



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

TRASPARENZE

a cura di Silvia Casini, Francesca Di Blasio, Greta Perletti

giugno 2020

CAV - Centro Arti Visive  
Università degli Studi di Bergamo

GRETA PERLETTI

## **Illuminare l'invisibile: medici, detective e corpi trasparenti nella cultura vittoriana**

Nella sua critica alla società della trasparenza, il filosofo Byung-Chul Han considera il corpo nella sua valenza collettiva e sociale, soffermandosi in particolare sull'oscenità dell'esposizione 'pornografica' della soggettività exteriorizzata e privata della dimensione erotica del segreto. In questo contesto, Han assegna un ruolo importante al rapporto tra corpo e rappresentazione visibile, osservando come nella tensione verso la riduzione a immagine del sé si instauri un processo sinistro e lesivo per l'integrità del soggetto:

L'imperativo dell'esposizione conduce a un'assolutizzazione del visibile e dell'esteriore. L'invisibile non esiste, perché non produce alcun valore di esposizione, alcun interesse. L'obbligo di esposizione sfrutta il visibile. [...] L'assolutizzazione del valore di esposizione si esprime come tirannia della visibilità. A essere problematico non è assumere immagini in sé, ma la *costrizione iconica* a diventare *immagine* (Han 2014: 27-28, corsivi nell'originale).

La "*costrizione iconica* a diventare *immagine*" appare un tratto fondamentale della cultura della trasparenza applicata al corpo. Se Han pensa soprattutto alle immagini-modello su cui siamo spinti oggi a conformare i nostri corpi per esibire un'esteriorità omologata e omologante, la tensione verso la trasparenza dell'immagine corporea non si esaurisce nella sola rappresentazione dell'aspetto fisico, ma investe in maniera significativa anche la visualizzazione dell'interno, affidata a tecniche mediche come (per ricordare solo le più diffuse) la radiografia, l'ecografia, la risonanza magnetica e la tomografia computerizzata (Tac). L'immagine medica del corpo ci offre infatti

un esempio pregnante di come il sapere relativo alla soggettività (e in generale all'interiorità) si sia costruito e continui a costruirsi attorno alla possibilità di creare una rappresentazione chiara e leggibile dell'interno del corpo. Il potere della verità medico-scientifica affidata all'immagine corporea ha ricadute particolarmente evidenti nel caso dell'*imaging* medico. Come diversi studi hanno messo in evidenza, l'*imaging* insegue il desiderio di trasparenza (corporea o cerebrale) come un ideale da cui far dipendere la verità della salute e della malattia (van Dijck 2005, Joyce 2008, Roberts 2016) e su cui si reggono varie norme socio-culturali e pratiche di (auto)rap-presentazione del sé (Klein 2011). Nel caso dell'*imaging* cerebrale, in particolare, è stato osservato che alla pervasività della visualizzazione medica sono corrisposti profondi mutamenti nel processo di costruzione di modelli di soggettività, interiorità e creatività (Vidal e Ortega 2017) così come interessanti riflessioni in campo artistico (Ingham 2013; Fell 2015; Casini 2016).

A partire da simili considerazioni, questo saggio si prefigge di esplorare la relazione tra trasparenza, corpo e immagine rivolgendosi all'età vittoriana, un periodo che, sebbene considerato preliminare rispetto all'emergere dell'*imaging* medico vero e proprio, si rivela percorso da una simile tensione verso la messa a trasparenza del corpo come condizione per la produzione di un sapere autentico e desiderabile. A differenza di quanto rileva Han nella riflessione riportata sopra, però, l'immagine dell'interno del corpo è inseparabile dalla dimensione dell'invisibile, che non viene negata o sminuita ma, all'opposto, costituisce un termine ineludibile. Visualizzare la profondità organica significa sfidare l'invisibile e arrivare a illuminarlo, dissipando le tenebre dell'opacità di superficie per portare una luce chiarificatrice in ciò che si nasconde allo sguardo. Non diversamente dalle terre inesplorate la cui mappatura diviene la cifra della crescente potenza imperiale dell'Inghilterra vittoriana, anche le profondità insondate del corpo (così come quelle dei processi mentali) sono concepite come territori da conquistare con le armi del progresso e dell'avanzamento tecnologico (Zwierlein 2005).

A essere chiamata in campo in questo desiderio di andare oltre l'opacità superficiale è soprattutto una nuova modalità di visione,

mediata dal sapere specialistico e dunque non accessibile allo sguardo inesperto del comune osservatore. Al centro di questo saggio non c'è solo lo sguardo del medico (o dell'osservatore accorto), che riesce a stanare la malattia e le sue cause rendendo idealmente trasparente il corpo, ma anche il detective, perché la semeiotica medica, come ha osservato per primo Carlo Ginzburg, è sempre un'impresa di '*detection*', in cui 'investigare' e 'rivelare' appaiono saldamente intrecciati. Uniti dalla convinzione che "tracce magari infinitesimali consentono di cogliere una realtà più profonda, altrimenti inattuabile" (Ginzburg 1986: 165), medici e detective ricercano la trasparenza del corpo del malato e del criminale attraverso la produzione di un'immagine ideale del suo interno insondabile, sia essa la rappresentazione organica dello stato dell'avanzamento morboso o la fotografia che immortalava i caratteri riconoscibili della devianza. In entrambi i casi, la visualizzazione è resa possibile da una vista che si fa sempre più potente grazie alla conoscenza specialistica o alle tecnologie che a partire dall'Ottocento si diffondono: lo stetoscopio, la macchina fotografica e, alla fine del secolo, i raggi X. Equipaggiati con questo potente occhio tecnologico, medici e detective rendono trasparente il corpo individuale e quello sociale, suscitando al contempo fascino e orrore nei confronti di uno sguardo che mira a mettere a nudo l'interiorità nascosta.

### **Ho visto, quindi so: lo sguardo mediato di medici e detective**

L'ambizione di ricercare un'immagine chiara e leggibile dell'interno del corpo ha una storia molto lunga, che precede di molti secoli l'introduzione delle tecnologie di *imaging*, il cui momento inaugurale si fa solitamente risalire al 1895, anno della scoperta dei raggi X da parte di Wilhelm Röntgen (Kevles 1997; Gunderman 2013). Il desiderio di visualizzazione è radicato infatti nel privilegio indiscusso che la cultura occidentale, sin dalla classicità, assegna alla vista come organo conoscitivo per eccellenza: come è noto, il greco antico affida l'espressione stessa del concetto di 'sapere' (*οἶδα*) al perfetto di 'vedere' (*ὀράω*), e dunque 'so' dopo che (o perché) 'ho visto'. L'età moderna, che riscopre e potenzia l'importanza epistemologica della

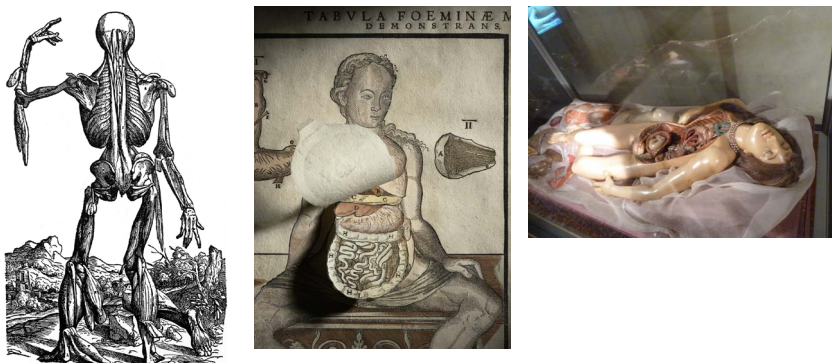


Fig. 1

Vesalio, illustrazione per *De humani corporis fabrica* (1543). Tavola 13, visionabile al link: <https://wellcomecollection.org/works/awx2m6nc> (a sinistra).

