero personificato e deificato questa legge, se l'avessero conosciuta » (*Natural Inheritance*, Londra, 1899, p. 86). Per un'altra citazione interessante, cfr. I. Hacking, *Il caso domato*, Il Saggiatore, Milano, 1994, p. 281 (Cambridge, 1990).

Il ritratto composito

Il ritratto composito condensa le forme e i metodi di questa postura euristica, nonché le sue aporie.

La sua genealogia è sorprendente. Come racconta lo stesso Galton nell'agosto 1877 alla Anthropological Subsection della British Association, l'idea viene da H. Spencer. Già molti anni prima, Spencer aveva progettato uno strumento in grado di tracciare meccanicamente le sezioni longitudinale, trasversale e orizzontale dei crani su carta trasparente. I vari disegni venivano poi sovrapposti e osservati contro una fonte di luce per ottenere un cranio medio. Galton si sarebbe limitato a trasferire sulla lastra fotografica l'idea di Spencer, adattandola alle necessità della fotografia. Una semplice trasposizione, che in realtà modifica radicalmente il senso dell'atto e del suo risultato.

Le modalità tecniche del ritratto composito sono state descritte a varie riprese da Galton. Nei primi tentativi, immagini già esistenti, relativamente omogenee per taglio e per classe di soggetti, vengono montate in modo da poter essere fotografate su un'unica lastra con esposizioni parziali di $1/n$ per ciascuna immagine (dove n è il numero totale delle immagini). Si ottiene così una foto correttamente esposta e derivata dalla sovrapposizione iconica di una serie di individui. In una seconda fase, Galton cerca di proiettare simultaneamente due immagini diverse su una stessa lastra tramite un prisma, poi quattro e otto immagini grazie ad una combinazione di prismi. I risultati ottici sono però scadenti, in particolare per i compositi più numerosi, e Galton progetta una apparecchiatura *ad hoc*, composta da un apparecchio da ripresa, e da un apparecchio da proiezione che usa una fiamma a gas: le singole immagini destinate ad integrarsi nel composito scorrono in una scanalatura fissa ad una distanza costante dall'obiettivo da ripresa e con una illuminazione stabile¹⁸.

Lo scopo è chiaro. Non si tratta di inventare un supporto al processo tramite il quale il cervello crea al proprio interno rappresentazioni astratte della varietà di oggetti concreti. Si tratta piuttosto di produrre un oggetto paradossale: una materiale immagine astratta di serie di individui specifici; e simultaneamente, di produrre una immagine concreta, dunque individualizzata, di ipotesi

¹⁸ Le descrizioni delle procedure tecniche e degli strumenti usati nelle tre fasi si trovano in F. Galton, « Composite portraits, made by combining those of many different persons into a single resultant figure », Memoria letto il 30 aprile 1878 al Royal Anthropological Institute, pubblicata in *Nature*, 23 maggio 1878; « Generic Images », *Proceedings of the Royal Institution*, 25 aprile 1879; « Composite Portraiture », Memoria letto alla Photographic Society di Londra, 24 giugno 1881, e pubblicato in Appendice a *Inquiries into Human Faculty...*, cit., pp. 233-241.

di leggi generali. In una prima fase, il ritratto composito è soprattutto uno strumento per *mettere in chiaro* l'ereditarietà: i compositi sono costruiti a partire da reti familiari, e fotografano il loro denominatore comune, il *genus* di quella famiglia. Presto però, e già dall'indagine sugli uomini illustri, l'ipotesi lineare dell'ereditarietà familiare viene messa in crisi, si affacciano aggregazioni ereditarie più estese (la razza), e soprattutto Galton integra sempre meglio l'*homme moyen* di Quételet nella propria riflessione statistica. Il risultato è la trasformazione del ritratto composito dalla fotografia dell'ereditarietà alla fotografia dell'appartenenza sociale naturalizzata come destino del corpo. Dalla famiglia alla razza, Galton si allontana dai gruppi 'naturali' legati da vincoli di 'sangue' comune e muove verso gruppi sempre più estesi ed astratti, nei quali il legame naturale si traduce progressivamente nel legame sociale: i malati di tisi, i criminali, gruppi di mestiere come gli ufficiali e i soldati dei reggimenti di Sua Maestà. In questo modo il sociale viene ricondotto al paradigma del naturale: se è possibile un ritratto composito efficace degli ufficiali, allora essere ufficiali - ovvero uno status sociale che emana da un frammento di un ceto o di una classe - è un destino scritto nel corpo. Ma simultaneamente la «immagine generica», per quanto ideologica, si trascende verso una dimensione epistemologica via via più pura. Essa diventa la forma concreta della possibilità logica di conoscere il particolare, di dare figura quasi individuale al tipo.

Quando ragiona sui compositi, Galton non sembra consapevole della portata euristica della sua operazione visuale. Il composito non sarebbe altro che lo sforzo di estrarre visivamente il generale dal particolare attraverso la costruzione visiva di un minimo comune denominatore di figura. Sovrapponendo le immagini, le foto elidono reciprocamente le loro singolarità e lasciano sopravvivere solo i loro caratteri comuni, ovvero la sedimentazione di un *tipo*. «Tutto ciò che è comune al gruppo rimane, tutto ciò che è individuale tende a scomparire»¹⁹. In questa prospettiva, «il processo [*del ritratto composito*] è una statistica figurativa [*pictorial statistics*], in grado di darci immagini generiche dell'uomo, simili a quelle che Quételet ha abbozzato nel suo *Anthropométrie* mediante i metodi numerici consueti della statistica . [...] Attraverso i compositi otteniamo una figura piena e non un semplice abbozzo. È sfocata, un po' come uno schizzo umido, e l'ampiezza della sfocatura misura la variabilità degli individui rispetto alla forma centrale tipica»²⁰. Sommersa dal procedimento generalizzante, l'individualità sembra diventare un residuo, si riduce (come ha osservato Sekula) ad uno scarto sfocato sui bordi della figura tipica, perde ogni consistenza: «un fan-

¹⁹ F. Galton, « Generic Images », *cit.*, p. 161.

²⁰ F. Galton, *ibid.*, p. 162.

tasma», meglio, «il fantasma di una traccia delle peculiarità individuali»²¹.

Fin qui gli enunciati espliciti. Ma Galton accenna *en passant*, ripetutamente, una fenomenologia della *osservazione* del ritratto composito. Perché i compositi attraggono in modo così intenso chi li guarda? Perché sono percepiti spesso come *belli*? Stranamente, chi li osserva cerca subito di *individuare* un singolo ritratto dominante che darebbe la sua impronta forte al composito. Altrettanto stranamente, persone diverse individuano ritratti dominanti diversi. Perché questo bisogno, e perché questi errori? D'altra parte, appena si coglie un individuo che sembra prevalente, subito ci si trova a vederlo come sembante di un gruppo. Messo di fronte al composito dei ragazzi ebrei, sono colpito dalla intensità di questo volto che non appartiene a nessun individuo specifico, subito cerco un individuo - una singola foto di ragazzo ebreo - che per così dire renda conto dell'individuo che vedo in quel composito. Ma appena credo di averlo trovato, non sono appagato, e torno a cercare il concetto visivo - il tipo - di ragazzo ebreo che, *come un individuo pieno* - si annida in quell'individuo che un attimo prima credevo con grande piacere intimo di aver individuato. Appena trovo un individuo, desidero il tipo; appena intuisco visivamente il tipo, mi precipito a inseguire un ipotetico Ur-individuo fondatore dell'identità del tipo. L'esperienza percettiva del ritratto composito sta tutta in questo *loop* senza fine tra individuo e tipo, tutti e due desiderati e inafferrabili, che si richiamano euristicamente l'un l'altro, costringendo l'osservatore ad un *va-e-vieni* continuo tra i due poli logici del composito. Quello stesso *va-e-vieni* tra universale e particolare, tra evento e legge, tra atto e struttura, in cui il Sartre di *Questions de méthode* ravvisava la procedura euristica costitutiva delle scienze storico-sociali.

