

## Dalle somiglianze di famiglia ai ritratti compositi. Un percorso a ritroso fino alla ‘grammatica della visione’ antropologico-criminale

**Alice Orrù**

Sapienza Università di Roma  
alice.orrù@uniroma1.it

**Abstract:** This article aims to trace the genealogy of the notion of family resemblance, central to Wittgenstein. His metaphorical use of the notion is essentially critical of Francis Galton’s technological approach of the composite portrait, consisting of superimposing photographs to create a common type in a criminological function. In particular, certain approaches revisiting the Galtonian tool in order to refine or supplement it, coined within the French and Italian criminological schools (Cesare Lombroso, Arthur Batut, Alphonse Bertillon), will be analysed here. Apart from their differences, they shared the purpose of achieving a normalisation of the physical-psychic-moral nexus, aiming at meticulous description through anthropometric parameters. In this sense, photographing meant focusing on anomalies, namely, those common traits that were outside the norm. Both measurements and discriminatory and racist intentions fell by the wayside with its metaphorical use: among other things, it solved precisely those problems related to the storage of information that had so plagued technological approaches for their obsession with data. Despite its inherently linguistic perspective, the face remains for Wittgenstein the pivot for the explanation of the concept of game, which recalls the philosophical notion of the archive as a constantly open system, always rearranging different combinations of traces and signs.

**Keywords:** Archive, Composite photography, Criminal anthropology, Family resemblance, Metaphor, Semiotics, Wittgenstein

Received 02 04 2024; accepted 25 07 2024.

### 0. Introduzione

Di indiscussa portata innovativa e originale, l’idea wittgensteiniana delle somiglianze di famiglia (*Familienähnlichkeiten*), dal punto di vista storico-semiotico, si dimostra evidentemente debitrice di quella di ritratto composito (*composite portrait*), ricavata dal metodo inaugurato dall’antropologo inglese Francis Galton. Pur operanti a livello tematico e disciplinare su terreni assai distanti, le due nozioni presentano, per utilizzare un’espressione meta-metaforica, delle *linee di familiarità*, risultando genealogicamente affini dal punto di vista metodologico.

Come notato dai vari studi critici (più recentemente, Mazzeo 2021: 137-138; Perissinotto 2018: 113), Wittgenstein citava Galton nel testo finale della *Conferenza sull’etica* (datata 1929-30) e, in senso soprattutto polemico, nel *Libro Blu* (risalente agli anni 1933-34). Nel primo caso, il filosofo viennese provava a descrivere l’oggetto dell’etica attraverso l’enumerazione di «alcune espressioni più o meno sinonime, ciascuna delle quali può essere sostituita alla definizione precedente», che producesse «lo stesso tipo di effetto» della «fotografia collettiva» galtoniana (Wittgenstein 1965, trad. it.: 7). Evidentemente, *lo stesso effetto* non significava *la stessa cosa*: come nota Kishik (2008: 37), non si trattava di

una mera sovrapposizione dei diversi usi del linguaggio per crearne «a proto-picture [...] as a whole». Piuttosto, Wittgenstein focalizzava l'attenzione sull'«irreducible multiplicity» (*ibidem*) che ne regola il corso vitale, che era del resto, nel *Libro Blu*, ciò che veniva meno nella tendenza a rappresentarsi «l'idea generale d'una foglia [come] qualcosa di simile a un'immagine visiva, ma contenente *soltanto ciò che è comune* a tutte le foglie» (Wittgenstein 1964, trad. it.: 27, corsivi nostri) – ovvero solo il prototipo totalizzante, diretto risultato della sovrapposizione.

L'uso traslato del metodo del ritratto composito affondava in realtà le radici in una concreta e biografica messa a punto, attuata grazie all'aiuto dell'amico fotografo Moritz Nahr sovrapponendo il proprio ritratto a quello delle sue tre sorelle Hermine, Helene e Margarethe – un'operazione che, ancora in tempi recenti, risulta al centro di analisi visuali, tecnologiche e digitali (Nedo 2012: 268-269; Gruber 2021). Lungi dall'essere solo una comparsa, la *quaestio visualis* si ripresentava nel noto paragrafo delle *Ricerche Filosofiche* sulle somiglianze di famiglia, dove il riferimento all'intersezione dei tratti *fisionomici* (i.e., fisici e caratteriali) dei membri di una famiglia era incardinato nel contesto linguistico relativo alle nozioni di somiglianze e di gioco (*[Sprach]spiel*):

infatti le varie somiglianze che sussistono tra i membri di una famiglia si sovrappongono e s'incrociano [*übergreifen und kreuzen sich*] nello stesso modo: corporatura, tratti del volto [*Gesichtszüge*], colore degli occhi, modo di camminare, temperamento ecc. ecc. (Wittgenstein 1953, trad. it.: § 67).

Una delle motivazioni del successo del modello tecnologico galtoniano sta dunque proprio nella molteplicità delle sue interpretazioni e nell'estensività dei suoi impieghi, sia astrattamente in campo filosofico e linguistico, sia tecnicamente in campo antropologico e giurisprudenziale. In un periodo dove la disciplina fisiognomica di secolare tradizione vedeva una nuova fioritura, il precipuo carattere della normabilità e dell'essere, per dirla con Keane (2018), *semioticamente ideologico* (ovvero, la sua diversa interpretabilità era legata ai differenti presupposti di fondo dei suoi interpreti nei vari contesti), faceva del volto il perno di una grammatica mosaicata che alimentava simultaneamente una relazione e una collisione tra lo strumento tecnico e i suoi successivi usi metaforici.