Fig. 2

Immagine anatomica in multistrato (1573), visionabile al link: <https://wellcomecollection.org/works/e2u9tub8?wellcomelimagesUrl=/indexplus/image/L0055239.html> (al centro).

Fig. 3

Clemente Susini, *Venere anatomica* ('Venerina', c. 1780-82), Museo di Palazzo Poggi, Bologna (a destra).

vista, dimostra sin dai suoi albori un nuovo interesse per la rappresentazione del corpo aperto: dalle sofisticate tavole anatomiche del *De Humani Corporis Fabrica* di Vesalio (1543) [Fig. 1] alle prime raffinatissime immagini anatomiche in multistrato o *'fugitive sheets'* (1573) [Fig. 2] sino alla ceroplastica settecentesca, che costruisce modelli tridimensionali del corpo umano caratterizzati da una superficie che può essere aperta per osservare la struttura interna [Fig. 3], ad accomunare queste raffigurazioni è il fascino esercitato dalla possibilità di sollevare i tessuti del corpo per esporre allo sguardo gli organi più interni. Realizzate con la collaborazione tra medici, anatomisti e artisti, queste immagini ci permettono di riconoscere nella medicina della modernità "il regno dell'occhio" (Maldonado 2003: 17), all'interno del quale non si dà conoscenza se non vi è l'osservazione trasparente del corpo aperto (Ortega 2013: 31-44). Nell'Ottocento, il processo di osservazione si tramuta in un meccanismo di 'illuminazione' che si carica di un'importante valenza epistemologica. Visualizzare ciò che è invisibile diviene un'operazione tanto più urgente in quanto gli studi di fisiologia della visione nel dician-

novesimo secolo pongono in primo piano la natura potenzialmente frammentaria e discontinua della percezione visiva (Crary 1998: 14). In medicina, il metodo che Michel Foucault definisce "anatomoclinico" (1998: 138-160), impostosi a Parigi all'inizio dell'Ottocento e presto esteso a tutto il mondo occidentale, si distingue per la centralità assoluta riconosciuta all'immagine anatomica come orizzonte di riferimento per lo sviluppo clinico della malattia. La novità di questo paradigma consiste nello speciale statuto dell'immagine cadaverica: lungi dal limitarsi a fornire una conferma post-mortem degli effetti di una condizione patologica o dal presentarsi come strumento didattico limitato perché 'statico' e silenzioso dal punto di vista dello sviluppo della malattia (come era stato nell'era della clinica classica), il cadavere diviene invece un vero modello 'visuale' che permette al medico di rintracciare il fenomeno patologico mentre il paziente è ancora in vita. Il medico esperto è insomma chiamato a percepire l'interno del corpo vivo con la chiarezza che si offre al suo sguardo nell'immagine cadaverica aperta, come nella dissezione anatomica:

Il problema consiste dunque nel far affiorare in superficie ciò che si stratifica in profondità; la semiologia non sarà più una lettura, ma l'insieme di tecniche che costruiscono un'*anatomia proiettiva* (ivi: 176, corsivi nell'originale).

'Proiettare' l'immagine del cadavere sul corpo sano equivale per il medico di inizio Ottocento a rendere trasparente il corpo vivo, illuminando l'oscurità invisibile dell'interiorità organica per ricostruire l'avanzamento del processo di disgregazione. Il medico può intraprendere questa impresa grazie a uno sguardo per così dire potenziato, mediato dalla conoscenza anatomica ma anche dallo stetoscopio, uno strumento diagnostico ideato nel 1816 da René Laënnec per l'auscultazione [Fig. 4] ma immaginato, sin dalla sua etimologia, come un mezzo per 'osservare il petto' (da *στήθος*, 'petto', e *σκοπεῖν*, 'guardare'). Guidato dalla voce che, scrive Laënnec, sembra "uscire direttamente dal petto" (1819: i, 17),<sup>1</sup> lo stetoscopio

<sup>1</sup> Ove non sia indicata in bibliografia una traduzione edita, le traduzioni presenti nel saggio sono dell'autrice.

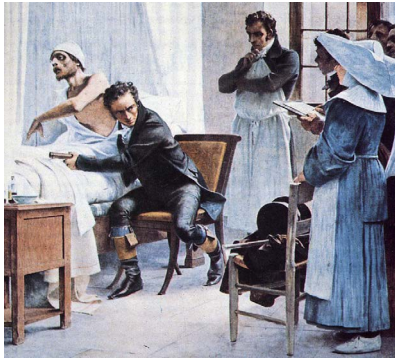


Fig. 4  
Théobald Chartran, *Laënnec à l'hôpital Necker ausculte un phtisique devant ses élèves* (1816) (1886-1889), decorazione per la scalinata d'onore della Sorbona, Parigi.

illumina lesioni, caverne, escavazioni, intasamenti che giacciono al di sotto della superficie visibile: a partire da questo momento, la verità della malattia si trasferisce dal sintomo soggettivo riferito dal paziente al segno organico rintracciato dal medico e portato a visibilità grazie a strumenti diagnostici sempre più sofisticati. Nel 1835 il dottor James Clark, medico della principessa Vittoria (e del poeta John Keats, deceduto nel 1821 di tisi) elogia la (seppur tardiva) diffusione in Inghilterra dell'esame con lo stetoscopio proprio in virtù del suo inequivocabile valore illuminante per la diagnosi della malattia: "due pazienti che presentino sintomi estremamente simili possono, all'esame del petto, presentare situazioni molto differenti relativamente all'estensione della malattia polmonare; perciò saremmo tratti in errore se ci fidassimo solo dei sintomi senza prestare debita attenzione ai segni fisici" (1835: 32). All'interno di questo paradigma epistemologico, che è destinato a dominare la medicina sino ai giorni nostri, all'opacità inaffidabile dei sintomi si contrappone la lucida chiarezza del segno, prodotto grazie all'immagine di trasparenza corporea che il medico ricerca quando esamina l'organismo malato, estendendo la propria capacità di visione con l'ausilio di strumenti affinati e tecnologicamente avanzati.

Inseguendo la malattia, il medico si trasforma in un investigatore della profondità organica, a maggior ragione quando si occupa di patologie pericolose come la tubercolosi (o tisi polmonare), che è stata il fuoco delle ricerche che hanno condotto all'invenzione dello stetoscopio (Dormandy 1999: 27-39; Bynum 2015: 56-62). Nella tisi, il silenzio dei sintomi può accompagnarsi a un'inesorabile

distruzione organica, come nei numerosi esempi di consunzione "latente" osservati da Clark, una variante della malattia "ancora più importante perché ancora più insidiosa, dal momento che non si accompagna a sintomi costituzionali o locali" (1835: 55). Il fenomeno della *spes phthisica*, inoltre, onnipresente nei trattati medici ottocenteschi e rappresentato anche nel melodramma di Giuseppe Verdi *La Traviata* (1853), dimostra la propensione della malattia al travestimento e all'artificio: sebbene il malato manifesti la convinzione di essere guarito e aver recuperato le forze, il medico accorto riconosce, dietro l'apparenza fuorviante, il manifestarsi della fase terminale, che precede di pochi giorni (quando non di poche ore) la morte. Non solo, ma nella ricerca del segno profondo il medico è condotto anche al cospetto di segreti che hanno a che vedere con l'interiorità morale del malato: silenzi, interdetti ed emozioni nascoste che è necessario portare alla luce per ottenere la guarigione. È fondamentale dunque che il medico eserciti tutta la sua astuzia per scoprire la verità che il malato di tisi non di rado occulta ad arte:

I malati di consunzione spesso mostrano circospezione quando vengono interrogati sui sintomi della malattia polmonare; e a volte nascondono al medico i sintomi, così che se egli desidera arrivare alla verità deve essere molto cauto nel fare domande e non deve dare l'impressione di attribuire molta importanza alle domande stesse (Clark 1835: 43).