Il ritratto composito - o «immagine generica», come Th. Huxley aveva suggerito a Galton di chiamarlo - si presenta come una *mise en abîme* euristica: l'individuo e il tipo coineriscono l'uno all'altro, non si può vedere l'uno senza vedere l'altro, quando si cerca l'uno si trova l'altro, e mai l'occhio/mente riesce a fermarsi e appagarsi in una percezione conclusa. Il ritratto composito come 'figura' di una aporia, forma visiva di quella tensione tra ideografico e nomotetico che costituisce tutte le scienze umane, e che tutte si affannano vanamente a voler espungere dal proprio interno, risolvendola (di rado) nella presunta narrazione pura dell'evento o (di frequente) nella produzione di ipotesi di 'leggi' generali sempre sorprese dall'eccezione. Proponendolo come via d'uscita alla polarità ideografico/nomotetico, Max Weber ha presentato il suo «tipo ideale» come una «utopia». Molti anni prima del *Methodenstreit*, Galton inventa una

²¹ F. Galton, *Inquiries...*, cit., p. 7. Il termine « fantasma » riferito alle peculiarità individuali torna spesso in Galton.

machina visiva che da un lato lo mette in scena, dall'altro lo 'risolve' in un luogo visivo impossibile: una letterale *terra di nessuno* eidetica tra l'individuo e la sua classe logica. Con un sovrappiù: il vettore di questa aporia è il corpo, anzi il volto come frammento del corpo in cui si concentra il massimo dell'individualità. La tensione fra individuo e tipo è duplicata dalla tensione parallela tra *Körper* e *Leib*, ovvero tra *nature* e *nurture*. Il 'tipo' diventa l'equivalente logico della natura indifferenziata, rispetto alla quale si colloca la storicità differenziata dei singoli volti di individui che compongono la serie fotografica. Ma se il tipo è anche la matrice - meglio: il campo - rispetto al quale ogni singolo individuo/evento non può non situarsi, esso fa sua in qualche modo la funzione logica e l'esperienza vissuta della *totalità*. Il tipo è per me la totalità con la quale negozio la misura della mia appartenenza, e dunque la mia differenza e identità individuale. Il tipo come *homme moyen* di un aggregato sociale diventa una figura del sociale misurato da Quételet. Questo sociale è a sua volta, durkheimianamente, il vettore sociologico della categoria logica della totalità. La tensione euristica tipo/individuo riproduce la tensione tra società e individuo. Il ritratto composito condensa in sé queste varie polarità - tipo/individuo, natura/*nurture*, società/individuo -, le intreccia, le traduce in equivalenze transitive (tipo=natura=società, individuo=*nurture*), In questo modo cerca di ricomporle secondo la strategia classica del pensiero conservatore: la naturalizzazione del sociale e dell'individuo. Ma l'apparato visivo che deve ricomporle, appunto perché visivo, si rivolge contro il suo creatore. Il ritratto composito rilancia ironicamente, a causa della sua *machina* visiva, quello *scarto* euristico e quella tensione che voleva colmare ideologicamente grazie proprio a quella *machina* visiva.

Il Galton fenomenologo aggiunge un'altra considerazione: i ritratti compositi sono belli. «The result [*il composito*] is a very striking face, thoroughly ideal and artistic, and singularly beautiful. It is, indeed, most notable how beautiful all composites are. [...] the faint but beautifully idealised features of those composites are, I believe, capable, of forming the basis of a very high order of artistic work»²². Questa bellezza costitutiva del composito nasce dalla eliminazione delle irregolarità individuali: «Le peculiarità individuali sono tutte irregolarità, e il composito è sempre regolare»²³, dunque bello. Sekula ricorda giustamente l'influenza di Winckelmann. La bellezza si confonde con il presunto modello classico della regolarità, essa deriva da un processo di astrazione che depura la realtà dalle sue irregolarità individuali per rappresentarla in una forma tipica. Il bello e il tipo si sovrappongono, l'artista che persegue il modello classico produce la figura-concetto, e le fasi intermedie del suo lavoro verso il tipo

²² F. Galton, « Composite Portraiture », *cit.*, pp. 240 e 241.

²³ *Ibid.*, p. 241.

sono l'equivalente non fotografico del composito. Reciprocamente, chi persegue il tipo visivo produce il bello; l'autore di compositi è un artista *malgré lui*, almeno quanto l'artista è uno scienziato preconsapevole. Non c'è contrapposizione tra la conoscenza scientifica dell'uomo in quanto tipo, e la sua rappresentazione artistica. All'ombra della curva di Gauss e dell'« homme moyen », l'artista e lo scienziato sociale percorrono in parallelo la stessa strada/metodo, l'estetica si propone come un'euristica e l'euristica come un'estetica²⁴.

Archeologia e logica di un setting (iconico)

Rimane un ultimo problema, le condizioni di possibilità del ritratto composito riuscito. L'archeologia della sua forma e del suo metodo non è troppo diversa da quella di Bertillon, anche se più ricca e più vicina all'esperienza effettiva d'indagine di Galton. Vi convergono la foto etnografica, la foto carceraria e la foto psichiatrica.

Già nel 1852 la British Association for the Advancement of Science aveva pubblicato un *Manual of Ethnological Inquiry* che prevedeva l'uso della foto nel rilevamento etnografico. L'invenzione del procedimento al collodio umido rende presto più praticabile la *field photography*, e nella seconda metà degli anni 60 emergono le prime riflessioni sistematiche sulla metodologia della foto etnografica. Thomas Huxley propone una procedura complessa, basata su alcuni punti chiave che dovevano consentire la comparazione dei reperti fotografici: la nudità del soggetto, pose prestabilite, una scala di misurazione ben visibile e sullo stesso piano visuale del soggetto, una distanza fissa dall'obiettivo, una doppia foto frontale e di profilo sia dell'intero corpo che della testa²⁵. Sempre nel 1869, Lamprey mantiene molte delle indicazioni sintetizzate da Huxley, ma vi aggiunge lo sfondo di un reticolo quadrettato, derivato dai reticoli a filo usati dai disegnatori. L'immagine è situata in uno spazio cartesiano che la rende integralmente calcolabile. Ogni punto o insieme di punti del corpo fotografato può esser definito e correlato in termini matematici. Il tutto tondo del corpo diventa una immagine bidimensionale, la *res extensa* viene graficizzata e

²⁴ Sul rapporto intenso tra modelli estetici e riflessione psichiatrica ottocentesca, si veda Bruno-Nassim Abouddrar, « L'inutile bellezza: Pinel e l'Apollo Pizio », *Il Corpo*, 1994, I, n. 3, pp. 84-100.

²⁵ Cfr. Th. Huxley, lettera a Lord Granville, 8 dicembre 1869, *Huxley Manuscripts* depositati presso lo Imperial College of Science and Thechnology, 1869, 30, 75-78. Si veda anche F. Spencer, op. cit., pp. 99-100; e soprattutto E. Edwards, « "Photograph Types": The Pursuit of Method », in *Visual Anthropology*, 1990, v. 3, n. 2-3, pp. 235-258.

resa accessibile ad operazioni antropometriche in effigie. Questo in teoria, perché nella realtà - come presto gli antropometristi-fotografi sono costretti a scoprire - la procedura non funziona: le pose non sono mai sufficientemente normalizzate, gli angoli non sono mai del tutto esatti, la distanza dall'obiettivo varia; qualcosa - qualcuno... - *resiste* alla operazione in corso. Ma la funzione simbolica - ridurre a ragione l'individuo - fa aggio sulla bassa attendibilità, e la raccolta prosegue ²⁶.

Negli stessi anni, la foto carceraria e psichiatrica inglese aveva già consolidato una sua tradizione e degli stilemi iconici stabili. La camera oscura installata da Diamond ²⁷ nel manicomio di Surrey (1850) avvia un processo di rappresentazione fotografica delle tassonomie psichiatriche che ricalca nella fase iniziale le modalità del disegno antropometrico. L'evoluzione tecnica della foto sposta l'obiettivo psichiatrico verso le posture, le espressioni e le manifestazioni delle emozioni. L'influenza della scuola francese (Bourneville e Duchenne de Boulogne) si intreccia all'impatto delle tavole fotografiche usate da Darwin in *The Expression of Emotions in Man and Animals* (1872), che Galton conosceva bene. I corpi e i volti vengono tradotti fotograficamente in configurazioni tipiche di segni dell'alienazione mentale, e la ricerca delle costanti visive delle sindromi si orienta in due direzioni diverse ma simmetriche: il caso clinico accompagnato dalla foto ²⁸, e l'atlante fotografico (valga per tutti la Salpêtrière) da usare al tempo stesso come griglia di riconoscimento e come strumento didattico.

Nel frattempo anche alcuni carceri inglesi diventano laboratori di imma-

²⁶ J. H. Lamprey, « On a Method of Measuring the Human Form », *Journal of the Ethnological Society* (nuova serie), 1869, I, pp. 84-85. Lamprey svilupperà poi sull'arco di ventanni le sue posizioni iniziali, condizionando l'intera fotografia etnografica inglese. Vanno anche ricordati qui i rapporti tra l'Inghilterra e altre Società antropologiche europee, che perseguivano tentativi analoghi. Senza entrare in particolari inutili all'economia di questo lavoro, dobbiamo però ricordare almeno C. Dammann, *Anthropologisch-Ethnologisches Album in Photographien... Herausgegeben mit Unterstuetzung aus den Sammlungen der Berliner Gesellschaft fuer Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, Berlin 1873-76, noto a Galton nella edizione abbreviata inglese: C. Dammann, F. W. Dammann, *Ethnological Photographic Gallery of the Various Races of Man*, London, 1876.

²⁷ Hugh Welch Diamond, membro fondatore della Royal Photographic Society, era il Sovrintendente del reparto femminile del manicomio della Contea di Surrey. Nel 1856, legge alla Royal Society una comunicazione dal titolo trasparente: « On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity », in cui presenta le sue ipotesi su « l'applicazione peculiare della fotografia al delineamento dell'alienazione mentale ». Il testo della comunicazione di Diamond si può leggere in *The Face of Madness. Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, a cura di S. L. Gilman, Brunner- Mazel, Secaucus (New Jersey), 1976, pp. 17-24.