In tale ottica, il presente lavoro vuole mostrare come l'impianto delle somiglianze di famiglia costituisca, da una parte, il punto di arrivo di un tragitto impervio iniziato con tutt'altre premesse, e dall'altra, il punto di partenza per una rinnovata indagine delle sue origini non affatto scontate – prendendo particolarmente in considerazione il cantiere fisiognomico dell'antropologia criminale italiana (Lombroso) e francese (Batut, Bertillon). L'elemento visivo radicato nei tratti del volto, prima che nella sua natura di analogia, incarna, per così dire, una *cassetta degli attrezzi* ereditata dalle vecchie metodologie che, pur nella loro arretratezza e nell'essere per questo oggetto di critiche, si presentavano come un paradigma irrinunciabile.

## 1. *De-lineare, in-quadrare, identificare, (de)formare, ri-conoscere: un'attività cantieristica*

Nel secondo Ottocento, la tendenza scientifico-disciplinare di stampo positivistico e le questioni politico-sociali, particolarmente dell'Italia postunitaria (si pensi alle esplorazioni extra-continentali, o al fenomeno più connaturatamente nazionale come quello del brigantaggio), avevano innescato un'operazione di *codificazione visuale*. Più in particolare, essa ambiva a *mettere a fuoco* l'annoso binomio identità-differenza, declinato tra i diversi popoli abitanti la terra così come nell'ambito dello stesso territorio della

Penisola, alla spasmodica ricerca di un supposto nesso fisico-psichico-morale con inevitabili conseguenze discriminatorie.

D'altra parte, la decostruzione darwiniana del tradizionale approccio fisiognomico (Darwin 1872) aveva costituito il principale bacino di sviluppo degli studi italiani sulla mimica umana. Un darwiniano con riserva come Paolo Mantegazza, discostandosi da un metodo prettamente psicologico-comparativo, nutriva maggiore interesse nell'approfondire la distinzione tra ciò che era dato e, per questo, *fisso*, e ciò invece era frutto di una continua acquisizione, e per questo, perennemente *mobile*. Per tenere fuori la fantasia dalla scienza, la dicotomia tra fisionomia e mimica doveva essere codificata secondo una grammatica, o meglio, un *alfabeto* mimico, che rendesse conto di tutte le possibili espressioni facciali connesse alle diverse emozioni. In tal senso, Mantegazza (1881: 108, 110) non prevedeva sostanzialmente eccezioni alla legge di proporzionalità tra «la ricchezza degli elementi mimici» e l'«intensità e la sensibilità dell'atto psichico», secondo una scala di valori che vedeva la sua acme nell'«uragano mimico», sia nel caso di «fatti individuali» che in quello di «grandi fatti sociali ed etnici». Secondo l'antropologo monzese, il disegno dell'artista differiva dalla fotografia come lo schizzo dalla «linea matematica»; mentre quest'ultima rimaneva solo «ombra del fatto», il primo costituiva invece il segno inconfondibile dell'«arte, che illustra e illumina la scienza» (*ivi*: XII). L'indeterminatezza del disegno era così solo un crocevia delle diverse strade poi definite dal dagherrotipo.

Effettivamente, sin dai suoi primi studi, Mantegazza aveva concepito l'antropologia come studio dell'uomo che dovesse tendere non all'analisi anatomica, ma che fosse piuttosto regolato dal concetto di fotografia inteso come *quadro sintetico*:

L'uomo, benché parte integrante del mondo che lo circonda, è per sé stesso *tutto un universo*, che sta ancora aspettando il suo [Alexander von] Humboldt. Noi abbiamo l'anatomia quasi completa del suo organismo, abbiamo le prime linee di una fisiologia e di una patologia della vita, abbiamo o speriamo di avere una psicologia naturale, abbiamo la storia dell'uomo nello spazio e nel tempo. Infine possiamo vantarci di una parola che esprime *un desiderio se non una scienza*, l'antropologia. Ma tutti questi elementi sono *facette del gran poligono umano*, sono studi analitici, non quadri, non sintesi: sono anatomie, non fotografie dell'uomo (Mantegazza 1861: 2, corsivi nostri).

Dalle parole di Mantegazza emergeva, dunque, la necessità del *coup d'oeil*, concepita naturalmente non come prototipo, ma come *ritratto collettivo*, che abbracci le varie forme senza sopprimerne le nascenti individualità: non un elenco compiuto e (de)finito, ma una scena sempre aperta. Tuttavia, questa prospettiva era costantemente affiancata da quella più tecnicizzante con finalità antropometriche: come nota Baldi (2016: 20), fotografare era diventata un'esigenza, o meglio, «un imperativo categorico, quale più raffinata e moderna sublimazione di una varia datità», che, pur bisognando al contempo di un perfezionamento della strumentazione tecnica, permetteva il consolidamento di «una conoscenza dell'altro da sé, fisiognomica ed etnografica», esplicitata dalla fotografia come mezzo che «garantisce uno sguardo dominante quale espressione di una istanza di *possesso e controllo della diversità*» (*ivi*: 21, corsivi nostri).