Interrogare, aggirare le resistenze dell'interlocutore, saper andare oltre le apparenze per cogliere gli indizi di una verità più profonda: si tratta delle medesime abilità che vengono riconosciute alle figure di detective che dalla metà dell'Ottocento iniziano a divenire una presenza sempre più cospicua tra le pagine della stampa e nei racconti di finzione, complice il crescente interesse per il lavoro della *Metropolitan Police* di Londra, che con l'avanzare del secolo diviene un corpo sempre più specializzato e qualificato (Shpayer-Makov 2011: 101-145). Come il medico, anche il detective fa mostra di straordinarie abilità di osservazione: da questo punto di vista, osserva Mari- lena Parlato, "nel diciannovesimo secolo le ricerche in campo medico e scientifico sembrano andare di pari passo con le narrazioni delle

*detective stories*, per mappare l'organismo biologico e quello sociale e forse per diagnosticarne le malfunzioni in corso e quelle future" (2011: 213).

Le capacità 'diagnostiche' dimostrate dal detective inglese gli derivano dalla vicinanza con il *flâneur*, un individuo che, attraversando i testi di Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Charles Baudelaire e arrivando sino a *I "Passages" di Parigi* di Walter Benjamin, trae linfa vitale e creativa dalla simbiosi con le strade della metropoli ottocentesca. Il *flâneur* percorre a lungo e per lo più senza meta la città, osservandola con uno sguardo "al tempo stesso ad ampio raggio e penetrante; egli può leggere i segni delle strade e svelare i loro segreti" (Rignall 1992: 10). Come nel caso del protagonista de "L'uomo della folla" di Poe (1840), che riesce a "leggere, anche solo nel brevissimo intervallo di uno sguardo, la storia di lunghi anni" (2000: 511), il *flâneur* impara a raccogliere gli indizi della vita urbana, risalendo dalla superficie all'interiorità nascosta. Questo movimento avviene parallelamente al mutamento nell'esperienza spettatoriale della metropoli descritto da Tom Gunning: nel corso dell'Ottocento la prospettiva "a volo d'uccello" viene progressivamente sostituita dalla vista "a occhio di talpa", che porta a concepire i bassifondi della città, in cui si annida la criminalità, "non tanto come uno spettacolo caleidoscopico, quanto piuttosto come un labirinto enigmatico che richiedeva conoscenze, perspicacia e astuzia" (1997: 39).

Sebbene il personaggio di Auguste Dupin, protagonista de *I racconti della Rue Morgue* (1841) di Poe, da molti considerato il primo esempio di investigatore, si caratterizzi per spiccate doti di osservazione, è soprattutto nella scrittura di Dickens e in quella di Arthur Conan Doyle che possiamo ritrovare le somiglianze tra il detective e la figura del medico che sfonda la superficie visibile per ottenere la vera immagine dello stato interno dell'organismo. Il presupposto di partenza è che, come Dickens afferma nell'articolo "L'aspetto degli assassini" (1856), "la natura non scrive mai con una brutta calligrafia" (ivi: 505): all'opposto, i caratteri della devianza sono sempre leggibili, a patto di esercitare uno sguardo che sia abituato a "dissezionare [le] apparenze" (ivi: 503). Dello stesso avviso si dimostra il dottor Clark quando, dopo aver presentato l'alcolismo come possibile cau-

sa di insorgenza della tisi polmonare, afferma che "l'aspetto livido e cadaverico del bevitore tradisce la condizione dei suoi organi interni. Il racconto della sua degradazione fisica e morale è scritto indelebilmente sul suo viso" (1835: 226). Nel caso del detective come del medico ci troviamo sicuramente al cospetto di abilità nel campo della fisiognomica; tuttavia, più nello specifico possiamo notare come l'attenzione sia posta soprattutto sul fatto che, nel caso della malattia di petto e della natura criminale, il rapporto tra apparenza e realtà, superficie e profondità appare insidiosamente viziato e denaturato. Solo l'occhio esperto può riscoprire e ristabilire la corretta – perché trasparente – relazione tra esterno e interno e, così facendo, ottenere l'ordine agognato, che si identifica appunto con la scoperta/rivelazione (*detection*). Così, ad esempio, il detective descritto nell'articolo intitolato "La scienza di catturare un ladro" (1850), pubblicato sul periodico dickensiano *Household Words*, riesce a seguire "tracce praticamente invisibili per altri occhi" e arrivare a riconoscere i malviventi anche laddove "gli indizi sembrano essere stati completamente rimossi" (Willis 1850: 369). Negli scritti di Dickens, il detective è frequentemente identificato con l'occhio e con la vista: nell'articolo giornalistico "Una compagnia di detective", il narratore commenta che "tutti loro hanno begli occhi; e tutti loro sanno guardare intensamente (e davvero lo fanno) ogni persona che parli con loro" (Dickens 1850: 411), mentre ne *La casa desolata* (1853) l'investigatore Mr. Bucket sembra possedere "un numero illimitato di occhi" (Dickens 2003: 363) ed è rappresentato come "un uomo dagli occhi penetranti", che "fissa tutti, nello stesso tempo, individualmente e collettivamente" (ivi: 759).

La figura che più di ogni altra incarna l'ideale della visione che travalica la superficie dell'apparenza è naturalmente Sherlock Holmes, il detective più famoso della letteratura inglese, a cui questo saggio si rivolgerà nello specifico a breve. Laddove Mr. Bucket, alla sua prima apparizione nel romanzo di Dickens, compare armato della torcia (*bull's eye lantern*) che John Tenniel mette al centro di una sua illustrazione del 1869 raffigurante la scena notturna della cattura di un criminale [Fig. 5], Doyle sceglie per *Uno studio in rosso* (1887) di presentarci Sherlock Holmes attraverso l'oggetto-simbolo della len-



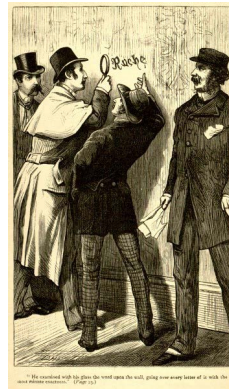


Fig. 5

John Tenniel, *The Habitual Criminal Cure*, illustrazione pubblicata su *Punch* (20 Marzo 1869), visionabile al link: <https://archive.org/details/punch56a57lemouoft/page/n135/mode/2up> (a sinistra).

Fig. 6

David Henry Friston, illustrazione per *A Study in Scarlet* (1887), pubblicata sul periodico *Beeton's Christmas Annual* (a destra).



te di ingrandimento [Fig. 6]. Sia la torcia sia la lente sono strumenti che potenziano le capacità ottiche del detective; la forma tonda di entrambe contribuisce a farne degli ideali occhi aggiuntivi o protesi oculari che espandono la gamma della visione ordinaria attraverso un processo di, rispettivamente, illuminazione e amplificazione. Sono inoltre strumenti-emblema di una competenza specialistica (la torcia, in dotazione della *London Metropolitan Police* sin dagli anni Trenta) e scientifica (la lente di ingrandimento, ampiamente utilizzata nelle scienze naturali), condizione necessaria per l'operazione di disvelamento, proprio come lo è lo stetoscopio per il medico. Nel caso della malattia come in quello della devianza, il visibile è ingannevole e fuorviante: solo all'occhio tecnologico dello specialista è dato penetrare le apparenze per arrivare alla verità nascosta. Mossi dal desiderio della trasparenza del corpo, medici e detective vittoriani si fondono e a volte si confondono: se il medico si fa investigatore del vizio per scovare la malattia, il detective deve diagnosticare la natura criminale del colpevole per risolvere il mistero. Per illustrare come l'occhio mediato arrivi alla trasparenza del corpo possiamo

rivolgerci a due tipologie di esempi letterari, che mettono in scena rispettivamente il corpo consumato dalla malattia e il corpo che esibisce i segni della devianza.