²⁸ Sull'evoluzione iconica del caso clinico, si veda. S. L. Gilman, *Seeing the Insane*, Wiley, New York, 1982.

gini fotografiche. Serie di ambrotipi di detenuti vengono prodotte a Birmingham negli anni 50 e 60. I carceri maggiori - Wandsworth, Millbank, il Pentonville Penitentiary - organizzano poco dopo i loro strumenti e archivi fotografici. Tra la fine degli anni 60 e l'inizio degli anni 70, tocca anche ai bambini e agli adolescenti criminali della Greenwich Hospital School e soprattutto della Home for Destitute Lads fondata a Stepney Causeway da Thomas John Barnardo (nel 1874 vi viene creato un laboratorio fotografico che produrrà migliaia di immagini). Sarà poi Edmund du Cane, Direttore delle Prigioni di Sua Maestà, a dare alla foto carceraria un impulso decisivo e le regole per una sua relativa standardizzazione (lo stesso du Cane, amico personale di Galton, gli fornirà le foto per i compositi di criminali). L'obiettivo primario, che permetteva tra l'altro di introdurre questa nuova voce di spesa nei bilanci, era ovviamente l'identificazione dei criminali. Ma l'intenzione scientifica traspare negli scritti, e nelle forme della foto: non 'artistica', ma documentaria, costruita in modo da essere comparabile, depurata via via da tutti gli elementi che potevano interferire con una percezione misurante e tipizzante. Viene annullata la *couleur locale*, si neutralizzano i vestiti (spesso troppo vivi e concreti), si passa via via dalla persona intera al piano americano per approdare al primo piano sul volto, si rende monotono e geometrico lo sfondo. È evidente soprattutto dagli anni 60 lo stilema della *carte de visite* alla Disdéri: ma una *carte de visite* in cui il committente non è la persona ritratta, e il soggetto in posa, privo di capacità contrattuale, può negoziare solo aspetti quasi irrilevanti della sua rappresentazione di se stesso.

Questa l'archeologia iconica immediata. L'analogia superficiale nasconde il salto di paradigma che Galton opera con i compositi. Le foto carcerarie o manicomiali corrispondevano alla logica dell'esempio con la quale la conoscenza nomotetica gestisce il problema dell'evento e dell'individuo. Quelle foto *illustrano* classi logiche, tipi e sindromi; esse rendono concrete e visibili caselle tassonomiche di cui l'approccio aristotelico teme che sarebbe altrimenti invisibili e non rappresentabili; la singola immagine serve da *tranche de vie*, ovvero da livello infimo della conoscenza del generale, là dove la inadeguatezza del pensiero umano lo costringe ad appoggiare le astrazioni su rappresentazioni e lo sguardo che conosce su figure da riconoscere approssimativamente. Nell'approccio all'individuale che caratterizza la conoscenza del generale è presente la nostalgia dell'argomento ontologico, e il lutto della sua impossibilità: perché mai ciò che è stato così logicamente pensato, e in modo così compiuto, non si dà la pena di *essere*? Per quale scherzo di uno spiritello maligno l'evidenza dell'*homme moyen* non è la forma immediata di un individuo concreto? Galton rovescia questo anelito realista. Sintesi essenziale di individui, il composito rimane quasi del tutto individuo mentre presentifica il tipo che è. Il composito non è l'esempio di una categoria di classificazione, ma lo strumento per costruirla. Adeguatamente trattato, l'evento non illustra la legge, ma la costituisce e la produce come pensiero.

Esso inerisce all'atto del pensare la legge, in quanto ineliminabile ma feconda « spina nella carne » del pensiero stesso. Il punto di corto circuito tra l'individuale e il generale sta nella funzione mentale della rappresentazione, di cui il paradosso dell'*immagine generica* è il luogo geometrico. Di qui la necessità di un pensiero visivo come postura del pensiero che può salvare il massimo dell'individualità nel mentre la formula come tipo.

Restano da stabilire le condizioni di efficacia di questo pensiero visivo espresso nel composito. In realtà il ritratto composito è una foto di foto. Il suo testo si presenta come un metatesto che riorganizza frammenti testuali già esistenti. Per capirne le proprietà occorre analizzare le forma iconiche a) delle singole foto di partenza, b) della foto che le costruisce in una nuova narrazione visiva.

Abbiamo già sottolineato alcune caratteristiche delle foto iniziali. L'individuo viene depurato progressivamente dei segni della storia e del sociale. Scompaiono in gran parte i vestiti come territorio dell'io e rappresentazione sociale del sé. Vengono eliminati per quanto possibile gli indizi sociali dello status e del ruolo. Viene scotomizzato il corpo, e con esso l'insieme di indicatori di una collocazione e di una biografia sociale che la costruzione sociale del corpo scrive nelle posture, nella morfologia e sulla pelle. Il primo piano decontestualizza il volto, e riduce l'*Umwelt* a frammenti di uno sfondo neutro. Il volto stesso, vertice della individualità sociale e psicologica, nonché forma visibile della biografia, è ricondotto ad una rappresentazione geometrica: la posa frontale piena lo rende bidimensionale e lo traduce in un sistema di cerchi, di linee, e di angoli misurabili. Questo unico segmento visibile della persona è vincolato alla immobilità: l'attore sociale non può agire, l'espressività, le emozioni, il linguaggio non gli sono concessi, il tempo è quello prefissato della posa, il suo spazio di vita sta in un riquadro fisso. La foto diventa la condensazione iconica di una interazione sociale asimmetrica nella quale un individuo viene depauperato di molti degli attributi significativi dell'essere vivente: il corpo intero, il movimento, l'attività significante, la possibilità di negoziare la rappresentazione di se stessi, la vita sociale e il contesto materiale. Dietro alle foto che usa Galton sta un atto fotografico che trascrive in forma iconica uno stato limite dell'agire sociale. Con due elementi aggiuntivi. Da un lato questa violenta normalizzazione rappresentativa dell'individuo non sarebbe stata possibile senza la collaborazione attiva dell'individuo stesso. L'idea che basti il potere dell'istituzione fotografante (carceraria, manicomiale ecc) per costringere il soggetto a farsi oggetto normalizzato è una illusione. In parte per le esigenze tecniche dell'epoca (pose lunghissime), in parte per la miriade di strategie di 'rumore' che un volto può opporre alla sua trasformazione in segno, le foto usate da Galton mostrano quanto in realtà il soggetto fotografato si sia messo in scena come individuo-tipo per l'apparecchio del fotografo²⁹. Allo stesso modo in cui, anni dopo, le isteriche della

Salpêtrière si sono tipizzate come isteriche per l'apparecchio fotografico di Regnard³⁰, il presunto oggetto dei protocolli fotografici di Galton è un attore (nei molti significati del termine) che assume attivamente il ruolo di un passivo individuo/quasi-tipo per l'obiettivo.

Dall'altro lato, l'individuo rimane. La riduzione a ragione del volto si scontra con l'eccesso di segni individualizzanti di cui il volto è portatore per gli scopi di Galton, che, ricordiamolo, non mira all'identificazione ma al paradosso dell'*homme moyen* in quanto individuo specifico. Nelle singole foto di partenza, il codice iconico tipizzante mantiene ben viva l'individualità del soggetto fotografato. Galton si trova tra le mani protocolli tipici di individui che però non sono individui tipici. Malgrado l'apparato discorsivo imponente che abbiamo descritto, la possibilità di un'icona nomotetica continua ad essere sopraffatta da un'eccedenza di ideografico. La normalizzazione del corpo verso un ritratto standardizzato non è stata sufficiente. La pelle, gli occhi, i tratti del volto, la storicità che esso veicola: troppi elementi ostacolano ancora la percezione tipica e il tentativo normalizzante.

²⁹ I fotografi manicomiali e carcerari della fine del secolo scorso hanno raccontato spesso, e con sorpresa, questa cooperazione dei fotografati. Lo stesso Bertillon allude ai « rari casi in cui gli individui fanno smorfie davanti all'obbiettivo o rifiutano di lasciarsi fotografare » (in *Une application pratique de l'anthropométrie, sur un procédé permettant de retrouver le nom d'un récidiviste au moyen de son seul signalement*, Masson, Paris, 1881, p. 4). Una classificazione fotografica delle resistenze alla foto di identificazione si trova in G. Macé, *Mon musée criminel*, G. Charpentier, Paris, 1890. Talvolta la resistenza prendeva la forma testuale dell'antifrasi: negare con un indizio discreto l'apparente ottemperanza all'interazione fotografica (ad es. uno sguardo troppo fisso sull'obbiettivo).

³⁰ Non si può non rimandare alla riflessione sistematica su l'atlante fotografico della Salpêtrière svolta da Georges Didi-Huberman, *Invention de l'Hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, 1982. In attesa però di una ulteriore indagine, più sobria, capace di evitare quella « esthétisation rétrospective des corps parlants » di cui parla M. Gauchet nella sua Presentazione a M. Gauchet, Gladys Swain, *Le vrai Charcot. Les chemins imprévus de l'inconscient*, Calmann-Lévy, Paris, 1997. Il sintomo come co-costruzione narrativa del paziente e del suo medico è particolarmente evidente, anche per ragioni di tecnica fotografica, nella *Iconografia* della Salpêtrière. La rappresentazione di se stessi come *tipo* nell'atto fotografico è stata analizzata da chi scrive a proposito di August Sander in « A. Sander, ovvero l'iconografia del nomotetico », cit. Richiesto di stare per alcuni minuti in posa davanti ad un obiettivo in un contesto che lo definisce tubercolotico, o ufficiale, o criminale, l'individuo fotografato si mette in scena per il fotografo secondo il tipo o la classe tassonomica cui appartiene: sarà *il tubercolotico, il criminale, l'ufficiale*, ecc. La sua identità fotografica tipica non è una emanazione della sua essenza, ma una sua rappresentazione di se stesso in quella interazione fotografica.