L'attività di delineare i tratti e inquadrarne, fissarne i punti salienti e discriminanti (concretizzatasi nella fioritura editoriale di atlanti come raccolte illustrative e in quella espositiva di gabinetti e musei disciplinari come collezioni di reperti) andava di pari passo con l'operazione di attribuzione di un'*identità*, che spesso, mossa da una spasmodica ricerca dell'obiettività, scivolava nel plasmare una figura *alterata*, presentata in modo che, guardando da diverse prospettive, garantisse in modo veritiero la coerenza

del dato. D'altra parte, un antropologo di polivoca formazione come Cesare Lombroso concepiva il lavoro di identificazione e riconoscimento di un supposto tipo criminale alla stregua di un cantiere sempre aperto, ancorato principalmente, oltre che a un *atelier* poi diventato spazio espositivo (il Museo di Antropologia Criminale a Torino, che oggi porta il suo nome), a una bussola manualistica (il monumentale *L'uomo delinquente*, frutto di un complesso lavoro editoriale) e a un laboratorio di rendicontazione scientifica (*L'Archivio di psichiatria e antropologia criminale*, principale arteria di veicolazione delle ricerche teoriche e sperimentali della cerchia lombrosiana).

Del resto, cantieristico era pure l'approccio di Galton, che sviluppò il suo metodo in un periodo quasi trentennale (tra il 1878 e il 1906), pubblicando gli aggiornamenti dei suoi studi prevalentemente su riviste specialistiche<sup>1</sup>. Proprio l'influenza del contributo del cugino Darwin sull'espressione delle emozioni e il riaccendersi di un dibattito fisiognomico spinsero l'antropologo di Sparkbrook, già noto per i suoi lavori sul genio ereditario e sull'eugenetica (termine da lui stesso coniato), a implementare il ritratto composito esponendo ritratti individuali su un singolo negativo e ottenendo in questo modo a «cumulative singular image comprised of many [...] to produce visual representations of “averages” from an archive of multiple portraits» (Belden-Adams 2015: 127). Come notava già Sekula (1986: 19, corsivi originali), in realtà esso costituiva un tentativo «to construct a *purely optical* apparition of the criminal type» e «to marshall photographic evidence in the search for the essence of the crime». Effettivamente, l'attenzione di Galton era focalizzata proprio sull'*average*, sull'elemento medio e comune, che, nonostante le perfezioni tecniche, continuava a rimanere un punto scoperto, e per questo motivo *da approssimare* secondo la rilevanza dei caratteri biologici ereditati dai parenti presi in considerazione (fratelli o addirittura cugini):

the photographic process [...] enables us to obtain with mechanical precision a *generalized picture* [...] that represents no man in particular, but portrays an *imaginary figure* possessing the *average features of any group of men*. These ideal faces have a *surprising air of reality*. Nobody who glanced at one of them for the first time would doubt its being the likeness of a living person, yet [...] it is the portrait of a type and not of an individual (Galton 1883: 340-341, corsivi nostri).

In particolare, Galton enumerava sei distinte fasi di (ri)costruzione del tipo comune fotografico. Si parte con la raccolta (*collection*) dei diversi ritratti secondo medesimo aspetto e condizioni di luminosità e con la riduzione (*reduction*) alla stessa identica misura, secondo una geometrica corrispondenza seguendo in particolare occhi e labbra; si passa poi alla sovrapposizione dei fogli con i diversi ritratti, andando a comporre un libro da mettere poi su una parete per poter essere sfogliato; si proietta quindi su di esso l'obiettivo di una camera, procedendo dunque a fotografare in successione sfogliando le pagine (*ivi*: 8-9). La precisione metodica stava dunque nel diminuire il più possibile le differenze tra i diversi ritratti, ponendo, per esempio, sotto la luce della camera per un tempo più lungo quei ritratti che presentavano più affini somiglianze a fronte di quelli in cui si rilevavano invece maggiori incongruenze: bisognava, insomma, mettere in rilievo l'accordo (*agreement*) tra i tratti e lasciare «but a ghost of a trace of individual peculiarities» (*ivi*: 10). Tuttavia, era chiaro che la finalità applicativa della composizione visiva rientrava non in un progetto di aggregazione della molteplicità attraverso le sue differenze: piuttosto, queste dovevano costituire *il segno dell'altro* nell'ottica di una definizione fisiognomica, a partire dalla famiglia, di un ceppo (*stock*) e di una razza (*race*)

---

<sup>1</sup> Tre di queste, fino al 1883, sono raccolte nell'appendice alla nota opera sullo sviluppo delle facoltà umane (Galton 1883). Per praticità, si è qui deciso di citare da quest'ultima, essendo anch'essa, nella sua parte introduttiva, fondamentale per la considerazione del metodo composito.

attraverso la media delle qualità facciali individuate come parametro (*ivi*: 13-15). Come riscontrabile poi nel frontespizio, a farla da padrone erano le questioni sociobiologiche (la salute, la professione, le malattie, l'alimentazione e la tendenza alla criminalità, considerate congiuntamente): proprio esse, anteriormente a qualsiasi metaforizzazione linguistica e semiotica di questa prospettiva di sostanziale carattere *semeiotico*, costituivano in quel periodo il particolare fuoco che alimentava, oltre gli sforzi del suo coniatore, la forte tendenza a un perfezionamento puramente tecnologico.

## 2. Una tecnica da affinare: la caccia all'*altro* tra messa a fuoco ed esposizione

Le scuole criminologiche francese e italiana riconobbero sin dai primi anni Ottanta del diciannovesimo secolo l'importanza strumentale del metodo composito, mostrando altresì riserve verso l'apripista Galton. Ripubblicando sull'*Archivio di psichiatria* un breve articolo di sintesi del giurista Stefano Branca, Lombroso aggiungeva in nota: «Inseriamo questa scoperta che, *se è vera, è importantissima, con ogni riserva*, mancando delle cognizioni tecniche per controllarla» ([C. L. in] Branca 1882: 493 n. 1). L'ambizione *enciclopedica* dello strumento, il fatto di «assomiglia[re] a tutti in generale e a nessuno in particolare» (Branca 1882: 494) imponeva soprattutto di considerare separatamente le *regolarità* e le *irregolarità*: queste ultime acquisivano, in quanto tali, lo stato di *norma* nel caso della «razza deforme», opposta alla «razza di bel tipo che sarà migliore di quella dei singoli rappresentanti» (*ibid.*), caso in cui si verificherà un'impercettibilità delle suddette irregolarità.