### Corpi trasparenti (I): *fallen women* e segreti d'amore

Come abbiamo osservato, la tisi si presta in maniera particolarmente efficace a rispondere al desiderio di trasparenza. Anzitutto, per la natura stessa della malattia, i cui caratteri esteriori evocano in maniera piuttosto evidente l'idea di un corpo che si fa trasparente: oltre al tratto della magrezza o 'consumazione' (registrato anche nell'etimologia di 'tisi', da *φθίω* o *φθίνω*, 'consumarsi' o 'deperire'), la malattia era ritenuta conferire un aspetto 'trasparente' a pelle e denti (Day 2017: 89-95). Ma la trasparenza della tisi può essere anche rintracciata, in maniera più interessante, nell'impresa ermeneutica che la malattia stimola nell'osservatore. La tisi si configura nel discorso medico, lo abbiamo già rilevato, come un processo di disgregazione organica che procede sotterraneo, al di sotto della barriera opaca della superficie. Per poter guarire il paziente, il medico deve sviscerarne le segrete alterazioni che si nascondono in cavità remote che solo lo sguardo mediato dell'arte medica sa illuminare completamente: si rivelano così i tubercoli ma affiorano anche passioni inconfessabili, abitudini sconvenienti e vizi riprovevoli, che spesso vengono additati come reale motivazione dell'inefficacia della medicina dinanzi alla tisi. Quando a inizio Ottocento Xavier Bichat definisce cuore e polmoni "se mi è consentito usare quest'espressione, il termometro dell'anima" (1805: 302), egli certifica la duplice trasparenza – organica e morale – prodotta dallo sguardo anatomico-clinico sulla malattia. È soprattutto la passione amorosa a essere al contempo esibita e celata dalla tisi. Secondo Susan Sontag, consumazione e sentimento d'amore sono legate a doppio filo, tanto che le metafore della prima sono evocate per immaginare il secondo e vice versa:

Nella tbc la febbre era un segno di incendio interiore: il tubercolotico è una persona 'consumata' dall'ardore, quello stesso ardore che porta alla dissoluzione del corpo. L'uso di metafore tratte dalla tbc per descrivere l'amore – l'immagine di un amore 'malato', di una passione che

'consuma' – anticipa di molto il movimento romantico. A partire dai romantici, l'immagine venne invece capovolta e si cominciò a vedere nella tbc una variante della malattia d'amore (Sontag 1992: 21).

Le declinazioni della malattia polmonare come male d'amore sono numerosissime nella letteratura inglese del diciannovesimo secolo, anche in virtù della lunga fortuna della cosiddetta "melancolia d'amore", una forma di 'consunzione' che Clark Lawlor rintraccia in molti testi della modernità, da William Shakespeare a Samuel Richardson (2006: 15-27); nel periodo vittoriano, la sofferenza amorosa continua a figurare come causa diretta della tisi, soprattutto nella letteratura popolare (Meyer 2003; Byrne 2011: 69-91).

Qui ci occuperemo di un aspetto particolare di questa rappresentazione, vale a dire dell'esistenza di una pervasiva narrazione che attecchisce nella cultura ottocentesca rifunzionalizzando il motivo della natura patogena del segreto inespresso: un amore non corrisposto, una colpa, un desiderio indicibile, una 'macchia' che nella malattia insieme si nasconde e si esibisce. Nel diciottesimo secolo Giovanni Battista Morgagni, considerato il padre dell'anatomia patologica, a seguito delle numerose dissezioni condotte sui cadaveri di individui deceduti a causa di malattie veneree aveva notato una strana correlazione tra organi genitali e polmoni: laddove i primi siano "colpiti in maniera grave", anche i polmoni appaiono irrimediabilmente compromessi (1761: 227). Nell'Ottocento, le narrazioni della tisi mostrano di recepire una simile convinzione, dal momento che il disturbo polmonare si accompagna frequentemente alla presenza di una 'macchia' di natura passionale se non esplicitamente sessuale. Quando la protagonista del romanzo *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas (1848) non riesce a mantenere la promessa fatta al duca e ritorna alla sua vita dissoluta di Parigi, il narratore non esita a ricondurre l'esuberante sensualità di Margherita alla sua malattia: "la malattia assopita, ma non vinta, continuava a eccitarla con quei desideri febbrili che quasi sempre conseguono ai mali di petto" (Dumas 2001: 26). A fine secolo, il presunto ipererotismo dei tisici appare così radicato nell'immaginario vittoriano che Francis Galton ne fa il fattore centrale che gli permette di considerare la consunzione polmonare come una malattia che, a dispetto dell'elevata mortalità

e della bassa età media dei decessi, non attenta al futuro della popolazione, dal momento che non ne compromette la natalità: "[è] vero che i malati di tisi muoiono giovani, e molti di loro prima di raggiungere l'età in cui ci si sposa. Ma è anche vero che in genere si sposano prima degli altri, anche perché spesso sono molto attraenti; non solo, ma quando poi si sposano generano figli più velocemente di altre persone" (Galton 1889: 182). Probabilmente la reticenza che i medici dimostrano a nominare i polmoni come sede della malattia, riportata da pazienti illustri come John Keats, Marie Bashkirtseff e Franz Kafka, va individuata proprio nella sopravvivenza di una associazione persistente, seppure non esplicitamente ammessa, tra malattia polmonare ed eccesso passionale (Perletti 2012: 179-183).

Nei romanzi vittoriani, l'insorgenza di una sintomatologia riconducibile alla tisi è quasi automaticamente spia di un sentimento d'amore frustrato o, all'opposto, eccessivamente coltivato. Ne sono esempio le molte eroine che soffrono per 'fame' d'amore, come Caroline Helstone, co-protagonista del romanzo *Shirley* di Charlotte Brontë (1849) e Rosa Dartle di *David Copperfield* di Dickens (1850), la cui magrezza agli occhi di David sembra "l'effetto di una sorta di fuoco divorante (*wasting fire*) dentro di lei" (Dickens: 285); o ancora le giovani donne consumate dalla delusione amorosa, come la bella e capricciosa Lenore Herrick del romanzo popolare *Good-bye, Sweetheart* di Rhoda Broughton (1872) e l'enigmatica Milly Theale, protagonista di *Le ali della colomba* di Henry James (1902), "la ragazza con lo sfondo" (James 1964: i, 107) che accentra l'interesse degli altri personaggi in virtù della sua insondabile profondità. In tutti questi casi, la sofferenza d'amore implica un eccesso nella vita passionale, che la tisi inevitabilmente fa affiorare a visibilità. Come avviene nel caso del medico che esamina il torace del paziente, al lettore del testo romanzesco spetta il compito della *detection*: inseguendo gli indizi del male che tenta invano di sottrarsi allo sguardo è possibile arrivare a stanare il segreto che il corpo della malata<sup>2</sup> non riesce a tenere celato.