Il metaritratto serve ad aggirare il soggetto che rimane nell'oggetto, l'agente che non vuole scomparire dal 'paziente'. Come in Muybridge rispetto al movimento, Galton usa la serie di icone omologhe per rendere visibile l'invisibile. Viene impostata una narrazione di secondo livello che permette di ridurre ulteriormente a ragione le foto primarie. Galton fotografa foto, e non - come i fotografi carcerari e manicomiali da lui usati - segmenti di realtà. L'atto fotografico si trasforma. L'oggetto non può più opporre resistenza, o strategie di disturbo. L'individuo iconico viene dissolto nella serie, e appiattito letteralmente sugli altri individui che la compongono: occhio contro occhio, bocca contro bocca, bordo del cranio contro bordo del cranio. La serialità orizzontale lasciava ancora scarti tra le singole immagini, la possibilità di raffronti e della scoperta di differenze; la disposizione verticale sullo stesso asse sostituisce l'omotezia all'analogia. Lo spazio occupato dalla serie si prestava a mantenere la forma del tempo nella narrazione iconica. Collocate sullo stesso asse, le singole foto diventano sincroniche e si condensano in una foto-istante: le differenze di generazione, d'età, di epoca, scompaiono nella simultaneità di un'unica immagine. La pensabilità della storia è negata, e con essa la possibilità della biografia (di *chi* sarebbe la biografia?). Intanto le procedure di normalizzazione dell'individuo, sempre problematiche nelle foto degli individui singoli, possono esprimersi senza remore sulle loro effigi. L'inquadratura, la luce, il tempo di vita iconica assegnato a ciascuna foto (l'esposizione), la distanza, la perpendicolarità: tutto è nelle mani del meta-narratore. Lo stesso per la messa tra parentesi degli elementi contestuali e individualizzanti. Scegliendo la distanza giusta, Galton può eliminare in tutte le componenti del ritratto composito i residui di *Umwelt*, i resti di socialità e di Sé convogliati dall'abbigliamento (si veda la sua descrizione del problema di una sciarpa a scacchi in un composito). Attraverso la sovrapposizione, si attenua la pelle (ovvero l'interfaccia che ci richiama all'esistenza dell'altro e dell'interno del corpo), l'occhio diventa impersonale, i contorni della figura si sfaldano; eppure la pelle esiste, l'occhio ci guarda, il volto ha un contorno. L'osservatore si trova di fronte ad una entità multistrato, nella quale il suo sguardo non trova un livello dove arrestarsi e si sente come portato a passare attraverso; eppure sente che non può farlo, perché lì c'è qualcosa di umano. Un corpo diafano, manifestazione ectoplasmatica rispetto alla quale è impossibile provare desiderio; ma c'è un corpo, ed è in qualche modo *bello*. Figura umana - chi potrebbe negarlo? - ma che ha perso la carne; e dunque forma umana dell'individuo astratto.

Al termine di questa operazione discorsiva, il ritratto composito ci dà la fotografia di un *homme moyen*. Attraverso il dispiegamento di una strategia complessa, otteniamo una foto di ciò che per Durkheim era un *come se* euristico, e per Tarde un invisibile: ovvero, il sociale. Ma simultaneamente otteniamo una foto di qualcosa che rimane un individuo. È dunque l'individuo come costruito sociale che Galton ci espone. Nei suoi ritratti composti trova forma

visiva la VIa glossa di Marx su Feuerbach: « l'essenza dell'uomo è l'insieme dei rapporti sociali ». Con un ulteriore giro di vite: il modo di produrre ritratti compositi ci propone un metodo per conoscere l'individuale in quanto universale e particolare. Questo metodo distilla procedure che altri andavano esplorando da tempo per tentativi ed errori: i fotografi carcerari e manicomiali, certo, i redattori dei casi clinici, ma anche i mesmeristi, i magnetisti, gli ipnotizzatori; gli uni e gli altri antesignani della invenzione dell'interazione psicoanalitica, ovvero dello straordinario strumento in cui culmina un altro tentativo per rendere visibile un altro invisibile - l'inconscio.

§ 2. FREUD

Una presenza marginale

Non ci sono tracce di una influenza profonda di Galton su Freud. Nell'intero corpus freudiano, Galton è citato poche volte: nella *Traumdeutung*, ne *Il sogno*, più tardi nel *Mosè e il monoteismo*, e sempre solo a proposito dei ritratti compositi. Altrettanto marginale la presenza indiretta: espressioni come « persona mista » e altre, che rimandano ai ritratti galtoniani, compaiono qua e là, ma quasi casualmente. La biblioteca di Freud non conteneva opere di Galton e della sua scuola, salvo uno scritto epistemologico del suo allievo più importante, Karl Pearson³¹. La quasi totalità della sterminata bibliografia sulle matrici ottocentesche del pensiero freudiano non contiene riferimenti a Galton. Tra le eccezioni, Ellenberger e Sulloway lo menzionano appena; la Ritvo, che pure insegue ogni segno di presenza darwiniana e affine, dedica a Galton solo qualche riga in un dizionarietto biografico finale del suo saggio; Anzieu ne cita il nome solo in riferimento al sogno di Irma (ovvero alle due pagine della *Traumdeutung* in cui Freud stesso menziona Galton), e nei quattro massicci volumi della *Revue internationale d'histoire de la psychanalyse*, Galton compare

³¹ Si tratta di *The Grammar of Science*, London, 1911, con passaggi annotati da Freud in particolare nella Introduzione.

due volte, in uno stesso saggio, e in riferimento a Darwin³²... N. Roth³³ si è affannato a mostrare che Galton aveva già individuato a vario titolo alcuni concetti e temi poi elaborati da Freud, ma l'estrema genericità di questa presunta influenza, unita alla mancanza di tracce forti, convince il lettore del contrario: Galton non ha avuto nessun ruolo nello sviluppo del pensiero freudiano, al massimo gli ha fornito una forma iconica - il ritratto composito - alla quale appendere alcune delle sue intuizioni sulla sintassi del sogno. Solo Gilman va oltre, e dedica al rapporto tra Galton e Freud alcune pagine attente³⁴, centrate soprattutto sul ritratto composito in rapporto alla ebraicità e al lavoro onirico. Ma Gilman è uno storico delle rappresentazioni sociali legate alla medicina *fin de siècle*, la teoria psicoanalitica non lo interessa, e ancora meno il ruolo che può avervi svolto suo malgrado Galton.

Fin qui l'evidenza della marginalità. Contro questa evidenza, sosterrò una tesi ironica: il ritratto composito di Galton non è una curiosa metafora visiva recuperata di tanto in tanto da Freud. Esso è costitutivo, in forma iconica, a) della teoria freudiana del soggetto, b) delle procedure della sua conoscibilità in quanto individuo dotato di un inconscio (doppio paradosso della conoscenza dell'individuale e della conoscenza dell'inconscio).

Ritratto composito e lavoro onirico

In Freud Galton equivale a ritratto composito. Tutti i riferimenti a Galton rimandano direttamente a) ai compositi in quanto icone, b) alle entità miste visive o verbali che essi producono, c) al tropo specifico del processo primario che le sottende, la condensazione.

Freud cita per la prima volta Galton nella *Traumdeutung*, a proposito del sogno dell'amico R./zio Josef³⁵. «Il viso che vedo in sogno è, nello stesso tempo,

³² H. F. Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, Basic Books, New York, 1970; *Médecins de l'ame*, cit.; F. J. Sulloway, *Freud, Biologist of the Mind. Beyond the Psychoanalytic Legend*, Basic Books, New York, 1979; L. B. Ritvo, *Darwin's Influence on Freud. A Tale of Two Sciences*, New York, 1990; D. Anzieu, *L'autoanalyse de Freud et la découverte de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959; « Une marque internationale universelle d'authenticité? Quelques observations sur l'histoire de la traduction anglaise de l'oeuvre de Sigmund Freud, en particulier sur ses termes techniques », *Revue Internationale d'Histoire de la Psychanalyse*, 1991, 4, pp. 91n e 168.

³³ N. Roth, « Freud and Galton », *Comprehensive Psychiatry*, 1962, III, 3, pp. 77-83.

³⁴ S. L. Gilman, *The Case of Sigmund Freud. Medicine and Identity at the Fin de Siècle*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993, pp. 42-64.