Nell'ottica di Lombroso, perfezionare la tecnica significava anzitutto estendere tecnologicamente l'applicazione all'ambito craniometrico, prendendo a riferimento, dunque, non più tratti puramente facciali, ma più propriamente cranici. Supportato pure dall'eredità delle ricerche frenologiche delle *Reali Case de' Matti* di Aversa come dalla sua primaria formazione medico-linguistica, l'antropologo e psichiatra veronese radicava ulteriormente l'ipotesi galtoniana di un'eventuale connessione tra l'ambito nosologico e quello criminologico, conferendole una sua effettiva codificazione e facendone il perno di una nuova sistematizzazione disciplinare. In tal caso, l'ottimizzazione dei risultati coincideva col dare una definizione *scientifica* del tipo basata su cifre e aspetti considerati, prevedendo un margine di adattabilità e variabilità di quei dati biologici di minore rilevanza (Lombroso 1896, 1: VII-VIII). Con ciò egli mirava, soprattutto, a rispondere alle accuse di *selezione quantitativa* (il cavare il tipo solamente «dallo studio di poche migliaia di criminali, mentre questi salgono a milioni»; *ibidem*) mossegli dalla criminologia francese durante il Congresso di Parigi del 1889. L'ossessione per il dato e la mira sistematica dello studio mettevano Lombroso di fronte alla difficoltà (che diventava una concreta impossibilità) di definire il tipo delinquente, un problema per cui, del resto, aveva ricevuto da una parte aspre critiche dai suoi contemporanei, ed era stato, dall'altra, oggetto di numerose e differenti interpretazioni all'interno della sua stessa scuola di pensiero, senza tuttavia metterne sostanzialmente in discussione il carattere di base giurisprudenziale e nosografico (Villa 1985: 186-190).

A ogni modo, tutto questo lasciava intravedere l'aspirazione lombrosiana a stilare una grammatica e a regolare i segni dell'*a-normale*: la sintassi della tipologia del criminale doveva così fondarsi sulle anomalie cranio-facciali (che a loro volta non erano esenti da eccezioni, es. quelle *speciali* e i loro diversi raggruppamenti) in quanto segni della criminalità aventi diverse gradazioni e *quote*, a seconda della maggiore o minore presenza di caratteri degenerativi cranio-fisionomici. In questo senso, le cifre dell'antropometria e dei dati statistici avevano come loro cartina al tornasole le somiglianze visuali ricavabili dai ritratti raccolti e composti davanti a un nuovo obiettivo fotografico. Secondo Lombroso, inoltre, come le differenze delle suddivisioni non mettono in discussione

l'«aria di famiglia» rilevata nel tipo, così nelle fotografie l'elemento discriminante della criminalità risulta prevalente rispetto a quello «etnico», data la «vera parentela» cranica e facciale che supponeva riscontrabile nei criminali (Lombroso 1896, 1: 334). Tale questione aveva però anche un risvolto semantico-lessicale: la centralità del lessema *tipo* attraverso le sue diverse aggettivazioni, abbraccianti l'ambito visuale come quello etno-razziale, mostrava, su un altro piano, l'attività di messa a fuoco dei caratteri salienti (in tal caso, le anomalie), senza tuttavia tralasciare, contemporaneamente, la sfocatura dei contorni, concernente, linguisticamente, il lessico interdisciplinare e i relativi campi semantici, e visivamente, l'iconografia dei tipi criminali.

In realtà, una decina di anni prima, tra il 1886 e il 1888, in contributi di diverso tipo (note, comunicazioni, recensioni) Lombroso aveva provato ad applicare le integrazioni del metodo galtoniano prendendo in considerazione gli studi della fotografia francese coeva, in particolare di Arthur Batut. Quest'ultimo, prima ancora di coniare un metodo innovativo di fotografia aerea mediante l'uso dell'aquilone (*cerf-volant*), aveva provato a mettere in pratica l'idea del ritratto composito dal punto di vista non solo familiare, ma *etnico-razziale*, ottenendo mediante sovrapposizione il ritratto-tipo (*portrait-type*) collettivo degli abitanti autoctoni della Montagna Nera (Francia sud-ovest) e poi, catalogando per genere, i ritratti-tipo dei carbonari originari dei Pirenei. L'idea di Batut si può riassumere nelle seguenti righe:

Nous aurons donc une épreuve où tous les accidents qui modifient le type de la race, où toutes les notes qui marquent l'individualité auront disparu et où seuls seront demeurés les caractères mystérieux qui forment le lien de la race. Ici ce n'est plus l'œuvre servile du copiste qu'accomplit la Photographie, *c'est un merveilleux travail d'analyse et de synthèse* [...] le portrait type que l'on obtient par le procédé dont nous nous occupons est *toujours plus beau* qu'aucun de ceux qui ont servi à le former tout en conservant *avec eux un frappant air de famille*» (Batut 1887: 8-10, corsivi nostri).