.....  
 2 Il corpo maschile non è del tutto sottratto a questa logica: in *Janet's Repentance* di George Eliot (1857), ad esempio, la tisi del reverendo Tryan è inscindibile dai suoi peccati di gioventù, e in particolare dalla 'macchia' della sua dissoluta condotta con la giovane Lucy. In altri romanzi ottocenteschi, come *Alla vigilia* (1860) di



Nella sua versione più sentimentale e moraleggiante, il motivo della macchia che affiora a visibilità grazie al consumarsi del corpo alimenta nella cultura vittoriana la percezione della tisi come indizio che rimanda ai segreti della *fallen woman*, la donna la cui 'caduta' è sempre connotata in termini sessuali: la giovane sedotta e abbandonata, la madre di un figlio illegittimo, la prostituta. Il rapporto tra dissoluzione e tisi è a tal punto naturalizzato che in *Mary Barton* di Elizabeth Gaskell (1848) la condizione di prostituta del personaggio di Esther è sufficiente per imputare con certezza i vaghi sintomi che la affliggono (il respiro affannoso, gli occhi febbricitanti) all'azione della consunzione polmonare, conferendole quella redenzione nella morte che, come osserveremo a breve, è garantita alla *fallen woman* dalla malattia.

Questo tipo di narrazione non è peraltro confinato all'universo romanzesco, ma informa anche altri ambiti di discorso della cultura vittoriana: così, in un articolo pubblicato sulla prestigiosa rivista medica *Lancet* nel 1851, il medico Theophilus Thompson riconduce l'alta incidenza di morti per consunzione tra le abitanti di Leeds all'elevato numero di nascite avvenute al di fuori del matrimonio (Thompson 1851). Allo stesso modo, nei due dipinti preraffaelliti *Too Late* di William Lindsay Windus (1858) [Fig. 7] e *Take Your Son, Sir*, di Ford Madox Brown (1851 e 1856-57) [Fig. 8] il ricorso ai caratteri della malattia di consunzione è del tutto funzionale a stabilire l'illegittimità dei bambini presenti nei due dipinti. Particolarmente nel caso del dipinto di Brown, la cui storia interpretativa è piuttosto controversa (Prettejohn 2000: 214-15), l'evidenza della tisi nel corpo della donna era probabilmente il segnale che invitava l'osservatore contemporaneo a individuare nel dipinto una sorta di parodico ribaltamento della cornice matrimoniale suggerita dallo specchio-aureola dietro la testa della donna (una possibile allusione al celebre *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan Van Eyck) e a riconoscere i segni della 'caduta' dietro alla rappresentazione della purezza e della santificazione. A

---

Ivan Turgenev e *Fede e Bellezza* (1840) di Niccolò Tommaseo, la consunzione del protagonista maschile rimanda alla passione amorosa, che si configura come una 'colpa' perché ha sostituito la causa politica a cui il personaggio aveva votato la propria esistenza prima dell'incontro con l'amata.

Fig. 7  
William Lindsay Windus, *Too Late* (1858), Tate Britain, Londra (in alto a sinistra).

Fig. 8  
Ford Madox Brown, *Take Your Son, Sir!* (1851 e 1856-57), Tate Britain, Londra (in alto a destra).

Fig. 9  
Henry Peach Robinson, *Fading Away* (1858), The Royal Photographic Society, National Media Museum, Bradford (al centro).

Fig. 10  
Henry Peach Robinson, *She Never Told Her Love* (1857), Musée d'Orsay, Parigi (in basso).



riprova della diffusione pervasiva, nell'immaginario europeo, di questa rappresentazione della tisi come invito ad aprire il corpo per cercarne la trasparenza vale la pena ricordare *Lezione di Anatomia* (1865), una poesia di Arrigo Boito in cui il cadavere di una fanciulla "etica" dall'apparenza purissima rivela, all'apertura, la colpa della seduzione: "Perdono, o pallida / adolescente! / Fanciulla pia, / dolce, purissima / fiore languente / di poesia! / E mentre suscito / nel mio segreto / quei sogni adorni... / in quel cadavere / si scopre un feto / di trenta giorni" (Boito 1941: 29-31). In ragione di una simile caratterizzazione metaforica della malattia, è evidente che dinanzi alla fotografia composita *Fading Away* di Henry Peach Robinson (1858) [Fig. 9], lo sguardo è indotto a sospettare del candore innocente con

cui è rappresentata la fanciulla morente, colta nell'attimo in cui sta per 'scompare'. Se già lo studio preparatorio [Fig. 10] (che Robinson volle esporre insieme a *Fading Away*) esplicita con il titolo shakespeariano<sup>3</sup> *She Never Told Her Love* la natura distruttrice dell'amore inesperto, *Fading Away* offre alcuni indizi (il motivo del tramonto, la presenza di fiori caduti a terra) che sembrano alludere, ancora una volta, alla figura della *fallen woman* (Mogensen 2006).

Va detto peraltro che la purezza che circonda queste donne cadute quando sono in punto di morte non costituisce semplicemente una finzione. Nelle narrazioni della cultura vittoriana, la trasparenza che la tisi istituisce nel corpo femminile funziona infatti in maniera duplice: oltre che per l'operazione ermeneutica intrapresa dal medico specialista o dallo sguardo moralizzatore dei lettori e spettatori *middle class*, interessati a portare alla luce la macchia della violazione morale, la malattia polmonare è cruciale per il processo di purificazione della donna, necessario per ricondurla saldamente entro i confini dell'etica vittoriana. Scavando il corpo femminile, la malattia lo affina e lo spiritualizza, producendo una nuova, seducente trasparenza: nella morte per tisi, la donna che si è perduta ritrova l'innocenza e va incontro alla redenzione, ovvero alla ripulitura della macchia interiore. Ma nel farlo, il suo corpo letteralmente si conforma all'immagine del cadavere, come a sancire il trionfo dello sguardo che desiderava sollevare la superficie opaca del corpo. Questo processo è evidente in *Trilby* di George Du Maurier (1894), un romanzo che per molti versi riscrive *La signora delle Camelie* di Dumas e che fu best-seller assoluto alla fine del secolo in Gran Bretagna. La protagonista eponima è una giovane di padre inglese e madre francese che vive a Parigi nel Quartiere Latino, a contatto con gli artisti e la loro vita *bohémienne*. Nel momento in cui accetta di cambiare vita per amore dell'artista inglese Little Billee, la ragazza si trasforma da giovane spensierata che non esita a posare da modella per studi di nudo a "lavandaia di fino" (Du Maurier 2006: 79) e donna-angelo spogliata di ogni impurità. Al cambiamento morale

.....  
 3 "Mai / Disse il suo amore, ma lasciò che il segreto / Come un verme nel bocciolo si nutrisse / Della sua guancia di damasco", da *La dodicesima notte* di Shakespeare, 2, iv (Shakespeare 1993: 69).

corrisponde una trasformazione fisica, che esercita un forte potere seduttivo sui personaggi maschili ed è riconducibile alla facilità con cui il corpo vivo di Trilby lascia intravedere la struttura anatomica:

settimana dopo settimana, gli amici notarono in Trilby un graduale e sottile cambiamento. [...] diventò più magra, specialmente in viso, così che l'ossatura delle guance e delle mandibole divenne visibile, e queste ossa erano formate secondo principii così corretti (come lo erano anche quelle della fronte, del mento e del naso di Trilby) che il miglioramento era sorprendente, quasi inspiegabile (ibidem).