³⁵ Ecco il testo, brevissimo, del sogno: « I. ... L'amico R. è mio zio. Provo per lui una grande tenerezza. II. Vedo davanti a me il suo volto un po' mutato: come fosse allungato, incorniciato da

quello del mio amico R. e quello di mio zio. È come una delle fotografie sovrapposte di Galton, che per stabilire somiglianze familiari faceva fotografare più visi sulla stessa lastra»³⁶. Freud conclude: «Non c'è più dubbio, dunque: sono veramente dell'opinione che l'amico R. sia un deficiente, come mio zio Josef» (fratello del padre di Freud, condannato a 10 anni di reclusione per una vicenda di traffico internazionale di banconote false). Il viso onirico fonde in un'unica immagine due figure diverse. Attraverso questa operazione sintattica, produce un significante nuovo che adempie a varie funzioni: a) capovolge, e al tempo stesso rivela, i sentimenti reali di Freud verso l'amico R. equiparato allo zio; b) consente la piena, benché nascosta, espressione simultanea di sentimenti opposti rispetto ad R. e allo zio; c) costruisce il vettore segnico di questa traslazione incrociata di sentimenti ambivalenti tra R. e lo zio Josef: necessariamente unico, il volto del sogno diventa il crocevia unificante in cui si contemperano emozioni incompatibili; esso consente a Freud di esprimere, con un solo segno, dell'uno e dell'altro ciò che dell'uno come dell'altro non poteva esprimere apertamente. Come le foto di Galton sovrappongono e fondono individui diversi in un unico individuo per cogliere i loro tratti comuni nascosti e preesistenti, così il lavoro onirico sovrappone e fonde volti diversi in un unico volto per poter tradire proprietà affettive comuni altrimenti dissimulate. Galton e il sogno condividono lo stesso progetto: rendere visibile l'invisibile/inconscio, rappresentare il non pensabile.

Il secondo riferimento di Freud a Galton dà un nome sia a questo specifico lavoro sintattico, sia al suo prodotto. Nel capitolo sulla *condensazione*, Freud torna sul sogno dell'iniezione ad Irma³⁷, e vi individua due esiti diversi del lavoro del sogno. Ilrma è in prima luogo la paziente di Freud Irma, con i suoi tratti autentici e che « rappresenta se stessa ». Ma Ilrma è anche: a) per la posizione che assume, una paziente che Freud vorrebbe avere; b) per la sua placca difterica, la figlia maggiore di Freud; c) un bambino dell'ospedale pediatrico; d) per la bocca che non vuole aprire, un'altra paziente che Freud ha visitato una volta, nonché e) per lo stesso motivo, la moglie di Freud; f) per altre patologie della sua gola, varie altre persone. Commenta Freud: « Tutte queste persone che incontro inseguendo 'Irma' non compaiono nel sogno in carne e ossa; esse si nascondono dietro il personaggio onirico 'Irma', che diventa così un'immagine collettiva [sott. n.] con tratti per altro contraddittori » [p. 271].

una barba gialla che spicca con particolare chiarezza » (*L'interpretazione dei sogni, Opere*, Boringhieri, Torino, v. 3, p. 134). Per l'analisi del sogno, oltre al commento di Freud stesso, cfr. D. Anzieu, *L'auto-analyse de Freud et la decouverte de la psychanalyse*, cit., pp. 135-142).

³⁶ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 135.

³⁷ Per il sogno di Irma, cfr. *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 107-120.

Nel sogno di Irma è presente anche il dottor M. Nel suo caso, il processo di costruzione della « persona collettiva » funziona per ibridazione. Nel sogno M. è M., porta il nome M., parla, si comporta ed è pallido come M.; ma lo M. del sogno, diversamente da quello reale, non ha la barba e zoppica, come il *fratello maggiore* di Freud, anche lui pallido di colorito. |M.| è un ibrido formato da sottosistemi di caratteristiche di due persone diverse - M. e il fratello di Freud - che si giustappongono nella *Gestalt* unitaria di un unico volto umano e ricorrono ad un doppio collante: il comune pallore, il comune appartenere a due persone che avevano rifiutato nei giorni precedenti una proposta di Freud.

Esiste però una terza modalità di « persona collettiva », esemplificata secondo Freud dall'amico R del sogno dello zio. R non è un conglomerato di tratti di persone diverse ma l'esito della sovrapposizione di due volti diversi, che porta ad elidere i tratti diversi e a dare risalto moltiplicato ai tratti comuni. Su questa « persona mista » riemerge esplicitamente Galton. Per costruire l'immagine onirica, Freud ha « applicato il procedimento in base al quale Galton ottiene i suoi ritratti di famiglia, proiettando le due immagini una sopra all'altra, per cui i tratti comuni spiccano più netti, mentre quelli che non concordano si cancellano a vicenda e risultano nel quadro indistinti » [pp. 271-272]. In questo modo ad es. « la barba bionda » comune allo zio e ad R. « spicca come tratto rafforzato della fisionomia che, appartenendo a due persone, risulta indistinta » [*ibid.*].

La condensazione onirica lavora perciò secondo tre modalità diverse. La prima è data dalla persona (o immagine) collettiva: la figura condensata conserva tutti i tratti costitutivi di una singola figura reale, ma la narrazione le aggiunge elementi contestuali o dettagli che 'appendono' a questa figura altre identità (Irmal). La seconda è data dalla persona ibrida, che contrae in una *Gestalt* unitaria (ad es, la forma di un volto) tratti prelevati da persone diverse (il dottor M.). In questo caso il lavoro onirico costruisce dei conglomerati umani. La terza è invece la persona mista in senso stretto: produce un individuo generico nel quale le singole individualità componenti si dissolvono fino a perdere per gran parte la loro identità, e valorizza un significante iconico medio, supporto possibile di molte identità diverse eppure accomunate; ognuna di queste identità agisce da ponte significativo sul quale avviene il transito delle proprietà dei singoli individui gli uni verso gli altri. Attraverso quella comune barba gialla saliente della persona mista del sogno dello zio, le identità dello zio e di R, ma anche di Freud e del padre, fanno transitare l'una verso l'altra, e tutte verso il luogo geometrico del composito, le proprietà emotive e le caratteristiche biografiche di ciascuno dei componenti. Attraverso un equivalente onirico dell'*homme moyen* di Quételet, nella persona mista si concretizza secondo Freud la forma piena dei ritratti compositi di Galton.

La concretezza delle figure del sogno, spesso persone, non deve trarre in

inganno. Quella che Freud delinea è una vicenda logica, per mostrare di quanta corposità di carne, desideri, emozioni, affetti e persone la sua logica è costituita nel processo primario. Galton fotografa volti sovrapposti per dare un'icona dell'*homme moyen* e della curva mediana; il suo atto fotografico è una procedura logico-statistica e il composito la esprime in una 'cosa' (l'immagine); il punto di partenza nominalista - la totalità come somma di atomi individuali, gli unici 'reali' - sfocia in un esito realista. La totalità in quanto connessione statistica di rapporti di probabilità è a sua volta una 'cosa': quella figura pregnante di realtà che osservo come un oggetto. Allo stesso modo, Freud ci sta parlando di come il sogno pensa, e crea astrazioni concrete. La condensazione è lo strumento narrativo attraverso il quale il processo onirico, realista per definizione, costruisce sembianti di astrazioni e figure di rapporti logici. Significanti individuali con una loro concreta identità singola si intrecciano in nuovi significanti individuali, anch'essi concreti, che però dicono una relazione logica, vettore a sua volta di una relazione emozionale-affettiva altrimenti non rappresentabile per il pensiero conscio. Il significante |amico R.=zio Josef| è la proposizione « l'amico R. sta all'io sognante Freud come lo zio Josef sta all'io sognante Freud come Freud sta a R. come Freud sta allo zio Josef come Freud sta al padre come Freud sta al dott. Freud ebreo come Freud sta a Freud caduco [*la barba gialla*] come il dottor R. sta all'io sognante Freud come lo zio Josef... *loop...* ». Ma questa identità |amico R.=zio Josef| costituita da un conglomerato di rapporti tra identità non è altro che la forma - solo apparentemente personalizzata, in realtà logica - di un processo che può usare allo stesso modo qualsiasi significante onirico possibile: un evento, un colore, una parola. La logica del composito per Freud non riguarda solo le persone, ma ogni frammento individualizzato di realtà che il processo onirico assume come significante puro, scorporandolo dai suoi significati, referenti e codici abituali, per risignificarlo integralmente.

Spesso negli esempi di Freud il frammento di realtà cortocircuitato è linguistico. Nel « ... propile, propilene... acido propionico... trimetilamina » del sogno di Irma, il significante |propilene| associato a |Propileil| rimanda in modo biunivoco ad |amilene| da un lato, e a |Monacol| e |trimetilamina| dall'altro. Il sogno trasforma |propilene| in un «termine medio», creando «un elemento medio comune, che ammette una determinazione multipla»³⁸. In un'altra area di irruzione del processo primario, il motto di spirito, si verifica la stessa procedura di «condensazione con formazione sostitutiva». Freud cita ad esempio una battuta di Heine: «Rothschild mi ha trattato proprio come un suo pari, con modi del tutto *familonari*», dove |familonari| condensa |familiari| e |milionari| in una

³⁸ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 273.

«parola mista» «inesistente» eppure «immediatamente comprensibile», e rimanda simultaneamente all'una e all'altra valenza attraverso una anamorfosi del corpo del significante³⁹. Anche nel folklore il processo primario sembra ricorrere a procedimenti simili. I racconti storici e popolari della nascita degli eroi rivelano una struttura latente comune, un nucleo condensato che si esplica di volta in volta in narrazioni apparentemente molto diverse; qui il significante non è più solo una parola, ma un intero frammento di discorso, che agisce come una «legenda mediana» da ricostruire «con una tecnica in qualche modo simile a quella di Galton»⁴⁰.