Volendo tenere insieme le due polarità evidenziate da Mantegazza nel disegno ottocentesco, Batut sottolineava come la fotografia composita non fosse un mero atto di copiatura, ma consistesse nella dicotomica e complementare operazione di analisi (intesa solo come punto di partenza per una maggiore precisione della tecnica) e sintesi (il vero obiettivo finale per cui si richiede proprio il perfezionamento tecnico), procedendo, galtonianamente, dalla (*ac*)*cumulazione* alla *selezione* e *sottrazione* dei tratti superflui per produrre un'immagine comune. Di conseguenza

la ressemblance dominante dans le type obtenu est celle d'une personne qui *n'a pas concouru* à le former, mais qui, *proche parente de celles qui ont servi de modèles*, se trouve *résumer en elle le type idéal de la famille* à laquelle elle appartient (Batut 1887: 17-18, corsivi nostri; cfr. Lombroso 1887: 647).

Essendo il tipo comune il risultato della sovrapposizione di ulteriori tipi scelti tra vari per rappresentare *delle* (non *tutte*) individualità, Batut si dimostra consapevole del fatto che il prodotto della *composizione* diventi *necessariamente altro* dai modelli utilizzati per formarlo. Diversamente da Lombroso, il quale sembra concepire la somma solo come il sinolo complessivo, secondo il fotografo francese il composto riassume in sé il tipo ideale e non semplicemente si identifica in esso, mantiene cioè volutamente, proprio nel sovrapporsi e nell'incrociarsi, degli elementi di differenza.

L'incandescente e competitivo divario ideologico-scientifico tra la scuola lombrosiana e l'ambiente crimino-sociologico francese (in particolare, il caso di Gabriel Tarde e Paul

Topinard)<sup>2</sup> diventava più tiepido e sfumato su quello criminologico-fotografico e dello sviluppo della strumentazione utilizzata nel campo della neonata polizia scientifica. Il suo fondatore Alphonse Bertillon, servendosi degli studi demografici e statistici ereditati dal padre Louis-Alphonse, coniò un noto metodo di identificazione antropometrica che prevedeva la raccolta delle diverse fotografie per codificare, a partire da queste, delle prime *istruzioni segnaletiche* secondo precisi parametri visivi – in particolare, ritraendo il soggetto di fronte e di profilo o, in caso di dubbi, di tre quarti, e riproducendo i lineamenti del viso in grande scala così come l'intera figura (Bertillon 1885: 55, 58-59). Secondo Bertillon, il ritratto doveva *parlare* (*portrait parlé*), dire cioè all'investigatore qualcosa in merito all'innocenza o alla colpevolezza, essere dunque segno di onestà/normalità o di criminalità/devianza, tale da poter essere identificato in quanto somigliante al soggetto, ovvero, permettendone il riconoscimento, ovvero, la memorizzazione, aiutata non solo dal volto e dalla figura, ma anche dal luogo e dal contesto in cui si è verificato il reato<sup>3</sup>:

Le but visé [par le portrait parlé] devient unique et par suite facile à analyser: *produire l'image la plus ressemblante possible*. Nous resserrerons le sujet de plus près en disant: *produire l'image la plus facile à reconnaître, la plus facile à identifier avec l'original*. [...] On peut donc dire qu'en pareille circonstance c'est à l'aide d'une image de mémoire, apprise par cœur, qu'il s'agit de *dégager l'inconnu* entre mille (Bertillon 1890: 11, 33, corsivi originali).

Tra i vari approcci di perfezionamento *in fieri* del metodo galtoniano, quello lombrosiano spiccava per il suo proposito di *regolarizzare l'irregolare* non operando su soggetti vivi (*living person*; Galton 1883: 341), ma su oggetti richiamanti i vivi. L'esperimento di composizione cranio-metrica da cui ricavò due "fotografie galtoniane" o "crani criminali medi", frutto rispettivamente di sei ladri e diciotto delinquenti con asimmetrie cranio-facciali (Lombroso 1896, 4: VI, tav. XXVII), non consisteva nel fotografare e sovrapporre una serie di ritratti, ma veniva effettuato direttamente sui crani, ripresi integrando le indicazioni di Galton e Batut e prestando particolare attenzione, oltre al numero dei crani, ai tempi di esposizione, il cui rigore scientifico era garantito dall'«imparziale testimonianza» della luce solare (Lombroso 1888: 416-417). In tal caso, come nota Leonardi (2015: 36-37), con Lombroso il reperto fotografico diventava non più «un fenomeno esclusivamente visivo»: piuttosto, la sua testualità stava nell'essere «un oggetto materiale dotato di una sua 'vita sociale', di una sua biografia». Quest'impostazione, in fin dei conti, costituiva la pietra angolare dell'attività di catalogazione nel museo, progettato con l'intento di farne il documento *plastico e inconfutabile* fondamento delle sue concezioni dell'uomo osservato nella follia e nel crimine, dove gli effetti visivi miravano a *impressionare e persuadere* plasmando i fatti (cfr. Montaldo 2013: 102).

---

<sup>2</sup> Come osserva Renneville (2003: 248-249), il confronto tra i due schieramenti riguardava in particolare la natura del *tipo criminale*, inteso lombrosianamente come derivato del *tipo professionale*. Se Topinard vedeva l'errore principale nella confusione tra un tipo *sociologico* (che avrebbe invece a che fare col criminale in generale) e un tipo *naturale* ed ereditario (ovvero, il criminale-nato), Tarde rimpiazzava il tipo *antropologico* con quello *professionale criminale*, ritenendo l'aspetto del criminale, pur soggetto a variabilità, scientificamente riconoscibile da alcuni tratti fisici caratteristici.

<sup>3</sup> Come nota Garlati (2021: 916-917), Bertillon aveva parlato di *porta ritratto parlante*, idea ripresa da Salvatore Ottolenghi, allievo lombrosiano e fondatore della polizia scientifica italiana a inizio Novecento, nei termini di *ritratto parlato del sopraluogo*. Considerando infatti la dinamica del delitto in relazione alla personalità del delinquente, Ottolenghi mirava a risolvere il problema della staticità dell'immagine fotografica, concordando con Bertillon sulla maggiore pregnanza semiotica del puro «segnalamento scritto» rispetto al classico metodo antropometrico (Ottolenghi 1898: 21-22).