Questo passo sembra anticipare la fantasia della 'visione ai raggi X' che imperverserà in tutta Europa dopo il 1895, quando la promessa dell'immagine di trasparenza corporea appare realizzata nello spettacolo di una nuova capacità di visione (Natale 2011a) ma si traduce anche in un fortissimo timore nei confronti di questa completa messa a nudo dell'interiorità (Kevles 1997: 24-30; Pamboukian 2001). L'aspetto sinistro della trasformazione di Trilby è esplicitato poco oltre nel testo, quando il malvagio Svengali rimane colpito dagli effetti del dimagrimento sul corpo della ragazza:

quanto sei bella! Divento pazzo! Ti adoro. Mi piaci così magra, hai delle ossa così belle! [...] Anche [il poeta Heinrich Heine] ti adorerebbe, per quelle belle ossa; vorrebbe contarle una ad una, perché gli piace scherzare, come a me. E, ah! Quanto sarai bella, da scheletro! (Du Maurier 2006: 81-82).

Mentre il corpo della giovane donna si assottiglia, si realizza l'ambizione anatomico-clinica di dissolvere l'opacità del corpo e "disegnare in filigrana la futura autopsia" (Foucault 1998: 176); ma a questa totale trasparenza allo sguardo si aggiunge l'azione della tisi, che ripulendo l'organismo dalle impurità e grossolanità legate alla condotta libertina trasforma Trilby in un'immagine seducente perché pienamente contemplabile [Fig. 11]. Il prezzo di questa operazione è la vita stessa: se la colpa della trasgressione morale è insopportabile per l'amante della *fallen woman* malata, la morte trasforma quel corpo peccaminoso in un'immagine che può finalmente essere



Fig. 11  
George Du Maurier, *Twin grey stars* (1894), illustra-  
zione per Trilby su *Harper's New Monthly Magazine*  
(Marzo 1894). Immagine scansionata da Philip W.  
Allingham, visionabile al link: <http://www.victorianweb.org/art/illustration/dumaurier/trilby/36.html>.

celebrata, ritratta o narrata. Da questa prospettiva, si può effettivamente rileggere la famosa affermazione di Poe, che nel 1846 scrive che “la morte di una bella donna è dunque, senza dubbio, l’argomento più poetico del mondo” (Poe 1945: 537). La morte per tisi dimostra che l’eliminazione dell’amata diviene un atto pienamente ‘poetico’, nel senso attivo del termine, poiché permette la nascita di un’opera creativa, il cui autore è spesso l’amante sopravvissuto, chiamato a celebrare l’immagine del corpo femminile senza vita. Lo sguardo che ricerca la trasparenza nel corpo ne ‘arresta’ dunque la vitalità dopo aver illuminato l’invisibile interiorità: la colpa della donna caduta, ovvero la sua ‘devianza’ rispetto ai codici comportamentali e sociali della normatività eterosessuale. Come il detective, il medico-osservatore-amante che va al di là della superficie desidera che il mistero possa essere ricondotto all’immagine lucida e contemplabile dell’ordine ristabilito.

### **Corpi trasparenti (2): l’occhio del detective e la fotografia del criminale**

La profonda conoscenza della scienza medica da parte di Doyle, che interrompe la pratica nel suo ambulatorio di oftalmologia solo nel 1891, ovvero quattro anni dopo la pubblicazione del primo romanzo di Sherlock Holmes, non è certamente stata sottovalutata dagli studiosi dei suoi testi (Rodin 1984; Accardo 1987; Buscemi 2014). Come è noto, Doyle si ispirò per Holmes al grande medico Joseph Bell, di cui aveva apprezzato le finissime abilità diagnostiche mentre studiava medicina all’Università di Edinburgo. Certamente lo

straordinario potere di osservazione di Holmes è il risultato di uno sguardo che, come quello del medico ottocentesco, risulta potenziato dal sapere specialistico, ovvero mediato “dalla vasta conoscenza enciclopedica del detective e dalla sua abilità nel memorizzare e recuperare le informazioni” (Smajic 2010: 123). Ma un’altra affinità tra medico e investigatore può essere ravvisata nell’interesse per la possibilità di costruire un’immagine dell’interno corporeo, illuminarne l’invisibile interiorità per arrivare alla trasparenza che sola risolve il mistero. Se è vero che ogni avventura di Holmes ruota attorno a un crimine misterioso, trovare la soluzione significa, soprattutto, essere in grado di riconoscere il colpevole. Per farlo, egli mette in atto “i caratteristici trabocchetti non scientifici utilizzati dai detective più famosi”, tra i quali un ruolo di preminenza spetta alla capacità di “leggere i volti e la mente” (Parlati 2011: 214). Il criminale, tuttavia, si nasconde, si traveste o mimetizza le proprie motivazioni, complicando e opacizzando la relazione tra superficie e profondità. Oltre che sulle abilità nel campo della fisiognomica (che a fine secolo riceve nuovo impulso dalla diffusione degli scritti di Cesare Lombroso) – applicate, come vedremo, da Watson più che da Holmes – il metodo dell’investigatore poggia soprattutto su una modalità di visione potenziata, capace di osservare ciò che sfugge a sguardi meno specializzati del suo: se “il mondo è pieno di cose ovvie che nessuno si dà mai cura di notare” (Doyle 2007: 25), il detective si è “allenato a vedere ciò che gli altri trascurano” (Doyle 2004, “Un caso di identità”: 36).

Negli ultimi anni, diversi studi si sono concentrati sull’importanza della tecnologia fotografica per l’universo narrativo creato da Doyle (Thomas 1995; Parlati 2011; Grimes 2011: 37-60; Cook 2019: 47-72), non tanto perché la fotografia compaia in maniera rilevante nei racconti e nei romanzi, ma soprattutto perché nella cultura vittoriana la macchina fotografica si fa portatrice di un ampliamento della visione simile al metodo di Holmes, ovvero funzionale a illuminare ciò che sfugge all’occhio ordinario e non mediato dalla lente. Corey Keller osserva che durante la *Great Exhibition* tenutasi nel 1851 a Londra la macchina fotografica era classificata tra gli “Strumenti e processi filosofici”, insieme a occhiali, telescopi, microscopi, caleido-

scopi e altri gadget ottici che “servivano tutti a trasformare l’esperienza del guardare” (Keller 2008: 25), correggendo, ampliando o trasfigurando il meccanismo della visione. L’incredibile capacità di ritenzione dell’immagine dagherrotipica e più tardi fotografica, in grado di riprodurre anche i dettagli più minuscoli e apparentemente impercettibili, affascina i vittoriani per le affinità con la memoria umana, che proprio le scienze della mente di età vittoriana iniziano insistentemente ad accomunare alla fotografia (Green-Lewis 2017) soprattutto perché, come la mente, l’immagine fotografica conserva anche quei dettagli che sono normalmente inaccessibili all’attenzione cosciente. Nell’immaginario vittoriano, la fotografia è dunque investita della capacità di illuminare ciò che rimane oscuro all’occhio nudo, ed è proprio in questa abilità che possiamo cogliere le affinità con lo spirito di osservazione di Sherlock Holmes.