Di nuovo Galton, per indicare una condizione necessaria del processo logico di astrazione concreta che Freud insegue. Le identità collettive alla Irma, le persone miste, le parole miste, le leggende mediane esigono tutte l'esistenza di un «termine medio» significante in grado di fare da ponte tra i significati spesso eterogenei e molto distanti che il termine medio deve al tempo stesso dire e nascondere⁴¹. Per svolgere la sua funzione di tramite, questo «terzo elemento» x deve possedere in una qualche misura sufficiente aspetti comuni agli elementi di significato y, z, w ... che conglomera. X non è perciò solo topologicamente intermedio, è statisticamente mediano. *L'homme moyen* di Quételet doveva contenere in sé la possibilità probabilistica delle eccezioni agli estremi della curva, il ritratto composito galtoniano contiene in sé - in forma iconica - tutti gli individui che lo costituiscono, il «termine medio» di Freud coinerisce probabilisticamente⁴² agli anelli ultimi delle diverse catene significanti che annoda in se stesso.

Il tropo di questa coinerenza sembra essere la metonimia. È noto l'itinerario accidentato della condensazione lungo i sentieri della retorica e della linguistica. In un saggio del 1956, Jakobson aveva alluso brevemente alla condensazione e allo spostamento freudiani, per collocarli sotto il segno dei rapporti di contiguità, e dunque sul versante metonimico dell'attività linguistica; al contra-

³⁹ S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, cit., v. V (1905), pp. 16-17.

⁴⁰ S. Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, in *Opere*, cit., v. XI, p. 340 (1938)

⁴¹ Scrive Freud: « Il materiale, tratto dai pensieri onirici, che viene accostato per formare la situazione del sogno, dev'essere naturalmente idoneo a quest'uso sin da principio. Si rende perciò necessario un *elemento comune* - o più di un elemento comune - in tutte le componenti. Il lavoro onirico procede quindi come Francis Galton nella preparazione delle sue fotografie di famiglia. Esso fa coincidere le varie componenti, sovrapponendole le une alle altre; allora nel quadro generale l'elemento comune risalta nitidamente, mentre i particolari contrastanti si cancellano a vicenda ». Cfr. *Il sogno*, *Opere*, cit., v. 4, p. 19 (1900).

⁴² Da Propp in poi, l'aspetto probabilistico di questa presenza è stato reso particolarmente evidente dalle analisi strutturalistiche delle « leggende medie », cioè dei canovacci narrativi, nelle narrazioni concluse.

rio i rapporti di similarità, dunque metaforici, caratterizzavano secondo Jakobson altri due concetti freudiani della *Traumdeutung*: l'identificazione e il simbolismo⁴³. L'anno dopo, Lacan capovolge questa prospettiva⁴⁴. La condensazione è costituita dalla « struttura di sovrapposizione dei significanti » in cui si esprime il « mot pour mot » della metafora. Al contrario, nello spostamento si realizza quel « viraggio della significazione » che corrisponde bene al « mot à mot » della metonimia. La metafora « non scaturisce dalla messa in presenza di due immagini, ovvero di due significanti egualmente attualizzati. Essa scaturisce tra due significanti di cui l'uno si è sostituito all'altro nella catena signifiante » [p. 507]. La metonimia, e il suo parente stretto sineddoché, si fonda invece sulla connessione in qualche modo contigua di due significanti espliciti.

Non è certo il caso di entrare in questo dibattito⁴⁵, che ha avuto peraltro scarso seguito tra gli psicoanalisti (non sembrano averne capito l'importanza). Solo alcune osservazioni rapide. La struttura della condensazione sembra confermare l'ipotesi di Lacan. Il sistema di equivalenze identificato ad esempio nel lamico R.-zio Josef appare identico alla rappresentazione aristotelica della metafora come $A/B=C/B$, con B come terzo elemento comune con funzioni transitive che permette a C di stare al posto di A (lo zio Josef al posto di R. nel « mot pour mot »). È anzi possibile rappresentare quel sogno come una catena metaforica del tipo $A/B=C/B=D/B...$ Ma:

a) non appena voglio interpretare la condensazione rendendola esplicita, sono costretto a tradurla in una catena associativa per contiguità forti, dove l'associazione può esser detta solo come rapporti metonimici e sineddochici di causa/effetto, prima/poi, parte/tutto ecc. La metafora sarebbe perciò solo l'atti-

⁴³ R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, pubblicato per la prima volta in R. Jakobson, M. Halle, *Fundamentals of Language*, Mouton & Co, L'Aja, 1956, pp. 55-82; ristampato in *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, Paris, 1963 (tr. it.: Feltrinelli, Milano, 1972). Vale la pena riprodurre per intero il passaggio: « La concorrenza tra i procedimenti metonimico e metaforico è evidente in ogni processo simbolico, sia intrasubiettivo, sia sociale. Così in uno studio sulla struttura dei sogni, il problema fondamentale è quello di sapere se i simboli e le sequenze temporali utilizzate sono fondati sulla contiguità ('spostamento' metonimico e 'condensazione' sineddochica di Freud) o sulla similarità ('identificazione' e 'simbolismo' di Freud) » (p. 44). Segue poi il rapporto tra la metafora e metonimia da un lato, e le due grandi modalità della magia proposte da Frazer.

⁴⁴ Cfr. J. Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, in *La Psychanalyse*, 1957, v. 3, pp. 47-81; ora in *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, pp. 493-530.

⁴⁵ La letteratura su metafora, metonimia e sineddoché è sterminata. Per una sintesi utile cfr. U. Niklas, F. Edeline, *Metaphor*, e P. Minguet, *Metonymy and Synecdoche*, in *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, a cura di Th. A. Sebeok, Mouton de Gruyter, Berlin, 1986. t. I.

mo primo di manifestazione del lavoro del pensiero primario, destinato ad entrare nel campo della metonimia non appena passa dalla rappresentazione alla parola;

b) io vedo in sogno una immagine che < è l'amico R. è lo zio Josef >. Ma già la proposizione che descrive l'immagine onirica non può evitare la sua trasformazione metonimica. Se quel fantasma del sogno è al tempo stesso, nelle parole con cui lo dico, l'amico R. e zio Josef, esso è in ogni caso un significante conglomerato, una « formazione mista » in cui coineriscono reciprocamente due identità compiute, anche se con qualche perdita di elementi individualizzanti. La condizione perché quel fantasma rimanga metafora è che, attraverso uno sforzo intenso, io non lo pensi e non lo dica, che lo mantenga rappresentazione pura immediatamente reale: in altri termini, che io non esca dal sogno, e che non lo definisca una metafora. La condensazione è metaforica, forse, solo finché non scopre il proprio tropo e non diventa un problema per l'io narrante. Non appena, sorpreso, mi chiedo perché < è l'amico R. è lo zio Josef >, la metafora si perde verso la metonimia. Di qui l'inafferrabilità dell'atto 'metaforico' del processo primario che costruisce una figura condensata. Nella sua purezza di metafora, questo significante esiste solo come confine tra processo primario e processo secondario, come punto di fuga del processo secondario, destinato ad essere sempre *in scarto* rispetto a dove il processo secondario sta arrivando, che è sempre una metonimia. Si pensi alle metafore e ai tropi che Lacan ha dovuto mobilitare per indicare in qualche modo questo limite invalicabile costituito dall'attività metaforica della mente, e dunque l'inconscio che *oltre di esso* si esplica: «le franchissement de la barre» [p. 515], «ce jeu signifiant de la métonymie et de la métaphore [...] se joue [...] là où je ne suis pas parce que je ne peux pas m'y situer», «je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas», «je ne suis pas, là où je suis le jouet de ma pensée; je pense à ce que je suis, là où je ne pense pas penser» [p. 517].

c) Ma c'è un altro motivo che ci spinge a considerare la condensazione una metonimia. La condensazione/metafora del lavoro onirico prima del processo secondario ci ricorda che l'inconscio ha senso solo come indicibile forma *en creux* del conscio, suo asintoto, e non come quella modesta appendice della coscienza di cui tanti, anche psicoanalisti, si sentono di poter parlare così tanto e di saperne quasi tutto⁴⁶. Ma al di là di questo suo valore di segnale, e dunque di tropo del sintomo, la metafora ci costringe a stare là dove la mente non può stare. Come per gli indicatori dell'ironia e del *Witz* segnalati da Freud, essa ci dice che in quel significante che essa è va cercato dell'altro, ci invita a pensarlo.

⁴⁶ Complice di questo è la beata indifferenza della tradizione psicoanalitica per lo statuto filosofico dell'inconscio.