D'altro canto, un metodo come il *bertillonage*, che prevedeva due distinte fasi, la raccolta con classificazione per misurazione e l'identificazione su "segnalamento descrittivo", apriva alla questione del *maquiller*, lo stratagemma utilizzato dai criminali per disorientare l'investigatore alla ricerca della vera identità. Secondo Lombroso (1886: 611; 1897, 3: 324), la soluzione per *smascherare* il delinquente sotto mentite spoglie sarebbe, dunque, la fotografia parlata, ovvero il ritratto accompagnato «da una descrizione minuziosa dell'individuo, dai suoi contrassegni personali», vincolata a una supposta invariabilità somatica ancorata ai dati antropometrici. Prendendo a prestito, come già fatto da Sekula (1986: 55-56), i termini semiotici peirciani, ne emerge che l'antropologo veronese teneva in considerazione, come Bertillon, il terreno dell'indicalità, secondo il meccanismo di rinvio che vedeva una subordinazione del ritratto al suo testo verbale descrittivo, ma tentava di accedere, seguendo Galton, al livello della simbolicità, proponendo, attraverso il composito fotografico, una legge generale della visualizzazione del malvagio, consacrata nell'esposizione museale (Regener 2003: 48).

### 3. Il *prosopon* come archivio: vecchi strumenti, nuovi segni

Come notava Ginzburg (1979: 130-131), la somiglianza ricavata dal ritratto parlato poneva un problema di macchinosità, che percorreva la via della «quantificazione» (col conseguente esubero di informazioni) dovuta alla collisione tra due intenti opposti: da una parte, la velleità di creare un archivio che fosse esaustivo dei diversi tipi, dall'altra l'inevitabile emergente impossibilità di «ritagliare elementi discreti nel continuo dell'immagine» al fine di distinguerli e descriverli. Per dirla con Magli (1995: 372-373), si instaurava un rapporto dialettico tra identificazione dei tratti comuni e individuazione dei tratti distintivi tra un individuo e l'altro, dove, attraverso il meccanismo fotografico, il volto, in quanto testo soggetto a continue interpretazioni, diventava oggetto semiotico *costruito*. L'articolazione dei quattro elementi fondativi – tipologico (la classificazione del delinquente), etnico (la fissazione di un nesso fisico-psichico-morale), somatico (la prospettiva antropometrica e noso-criminologica) e visuale (il volto come segno e sistema di segni) – rivelava dunque sin dai suoi iniziali sforzi l'inapplicabilità del metodo composito galtoniano: effettivamente, esso si fondava sulle misure e non sulle sfocature, secondo la falsa convinzione di base che potesse essere impiegato sulla realtà concreta (il corpo umano). Nell'ottica tecnologica, i numeri e i dati erano il mezzo per avere un controllo del complessivo, del tutto come somma di ognuna delle singole componenti e delle loro combinazioni per dare conto di ogni deviazione individuata (ma non delle sue eventuali e non prevedibili).

D'altra parte, il carattere intrinsecamente fallimentare sul piano concreto costituiva un indizio per il suo impiego traslato, che ovviamente non poteva più riguardare il piano antropometrico e doveva piuttosto costituire una *fuga dal dato*. Come visto all'inizio, Wittgenstein attuava una sorta di *de-materializzazione* del ritratto composito, facendone sostanzialmente un dispositivo astratto in chiave filosofico-linguistica – un'operazione che non fu il primo né l'unico a intraprendere<sup>4</sup>. Interessante è, a tal proposito, un

---

<sup>4</sup> Come noto, altri autori assunsero questa prospettiva critica a cavallo tra Ottocento e Novecento. Oltre a Freud, che se ne servì per spiegare il piano onirico, il risultato più prolifico della metafora del ritratto composito si ritrova sicuramente negli scritti di Peirce sulla logica della scienza e nelle sue riflessioni sul pragmatismo. Nello stesso periodo di Wittgenstein, la metafora riscontrò un suo successo anche in Bühler, che comparava le *immagini tipo* galtoniane con quella prodotta dalla funzione visiva binoculare. Pur nei loro diversi approcci, sia Peirce che Bühler dimostrano di essere quasi dei precursori del filone secondo-novecentesco dell'*embodied cognition* (Parisi, Pennisi 2015; De Palo, Diodato 2022).

paragrafo richiamante la nota tematica wittgensteiniana del *vedere-come*<sup>5</sup>, che, lungi da qualsiasi sovrapposizione, testimonia la natura genuinamente percettiva dell'interpretazione (Voltolini 1998: 144):

Pensa al riconoscimento dell'*espressione di un volto*. Oppure alla descrizione dell'espressione del volto, – che non consiste nel *dare le misure* di quel volto! Pensa anche a come si possa imitare il viso di una persona senza osservare, imitandolo, il proprio specchio (Wittgenstein 1953, trad. it.: § 285, primo corsivo originale, secondo corsivo nostro).