Il paragone con la macchina fotografica permette di avvicinare la speciale tecnologia di visione di Holmes al desiderio di trasparenza che, negli ultimi due decenni dell’Ottocento, alimenta l’applicazione della fotografia nell’ambito delle ricerche dell’antropologia criminale. Come è noto, a Watson la mente di Holmes appare come “la più perfetta macchina dotata di ragionamento e osservazione che il mondo [abbia] mai visto” (Doyle 2004, “Uno scandalo in Boemia”: 5), spesso per sottolinearne la fredda e lucida capacità di ragionamento, estranea alle emozioni e alla compartecipazione empatica. Ma questo “strumento sensibile”, dotato di “lenti molto potenti” (ibidem), proprio come la macchina fotografica ha soprattutto il compito di illuminare ciò che l’occhio non mediato non riesce a cogliere. Come scrive Ronald Thomas, la visione di Holmes aspira a “rendere visibile l’oscurità – ci offre un modo per riconoscere il criminale che vive tra di noi facendoci cambiare il modo di guardare le cose e ridefinendo ciò che è importante che noi notiamo” (Thomas 1995: 135). Si tratta della medesima operazione che ispira l’utilizzo della fotografia nel campo dell’antropologia criminale: l’istituzione di gallerie fotografiche di criminali (*rogues’ galleries*), dapprima negli Stati Uniti e poi in tutta Europa, le fotografie che accompagnano le riflessioni di fisiognomica e craniologia di Lombroso [Fig. 12] e il metodo individuato da Alphonse Bertillon per identificare i criminali attraverso

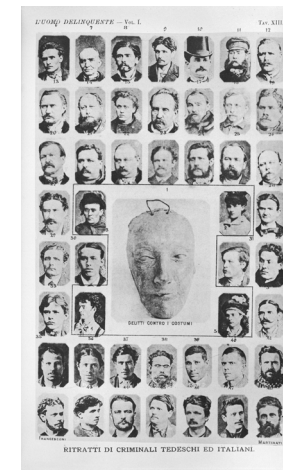


Fig. 12

Cesare Lombroso, fotografie di criminali tedeschi e italiani, con maschera mortuaria al centro (1889). Tavola inserita in C. Lombroso, *L'uomo delinquente*, Fratelli Bocca, Torino (tavola 13), visionabile al link: <https://wellcomecollection.org/works/n8zq5vyj> (a sinistra).

Fig. 13

Alphonse Bertillon, fotografia segnaletica di un sospetto anarchico, dagli archivi della polizia francese (1891-95), visionabile al link: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286605> (a destra).



fotografie segnaletiche corredate da parametri biometrici [Fig. 13] hanno lo scopo di visualizzare i caratteri del colpevole e renderli per così dire trasparenti allo sguardo. Esercitandosi in questo tipo di visione, l’osservatore accorto può scongiurare l’ingenuità che Holmes rimprovera a Watson: “lei vede ma non osserva” (Doyle 2004, “Uno scandalo in Boemia”: 8). All’opposto, le fotografie dei criminali invitano a cercare e riconoscere coloro che hanno commesso un reato anche nelle affollate strade della metropoli ottocentesca in cui essi cercano di mimetizzarsi, e a identificarli in maniera scientifica anche laddove cerchino di eludere lo sguardo travestendosi o alterando acconciatura o mimica facciale.

Dalla prospettiva delle relazioni tra fotografia e immagine trasparente del criminale, il romanzo *Il mastino dei Baskerville* (1902) offre spunti di particolare rilievo, poiché chiama in causa diverse tipo-

logie di immagini fotografiche per visualizzare la natura criminale. Da una parte, il racconto è percorso dal desiderio di identificare il colpevole attraverso uno 'scatto' classificatorio come lo è quello ideato da Bertillon, che è presentato, in apertura del testo, come una personalità al contempo affine e contrapposta a Holmes, primo esperto d'Europa per la mente "dall'assoluta precisione scientifica" ma inferiore rispetto al detective inglese come "uomo pratico" (Doyle 2007: 7). Secondo il modello della fotografia di Bertillon, il riconoscimento del colpevole è un processo scientifico e razionale, che produce un'immagine che può essere collezionata dopo la cattura: "Uno spillo, un pezzo di sughero, un'etichetta e lo aggiungeremo alla collezione di Baker Street!" (ivi: 146). Questa modalità di visione ambisce alla trasparenza totale della classificazione del *'portrait parlé'* di Bertillon, che assegna tutto il potere della parola all'immagine, incaricata di decretare la verità della colpa e della avvenuta punizione. Ne *Il mastino dei Baskerville*, tuttavia, un simile modello di rappresentazione dell'immagine criminale non appare sufficiente. Pubblicato sullo *Strand* tra agosto 1901 e aprile 1902, il romanzo riporta in scena Sherlock Holmes otto anni dopo il racconto "Il problema finale" (1893), dove l'ingombrante detective di cui Doyle voleva liberarsi per dedicarsi ad altre forme di scrittura trovava la morte insieme all'acerrimo nemico, il Professor Moriarty. Sia il racconto sia l'investigatore sono dunque il risultato di una ri-animazione che non può che assumere alcuni caratteri irrazionali, se non esplicitamente 'spettrali' (Smajick 2010: 131-32); aspetti che mal si confanno al desiderio di assoluta chiarezza e razionalizzazione che ispira la fotografia segnaletica di Bertillon.

Nonostante il testo sia fitto di "metafore visuali [...] che organizzano il lavoro dell'indagine entro i consueti riferimenti oculocentrici" (ivi: 132), in alcuni momenti topici per la risoluzione del mistero Holmes è immerso in una nebbia che tematizza la difficoltà, inconsueta per un personaggio come lui, di 'vedere' attorno a lui: è il caso dell'episodio dell'assassinio del prigioniero evaso che indossava i vestiti di Sir Henry ma anche della scena che precede l'apparizione finale del mastino. Al termine del romanzo il mastino fantasma che secondo la leggenda era ritenuto apparire agli sfortunati discen-

denti del violento Sir Hugo (macchiatosi di un crimine di violenza nei confronti di un'inerte giovane) si rivela non essere affatto una creatura sovranaturale, anche se ne aveva l'apparenza, ottenuta grazie all'ingegnoso utilizzo del fosforo per rendere il potente animale addestrato da Stapleton luminescente nella notte. E tuttavia, in questo testo l'occhio tecnologico di Holmes non riesce a dissipare completamente l'impressione di spettralità di cui il romanzo si ammanta, non più di quanto riuscirebbe a fare l'elettricità con cui l'ingenuo Sir Henry si illude di poter sconfiggere l'atmosfera sinistra che aleggia su Baskerville Hall: "[un posto come questo] spaventerebbe chiunque. Nel giro di sei mesi farò mettere qui tutta una fila di lampadine elettriche e non lo riconoscerete più" (Doyle 2007: 58). Holmes stesso si pone in maniera ambivalente nei confronti dei possibili risvolti sovranaturali del caso, poiché se da un lato non gli sembra ammissibile che un uomo di scienza come il Dottor Mortimer possa credere alla leggenda del mastino, d'altro canto in altri passi del testo egli mantiene un atteggiamento più ambivalente, come quando definisce in toni quasi spiritualistici il nemico che lui e Watson si sono appena lasciati sfuggire: "sebbene non abbia ancora ben deciso se l'entità (*agency*) che è in contatto con noi (*in touch with us*) sia benevola o malevola, percepisco sempre una forza e un piano ben preciso (*I am conscious always of power and design*)" (ivi: 38). Più che rappresentare un ideale e lineare viaggio per riportare "la luce nell'oscurità", come nel titolo di un capitolo di *Uno studio in rosso* (Doyle 2008: 57-66) o come nella lucida classificazione del criminale operata dalla fotografia segnaletica di Bertillon, il romanzo sembra ricorrere a un'immagine fotografica diversa, che sappia intrattenere una relazione proficua con l'invisibile e il sovranaturale. L'associazione tra fotografia vittoriana e esplorazione del sovranaturale sia particolarmente evidente nel caso della fotografia spiritica, una pratica che riceve nuovo impulso a fine secolo, quando la scoperta dei raggi X sembra confermare la possibilità che la lastra sappia catturare onde, raggi e presenze che l'occhio umano non riesce a percepire (Henderson 1988; Grove 1997; Natale 2011b). Hilary Grimes suggerisce invece che ne *Il mastino dei Baskerville* sia piuttosto il ritratto composito (*composite portrait*) di Francis



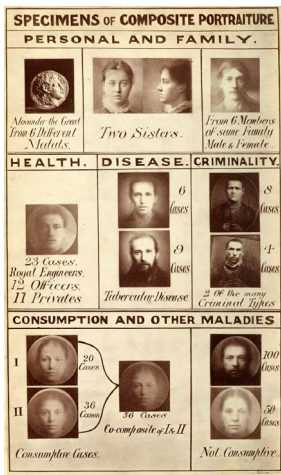


Fig. 14

Francis Galton, ritratti compositi (1883). Tavola inserita in F. Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, Macmillan, London (tavola 7), visionabile al link: <https://archive.org/stream/inquiriesintohu00galt/inquiriesintohu00galt#page/n7/mode/1up>.