Non va oltre. Ben diverso l'operare della metonimia. Si pensi a «l'amico R. è mio zio Josef». Se non ci diciamo che è una metafora, e la prendiamo alla lettera come una metonimia, essa ci porta sul terreno di una sofferenza mentale spostata nel pensiero consapevole e nelle strutture verbali del processo secondario, e lì essa è intollerabile. Proviamo a tradurre quel «è» integralmente transitivo in alcune delle relazioni metonimiche classiche. Contenente/contenuto: «il dottor R. contiene zio Josef che contiene il dottor R.». Parte/tutto: «il dottor R. è parte dello zio Josef che è parte del dottor R.». Prima/poi: «il dottor R. prima di zio Josef che prima del dottor R.». Materia/oggetto: «il dottor R. è fatto di zio Josef è fatto del dottor R.». Specie/genere: «il dottor R. è uno zio Josef che è un dottor R.». Non solo vissuta ma pensata come metafora, la condensazione onirica può tentare di rifugiarsi dietro ad un 'come' o addirittura a un 'come se'. Pensata e detta come metonimia, la stessa condensazione perde questo rifugio e deve affrontare la copresenza e coinerenza delle proprietà concrete di due o più 'individui' (significanti) concreti all'interno del significante unico in cui il processo di condensazione li ha contratti.

d) Quando Lacan definisce ancora la metonimia come « la connexion du signifiant au signifiant » [p. 515] e afferma che essa mantiene la presenza esplicita dei due significanti (mentre la metafora opera « la substitution du signifiant au signifiant »), cancella ciò che la condensazione aggiunge alle proprietà del tropo: ovvero, la costruzione di un unico significante 'condensato' che non sostituisce uno dei significanti originari con l'altro, ma li mantiene tutti come 'individui' attivi all'interno di sé. In questo sta la forza dirompente della condensazione, la sua capacità di 'perturbante' per la nostra mente, di cui attacca le categorie organizzatrici dell'esperienza e del pensiero nella nostra area culturale: le differenze nette soggetto/oggetto, dentro/fuori, prima/poi, A/nonA, A-contiene-a, tutto/parte, ecc.

e) Non c'è dubbio, con buona pace di Lacan e a maggior gloria di Jakobson, che Freud parli della condensazione nelle forme della metonimia. Termini come « formazione mista », « persona mista », « parola mista », « immagine collettiva », « agglomerato », le descrizioni delle « contiguità » nelle « catene » associative, i sinonimi usati per la condensazione (« contrazione », « oggetti combinati »), gli esempi (da Irma al già citato « familionari ») rimandano alle correlazioni metonimiche tipiche (in particolare l'adiacenza, il contenitore/contenuto), e sono difficilmente compatibili con la metafora.

f) Ma forse è utile un dubbio più radicale. Stando alle caratteristiche logiche del processo primario che Freud propone, ha senso la distinzione tra metafora e metonimia? Il processo primario non può formulare il 'come' e non

è capace di pensiero astratto, Ma allora come potrebbe procedere in base allo $A/B=C/B$ di Aristotele? Nel sogno omonimo, l'immagine di Irma *sta per* varie altre figure femminili, ma come può il processo primario pensare questo 'sta per'? Concreto, può solo trasformarlo nel fatto che *nel* corpo di Irma stanno caratteristiche significative delle donne che essa « sostituisce » (Freud): ad es. la placca difterica. Il *come* si traduce in una inerenza concreta di pezzi di un altro corpo nel corpo vettore della funzione rappresentativa. Ovvero, la metafora non può che declinarsi nella forma della metonimia, ma di una metonimia in cui la cogenza delle relazioni logiche sia sostituita dalla cogenza delle relazioni corporee *nel* corpo del significante (organismo, rappresentazione, icona, parola ...).

La no-man's land semiotica del ritratto composito

Questa discussione pedante retroverte su Galton. In primo luogo, perché Freud usa i ritratti compositi per dare figura alla sua rappresentazione metonimica della condensazione. Quest'ultima sembra operare a volte come una vera e propria costruzione di configurazioni mediane di tipo statistico, in cui l'*homme moyen* diventa la condensazione per eccellenza⁴⁷. In secondo luogo, perché la tensione tra metafora e metonimia aiuta a chiarire retrospettivamente l'esperienza conoscitiva di chi osserva un composito galtoniano. L'osservatore oscilla tra la sensazione di star per afferrare il composito come un individuo collettivo a se stante, dotato di una sua specifica identità di individuo/genere. Eppure nel momento in cui sente di riuscirvi, da quell'icona generica scaturiscono gli individui che la compongono, si impongono all'occhio dell'osservatore e lo costringono a cercare un individuo individuale che sia più di altri la matrice di quell'individuo generico che stava per vedere, dunque un individuo prevalente. Ora siamo in grado di capire che questo va-e-vieni tra l'individuo composito e l'individuo individuale non è altro che la traduzione percettiva del dilemma tra metafora e metonimia che percorre la condensazione. Metaforico, il composito quasi individuo *quasi sta per* gli individui che lo compongono, ma non riesce a sussumerli del tutto in sé: le loro immagini rimangono percepibili nella sua immagine concreta, e quel significante quasi unitario continua a rendere visibile una pluralità di significanti, come lo fa la metonimia. Metonimico, il composito *mostra* con forza gli individui che lo compongono come parte/tutto, prima/poi (l'ereditarietà), causa/effetto, ma tende continuamente, senza mai riuscirvi del tutto, a ricomporli e dissolverli nella sua immagine mediana. Il ritratto composito di Galton non è né pienamente metaforico né pienamente metonimico, esso negozia dentro di sé l'impossibile ricomposizione iconica tra due assi irriducibili dei

⁴⁷ Si veda per es. la descrizione che viene data del procedimento di Galton nel paragrafo 4 de *Il sogno*, cit., p. 19.

sistemi segnici. Sul piano cognitivo, e dunque emozionale, si colloca *tra*, nel luogo logico dell'impuro⁴⁸, là dove si produce il perturbante e i processi primario e secondario trovano quel reciproco accesso che Freud chiama 'sogno'.

L'identificazione e l'Io-folla

Le vicissitudini delle *persone miste* non sono ancora terminate. Sempre nella *Traumdeutung*, Freud si interroga sulle relazioni logiche di «somiglianza, concordanza, connessione» nel sogno, che diventano poche righe dopo, con uno slittamento su cui torneremo, «somiglianza, concordanza, comunione»⁴⁹. Distingue due modalità principali: l'identificazione e la formazione mista. La prima riguarda unicamente le persone e procede per «concentrazione in un'unità»: «soltanto una delle persone collegate da un elemento comune emerge nella raffigurazione del contenuto onirico, mentre la seconda o le altre persone appaiono represses nel sogno»; tuttavia la «persona di copertura» ingloba aspetti relazionali e situazionali che rimandano a alle persone che essa nasconde ed esprime al tempo stesso (si pensi ad Irma). Al contrario, la formazione mista coinvolge cose e crea oggetti *ex novo* attraverso la loro «mescolanza».

La chiarezza di questa distinzione si dissolve subito. Freud ammette che le formazioni miste possono anche riguardare delle persone. In questo caso la «mescolanza» riguarda i «tratti peculiari ma non comuni» di alcune persone che vengono intrecciati fino a creare una persona nuova che è una «persona mista». Ma non appena si esaminano i vari modi in cui avviene la «mescolanza» di questi tratti, si constata che spesso «incomincia a svanire la netta distinzione tra identificazione e formazione di persona mista» (*ibid.*, p. 295). Così come la «connessione» era slittata nella «comunione», così la persona mista si avvicina alla identificazione⁵⁰. Di nuovo la modalità apparentemente metonimica (la persona mista come conglomerato) e la modalità apparentemente metaforica (l'identificazione come produzione di un individuo che *sta per* altri) tornano a confondersi.

⁴⁸ Cfr. M. Douglas, *Purity and Danger*, Penguin, Harmondsworth, 1970, per il rapporto tra l'impuro e ciò che eccede i confini delle classificazioni. In questo caso però, il carattere perturbante del composito nasce dall'attacco ai confini dell'individuo, che si esprime nella non classificabilità dell'io-na rispetto alle due categorie procedurali a priori della semiosi: la paradimatica e la sintagmatica.

⁴⁹ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 294-295.

⁵⁰ Nelle pagine successive, Freud equipara sempre più persona mista e identificazione: «questa persona mista o persona di identificazione», «l'identificazione o la formazione di persona mista», ecc.

Fermiamoci sulla identificazione. *x* concentra in sé *y* e *z* senza perdere la sua piena individualità di *x*. Il processo onirico della identificazione produce perciò un individuo che è al tempo stesso pienamente uno, e plurimo. Freud aveva già introdotto l'identificazione a proposito dell'isteria. L'isterico esprime nei suoi sintomi «non soltanto le esperienze proprie, ma quelle di molte persone», soffre «per una intera moltitudine», rappresenta «tutte le parti di una commedia». Questa teatralità isterica non deve trarre in inganno. L'isterico non è un attore che imita, ma un predatore che si impadronisce dell'altro. «L'identificazione non è dunque semplice imitazione, bensì *appropriazione*»⁵¹, il far proprio un pezzo dell'altro per far proprio l'altro. L'isterico porta a compimento di giorno e nella sua persona reale ciò che il sogno fa avvenire di notte in effigie: non io *come se* fosse molti, ma io che è molti.