Senza rischiare di decontestualizzarlo, il paragrafo si rivela in fondo complementare a quelli delle somiglianze di famiglia e potrebbe costituire, a suo modo, una risposta polivoca alla prospettiva tecnologica: descrivere significa, wittgensteinianamente, non delimitare e stabilire dei confini, non vincolarsi a proporzioni numeriche, bensì percepire il volto stesso, averne e farne esperienza. Imitare un volto, cercare di renderlo e farlo simile all'originale, significa non evidenziarne le differenze, ma riprodurne *vagamente* le affinità percepite, riscontrate e memorizzate, mai statiche e necessariamente solo abbozzate, a tratti confuse. Questo è, in fondo, quello che emerge dalla *familiarità* che lega i vari giochi: non l'essere «comune a tutti», ma «una serie» e «una rete complicata» di somiglianze e parentele (*ivi*: § 66, corsivi originali), un concatenarsi indeterminato che tende non ad accentrare, bensì a districarsi su un livello periferico. Tuttavia, come sintetizzato da Andronico (2002: 245-248), i giochi linguistici, nel loro essere semplici, contestuali ad attività e assomiglianti a regole, indeterminati e plurali, fungono anche da «strumenti attraverso cui l'indagine [filosofica, i.e., l'attività di regole, analogie e differenze] procede»; nelle parole di Wittgenstein, il mettere in evidenza «somiglianze e dissimiglianze» corrisponde a un «gettar luce [*ein Licht werfen*]» (Wittgenstein 1953, trad. it.: § 130), che corrisponde, fotograficamente, a una continua regolazione della luminosità e a un incessante riposizionamento del dispositivo ottico sul volto del linguaggio.

Come negli altri usi estensivi, anche in Wittgenstein il ritratto composito, nel farsi metafora, si emancipava dalla sua natura tecnica acquistando vita autonoma: in questo senso, la valenza epistemica e il ruolo cognitivo della metafora consentivano ai lettori di pensare per mezzo di quello strumento nato, galtonianamente, con mere finalità di miglioramento del controllo sociale (Ginzburg 2004: 546-547). Mediante la fotografia, dunque, il volto teneva insieme le sue due nature, quella estrinsecamente materiale e quella intrinsecamente enciclopedica (cfr. Sekula 1986: 57), da intendere però non come *accumulo morto*, ma come *corpo vivente*, un «archivio» cui attingere continuamente, che non si disfa della sua fisicità ma diventa «sistema di tracce» (Feyles 2013: 155). Si potrebbe dire, più poeticamente, che il volto *rivive* nel *ricordo* del tipo, senza esserne vincolato in alcun modo grazie a un uso traslato e critico.

#### 4. Conclusioni, tra scontri e incontri

Ripercorrendo una genealogia metodologica tra i due concetti di somiglianze di famiglia e ritratto composito, si è voluto mostrare il valore embrionale del contributo

---

<sup>5</sup> Seguendo Fortuna (2009), il *vedere-come* si traduce in un'operazione investigativa, dove, in un gioco di messe in scena, il detective si fa cacciatore di indizi da interpretare. Più in generale, esso costituisce il punto di intreccio tra il livello biografico-epistolare (la passione wittgensteiniana per il romanzo poliziesco) e il livello filosofico-linguistico (la dimensione fisiognomica del linguaggio considerata nella sua doppia natura *primaria* esperienziale e *periferica* epistemologica).

tecnologico a partire dalla sua attività cantieristica di visualizzazione dell'altro, collassata a fronte di errate premesse e velleitarie mire perfezionistiche.

Il momento tecnico criminologico e il momento metaforico, pur chiaramente agli antipodi, presentano in fondo un raccordo di intenti inerentemente alla annosa questione della somiglianza. Se, fatte salve le prospettive diverse, in Galton, Batut, Bertillon e Lombroso l'eccedere dell'individualità viene percepito come un problema da risolvere per l'ossessione di pedinare, identificare e definire il tipo ideale, in un approccio filosofico-linguistico come quello wittgensteiniano esso diventa invece una costante messa in questione per la necessità di alimentare il corso vitale del linguaggio – in altre parole, l'enciclopedia. Ancora, la corsa del tecnicismo verso una maggiore precisione per catturare e circoscrivere l'enciclopedia si scontrava col percepire la tipizzazione come un'oppressione della varietà e dell'individualità. In questo senso, il tipo diviene non più fine, ma un mero mezzo, che la fotografia non più avvelena, ma cura.

La fertilità della metafora si radica dunque nella sfocatura come continua attività di *(ri)messa a fuoco*, che mira a mantenere l'identità nella differenza e la differenza nell'identità. In una genealogia tematico-concettuale fatta di dare e ricevere, l'archivio è, necessariamente, *anche* museo: nella plasticità, plurivocità e ambiguità di forme, esso contiene e conserva così come esibisce e rende fruibile, ordina confondendo e mostra nascondendo, gettando *luci e ombre*.

## Bibliografia

Andronico, Marilena (2002), *Giocchi linguistici e forme di vita*, in Marconi Diego, a cura di, *Guida a Wittgenstein. Il «Tractatus», dal «Tractatus» alle «Ricerche», Matematica, Regole e Linguaggio privato, Psicologia, Certezza, Forme di vita*, Laterza, Roma-Bari, pp. 241-286.

Baldi, Alberto (2016), «Ipse vidit. Fotografia antropologica ottocentesca e possesso del mondo», in *EtnoAntropologia*, vol. 4, n. 1, pp. 3-28.

Batut, Arthur (1887), *La photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race*, Gauthier-Villars, Paris.

Belden-Adams, Kris (2015), «Harvard's Composite "Class" Pictures», in *Photographies*, vol. 8, n. 2, 125-136.

Bertillon, Arthur (1885), *Identification anthropométrique. Instructions sénaletiques*, Typographie-lithographie administrative, Melun.

Bertillon, Arthur (1890), *La photographie judiciaire avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Gauthier-Villars, Paris.

Branca, Stefano (1882), «Ritratti composti», in *Archivio di psichiatria, scienze penali e antropologia criminale*, vol. 3, pp. 493-495.

Darwin, Charles (1872), *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, John Murray, London.

De Palo, Marina, Diodato, Filomena (2022), «Metaphor from Bühler's *Sprachtheorie* to Conceptual Integration», in *Reti, saperi, linguaggi*, vol. 21, n. 2, pp. 339-362.

Feyles, Martino (2013), *Ipomnesi. La memoria e l'archivio*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Fortuna, Sara (2009), *Il giallo di Wittgenstein: etica e linguaggio tra filosofia e detective story*, Mimesis, Milano.

Galton, Francis (1883), *Inquiries into human faculty and its development*, MacMillan, New York.

Ginzburg, Carlo (1979), *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Gargani Aldo (a cura di), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino, pp. 97-136.

Ginzburg, Carlo (2004), «Family Resemblances and Family Trees: Two Cognitive Metaphors», in *Critical Inquiry*, vol. 30, n. 3, pp. 537-556.

Gruber, Andreas (2021), *The Wittgenstein Composite Portrait Reconstructed*, in Schögl Uwe, Tretter Sandra, Weinhäupl Peter, a cura di, *Moriz Năhr (1859–1945). Photographer for Habsburg, Klimt and Wittgenstein. Catalogue Raisonné*, Klimt Foundation, Vienna, pp. 1-13, da <https://www.moriz-naehr.com/en/> (consultato il 30/03/2024).

Keane, Webb (2018), «On Semiotic Ideology», in *Sign and Studies*, vol. 6, n. 1, pp. 64-87.

Kishik, David (2008), *Wittgenstein's form of life*, Continuum, New York.

Leonardi, Nicoletta (2015), *Il metodo lombrosiano e le fotografie come oggetti sociali*, in Montaldo Silvano, Cilli Cristina, a cura di, *Il Museo di antropologia criminale "Cesare Lombroso" dell'Università di Torino*, Silvana, Milano, pp. 36-51.

Lombroso, Cesare (1886), «La polizia scientifica», in *Archivio di psichiatria, scienze penali e antropologia criminale*, vol. 7, pp. 611-612.

Lombroso, Cesare (1887), «[recensione a] Arthur Batut, *La photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race* (Paris 1887)», in *Archivio di psichiatria, scienze penali e antropologia criminale*, vol. 8, pp. 646-647.

Lombroso, Cesare (1888), «Cranio criminale medio col metodo Galtoniano», in *Archivio di psichiatria, scienze penali e antropologia criminale*, vol. 9, pp. 416-418.

Lombroso, Cesare (1896-1897), *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*, 4 voll., Fratelli Bocca, Torino.

Magli, Patrizia (1995), *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Bompiani, Milano.

Mantegazza, Paolo (1861), «Prime linee di fisiognomica comparata delle razze umane», in *Il Politecnico*, vol. 10, n. 55-56, pp. 1-21, 113-140.

Mantegazza, Paolo (1881), *Fisionomia e mimica*, Fratelli Dumolard, Milano.

Mazzeo, Marco (2021), *Logica e tumulti. Wittgenstein filosofo della storia*, Quodlibet, Macerata.

Montaldo, Silvano (2013), *The Lombroso Museum from its Origins to the Present Day*, in Knepper Paul, Ystehede Per J., a cura di, *The Cesare Lombroso Handbook*, Routledge, New York, pp. 98-112.

Nedo, Michael, a cura di (2012), *Ludwig Wittgenstein. Ein biographisches Album*, C. H. Beck, München.

Ottolenghi, Salvatore (1898), *Il segnalamento del delinquente in servizio della polizia giudiziaria*, Stabilimento Tipografico Lao, Palermo.

Parisi, Francesco, Pennisi, Paola (2015), «Abiti d'azione e concetti attraverso la metafora peirciana della fotografia composita: il nesso con l'*embodied cognition*», in *RIFL./SFL* (2014), pp. 300-311.

Perissinotto, Luigi (2018), *Introduzione a Wittgenstein*, il Mulino, Bologna.

Regener, Susanne (2003), «Criminological Museum and the Visualization of the Evil», in *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & History*, vol. 7, n. 1, pp. 43-56.

Renneville, Marc (2003), *Crime et folie. Deux siècles d'enquêtes médicales et judiciaires*, Fayard, Paris.

Sekula, Allan (1986), «The Body and the Archive», in *October*, vol. 39, pp. 3-64.

Villa, Renzo (1985), *Il deviante e i suoi segni. Lombroso e la nascita dell'antropologia criminale*, FrancoAngeli, Milano.

Voltolini, Alberto (1998), *Guida alla lettura delle Ricerche Filosofiche di Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari.

Wittgenstein, Ludwig (1953), *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, a cura di G. E. M. Anscombe e R. Rhees, The Macmillan Company, New York (*Ricerche Filosofiche*, trad. di M. Trinchero, Einaudi, Torino 2009).

Wittgenstein, Ludwig (1964), *The Blue Book*, in *The Blue and Brown Books*, a cura di R. Rhees, Blackwell, Oxford, pp. 1-74 (*Libro Blu*, in Wittgenstein, Ludwig (1983), *Libro Blu e Libro Marrone*, trad. di A. G. Conte, Einaudi, Torino 2000, pp. 5-100).

Wittgenstein, Ludwig (1965), «A Lecture on Ethics», in *The Philosophical Review*, vol. 74, n. 1, pp. 3-12 (*Conferenza sull'etica*, in Wittgenstein, Ludwig (1967), *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, trad. di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1995, pp. 5-19).