Occorreranno altri venti anni e un percorso labirintico prima che questa teoria del soggetto possa riconoscersi pienamente e trovi il coraggio del suo esito logico. Nel primo paragrafo di un saggio spesso affaticato e come impaurito, Freud scrive: «Nella vita psichica del singolo, l'altro è regolarmente presente come modello, come oggetto, come soccorritore, come nemico, e pertanto, in quest'accezione più ampia ma indiscutibilmente legittima, la psicologia individuale è al tempo stesso, sin dall'inizio, psicologia sociale»⁵². Nel cap. 7, l'unico tentativo freudiano per affrontare sistematicamente l'identificazione, si legge: «l'identificazione è la forma più originaria di legame emotivo con un oggetto». E nel capitolo successivo il capo, l'individuo per eccellenza, è costituito dal fatto che i singoli membri della folla lo prendono ciascuno a ideale del proprio Io: ovvero, è costituito non da se stesso ma dal consenso eteronomo che lo crea. Questo è dunque l'individuo sul quale la filosofia liberale dell'800 aveva costruito la sua visione del mondo: questo Io orgoglioso mattone del sociale è fatto dal sociale di cui è il mattone. Questo Io arrogante della sua autonomia e compiutezza si rivela una entità diafana, transitabile a volontà dagli altri, permeato di altri. Questo Io unico è una molteplicità di Io. Questo Io singolare ha la struttura di un gruppo e le dinamiche interne di una folla⁵³.

Il soggetto freudiano non si dissolve nel sociale, ne è costituito in quanto individuo. Gli altri sono modalità a priori del mio Io, la sua carne. Ciò che normalmente è rappresentato come il fuori dell'individuo gli sta dentro. La distanza fisica tra me e gli altri è una finzione patetica, dato che gli altri in ogni

⁵¹ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 144-145.

⁵² S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, in *Opere*, cit., IX, p. 261 (1921).

⁵³ Cfr. E. Pozzi, « Il sociale come folie à plusieurs », *Il Corpo*, 1993, I, 1 (nuova serie), pp. 13-27).

caso già sono in me, e l'esterno è all'interno dell'interno, come sua condizione necessaria. La pelle psichica arriva sempre troppo tardi.

Culmina in Freud un attacco all'individuo ottocentesco che solo pochissimi prima di lui avevano condotto con altrettanta violenza: lo Hegel della *Fenomenologia*, il Marx della già citata *VI Glossa su Feuerbach*, il Durkheim del *Suicide*. Ma con un giro di vite impreveduto: appunto perché è popolato e costituito da altri, l'Io riesce ad essere Io. Senza la rete ininterrotta delle sue identificazioni ad altri, l'Io non può nascere ed esistere. Quanto più è invaso e plurimo, tanto più può farsi singolo. La sua eteronomia radicale coincide con la possibilità della sua autonomia. Metonimico, l'Io è solo la rete di questi altri che lo costituiscono tramite le incorporazioni, le introiezioni, le interiorizzazioni e le proiezioni⁵⁴: una mescolanza che l'analisi può ricondurre ai suoi singoli componenti, «i genitori e i fratelli, ... la persona amata, ... l'amico, il maestro e il medico»⁵⁵. Metaforico, l'Io è solo un simulacro unitario e opaco, che nega gli altri di cui vive. Metonimico, l'Io è un aggregato di parti alla ricerca di un senso unitario e di una identità/differenza. Metaforico, l'Io è un significante unico cui manca la possibilità di un significato, e di un codice. Nel modello freudiano, può darsi un Io solo se esso è al tempo stesso reciprocamente metaforico e metonimico. Ovvero, solo se esso accetta di sapersi quasi individuo e quasi serie: individuo capace di lasciar trasparire in sé la serie, la folla, che lo costituisce; serie capace di lasciarsi risolvere in un individuo stenogramma. Come il composito di Galton, che del soggetto freudiano diventa l'icona, in quanto metafora attiva eppure irriducibile metonimia.

Fotografare l'invisibile, l'individuo

Nel soggetto di Freud, la folla che popola l'Io è il campo, il vettore e le *personae* del processo primario. Contemporaneamente, essa è lo sfondo molteplice tramite il quale diventa possibile la conoscenza individualizzata di quell'Io. Il lavoro dell'analisi che dipana la rete delle identificazioni costitutive di un Io permette al tempo stesso a) barlumi di conoscenza *en creux* del modo in cui lavora il processo primario, e dunque di alcuni suoi contenuti ai confini della coscienza; e b) barlumi di conoscenza dell'individuale in quanto tale. Conoscenza dell'inconscio e conoscenza dell'individuale convergono in un identico paradosso epistemologico, la conoscenza concreta del concreto, di cui la conoscenza tramite icone è la forma che riusciamo a rappresentarci più facilmente.

⁵⁴ Un modo di essere invasi dagli altri è naturalmente quello di mettersi negli altri - talvolta solo psichicamente e magicamente, talaltra fisicamente.

⁵⁵ S. Freud, *Psicologia delle masse...*, cit., p. 261.

Qualcosa di simile avviene nel composito galtoniano. La serie/folla dei suoi componenti fa quasi vedere l'invisibile *homme moyen* come ente pienamente individuo e pienamente generico, ma quella stessa folla è il campo, il vettore e le *personae* del lavoro invisibile della natura e del sociale. Il composito tenta una conoscenza iconica - dunque concreta - dell'individuo in quanto tale attraverso una dialettica iconica tra un individuo e la sua folla costitutiva. Ma esso tenta anche la conoscenza iconica di un invisibile eteronomo che permea l'individuo con la sua azione generalizzante: la natura, l'evoluzione, la biologia, la società, altrettante possibili 'figure' dell'inconscio. Galton fotografa quello che la mente dello psicoanalista può talvolta cercar di rappresentarsi: il soggetto come folla eteronoma dunque individuo pieno, luogo geometrico del *Trieb* indifferenziato e dunque vertice dell'Io, altro da sé dunque Sé.

Per vedere i suoi *hommes moyens*, ovvero il sociale e la natura, Galton inventa una straordinaria machina euristica: prende degli individui, li sottopone ad una interazione standardizzata, caratterizzata dalla normalizzazione dello spazio, del tempo, del corpo, del linguaggio (dell'osservato come dell'osservatore), dello strumento (apparecchio fotografico), dello sfondo, dello sguardo, del contesto sociale (figura isolata). Sottopone poi le immagini di questi individui ad una seconda riduzione della complessità: ne ritaglia un frammento (il volto), seleziona uno stesso insieme di appartenenza, precostituisce un set probabile di tratti comuni e di rassomiglianze. Su questo individuo ridotta a icona standardizzata di un frammento del suo corpo in una griglia di elementi comuni con altri individui, interviene un terzo livello di riduzione della complessità: l'icona vede quasi eliminato il suo valore di significante autonomo, viene sovrapposta ad altri significanti simili e standardizzati secondo le stesse modalità e nella stessa luce, vengono unificate le condizioni spaziali, temporali e prospettiche dell'osservazione tramite uno stesso strumento, si costruisce una serie, si contrae la serie in un nuovo significante condensato e unificante - il composito -, si dà al composito un unico nome al posto dei molti nomi dei suoi componenti, e lo si osserva a partire da un'unica prospettiva teorica forte all'interno di uno stesso linguaggio. Solo a questo prezzo è possibile fotografare l'invisibile e, contro Aristotele, conoscere l'individuo in quanto individuo.

Per vedere l'*en creux* dell'inconscio in un individuo, Freud deve inventare una *machina* e una procedura altrettanto estreme. Questo individuo è tolto transitoriamente dal reale, trasferito in uno spazio utopico (lo studio), costretto in un tempo prefissato nella durata, nel ritmo e nel senso, obbligato all'immobilità e alla rinuncia all'azione, convogliato verso un unico linguaggio possibile (la parola), sospeso tra cielo e terra, svalutato nelle sue funzioni cognitive e nei suoi processi logici abituali, organizzato intorno a ritualità pregni, immerso in modelli inconsueti di osservazione e interpretazione di se stesso e degli eventi della sua vita, orientato verso un idioletto della diade analitica per larga parte

insensato fuori da essa, ecc. Solo al prezzo di questa simultanea riduzione estrema della complessità (analogia tra laboratorio e stanza dell'analisi) e reinvenzione di una nuova complessità ironica, la persona in analisi può sfiorare talvolta l'*en creux* dell'inconscio sul confine corporeo della mente, là dove la ripetitività del biologico si articola nell'individualità; e sul confine di identità del Sé, là dove la folla interna delle identificazioni primarie si esprime in un soggetto unitario che dice io.

Il *cadre* del composito fotografico di Galton trova qui il suo simmetrico, il *cadre* della situazione psicoanalitica come condizione necessaria per lo sfioramento con l'inconscio. Possiamo vedere il *cadre* di Galton solo come una procedura iconica per esemplificare costanti statistiche di volti. Possiamo vedere il *cadre* freudiano solo come un *setting* tecnico per consentirci di avere un accesso organizzato a quell'inconscio di cui in fondo già tanto si sa. In un caso come nell'altro si dileguano lo scandalo e il rischio. Lo scandalo di un soggetto che diventa pienamente tale solo nel suo riconoscersi fatto d'altri. Il rischio di una conoscenza dell'individuo che si scopre possibile solo se accetta quello scandalo, e se fa propria la pretesa psicotica di fotografare l'invisibile, ovvero la procedura psicotica di conoscere pensando concretamente il concreto.

ENRICO POZZI insegna Psicologia sociale all'Università di Roma ed è psicoanalista. Si occupa in questo momento del corpo come costruito sociale, e di analisi della retorica del discorso scientifico. Ha pubblicato di recente *Lo straniero interno* (Firenze 1994).