Galton a fornire un modello di riferimento particolarmente pregnante (2011: 37-60). Ideata dal poliedrico antropologo ed esploratore nel 1877 e da lui continuamente rivista e perfezionata sino alla metà circa degli anni Ottanta (Ellenbogen 2012: 77-84; Sera-Schriar 2015), questa tecnica si basava sulla sovrapposizione di diverse fotografie, omogenee dal punto di vista del taglio e delle dimensioni, per ottenere l'immagine di un solo volto che racchiudesse idealmente tutti i tratti dei diversi individui rappresentati. Affinché la tecnica risultasse efficace, anche i soggetti delle fotografie dovevano essere 'omogenei', ovvero legati da vincoli di parentela familiare o sociale, membri della stessa famiglia di sangue oppure di un gruppo di individui affini per caratteristiche sociali. Galton ritrae con questa tecnica ufficiali, soldati, tiscici, ebrei e criminali, ovvero categorie di cui il ritratto composito ambisce a ricostruire i tratti comuni, condivisi al di là della particolarizzazione dell'individuale [Fig. 14].

Nel romanzo *Il mastino dei Baskervilles* non compare nessuna fotografia, ma il dipinto di Sir Hugo a Baskerville Hall mostra alcune affinità con il ritratto composito: osservandolo, Holmes può finalmente dare una svolta alla sua indagine nel momento in cui riconosce una fortissima somiglianza tra il perfido antenato responsabile della maledizione che pende sulla famiglia e il naturalista Stapleton, su cui già aveva iniziato a concentrare i suoi sospetti in modo nebuloso, in mancanza del movente che ora invece gli appare evidente. Oltre

ai tratti di Sir Hugo, nel dipinto Holmes riconosce dunque quelli sovrainposti del discendente, secondo un processo che viene esplicitato quando Watson, condotto davanti al ritratto, si accorge che "il volto di Stapleton era balzato fuori dalla tela" (Doyle 2007: 146). Si tratta di un'esperienza che possiede alcuni tratti irrazionali (basti pensare che, subito dopo, Holmes si spinge ad affermare che lo studio dei ritratti di famiglia potrebbe portare a convertirsi alla dottrina della reincarnazione), a evocare forse le qualità 'spettrali' del ritratto composito, che Galton stesso implicitamente ed esplicitamente riconosceva, con un certo disappunto, nelle immagini da lui prodotte (Novak 2008: 90-93; Grimes 2011: 49-53). Ma si tratta anche di un'esperienza che ha a che vedere con una vera e propria 'illuminazione', dal momento che ciò che il dipinto mostra al detective è che, proprio come avviene nel caso del ritratto composito, l'immagine produce la trasparenza dell'interno che rende possibile visualizzare la natura criminale, in un'operazione che idealmente fonde diagnosi e *detection*. Per comprendere questo passaggio, è opportuno soffermarsi un istante sui presupposti su cui si fonda il ritratto composito. Con la tecnica fotografica da lui ideata, Galton intende produrre delle immagini che visualizzino una 'verità' che all'occhio nudo non è possibile cogliere. La sovrapposizione delle immagini sulla medesima lastra fotografica è pensata come una sorta di perfezionamento meccanico del processo mentale implicato nella costruzione dell'immagine "generica", che "non è altro che un ritratto generico impresso sul cervello dalle successive impressioni delle immagini che lo compongono" (1879: 164) o "l'immagine che si presenterebbe all'occhio della mente di un uomo dotato di immaginazione pittorica oltremodo sviluppata" (1878: 97). Nel caso del ritratto composito, l'immagine generica si identifica con la visualizzazione delle qualità astratte che definiscono un'identità a partire dall'appartenenza a una categoria o a un 'tipo' ('type'), un'operazione di fondamentale importanza, se si pensa che secondo Galton "[i]l criterio discriminante per una mente perfetta sarebbe la capacità di creare sempre immagini vivide di qualità realmente generica" (1879: 168-69). Questo processo mentale, tuttavia, è necessariamente imperfetto, poiché alla qualità imprecisa dell'immaginazione umana si aggiunge



l'ostacolo costituito dalla natura individuale e particolare dell'oggetto visualizzato. La lastra fotografica ovvia a questo inconveniente perché, sovrapponendo in maniera meccanica le diverse immagini che il cervello registrerebbe in maniera confusa, produce un'immagine in cui i tratti individuali sono stemperati nel volto 'generico' che visualizza in maniera precisa, scientifica e trasparente la 'verità' dell'interno, riproducendo "il tipo di viso che è incline ad accompagnarsi a tendenze criminali, prima che quei tratti (se mi è consentito esprimermi così) siano stati abbruttiti dalla criminalità" (ivi: 162).

Al cospetto del dipinto di Sir Hugo, l'euforia di Holmes segnala l'avvenuto riconoscimento dell'immagine generica: i tratti che sono raffigurati nel ritratto non identificano soltanto il vincolo di parentela che intercorre tra Sir Hugo e Stapleton ma, soprattutto, segnalano la comune appartenenza al 'tipo' del criminale. In questo romanzo, che si costruisce sulle vicende di un'antichissima famiglia aristocratica, corpo individuale e corpo sociale si sovrappongono: il motivo delle colpe dei padri che ricadono sui figli è ridefinito sullo sfondo del paradigma della degenerazione e dell'atavismo, che fa sì che il ritorno dei 'caratteri' appartenenti alla memoria organica ancestrale si traduca immediatamente nella produzione del corpo sociale del criminale. Allo stesso modo, quando Holmes presenta un interessante parallelismo tra caratteri individuali e caratteri a stampa, la conversazione scivola dal piano individuale a quello sociale:

"Suppongo, dottor Mortimer, che voi sappiate distinguere il cranio di un nero da quello di un eschimese".

"Certamente"

"Ma come fate?"

"Perché è la mia specialità. Le differenze sono evidenti: la curva sopra-orbitale, l'angolo facciale, la curva della mascella, la..."

"Ma anche nel mio caso questa è la mia specialità, e le differenze sono altrettanto evidenti. Ai miei occhi la differenza tra i borghesi caratteri a piombo di un articolo del *Times* e la stampa sciatta di un giornale della sera da due soldi è la stessa che intercorre per lei tra un nero e un eschimese. L'individuazione dei caratteri (*The detection of types*) è una delle più elementari branche del sapere per lo specialista di criminologia [...]" (Doyle 2007: 31-32).

Fig. 15

Sidney Paget, *Good Heavens! I cried in amazement* (1902), riproduzione dell'illustrazione originale per la prima edizione de *Il mastino dei Baskerville*, pubblicata sul periodico *The Strand*. In A. C. Doyle, *The Original Illustrated Sherlock Holmes*, Edison, Castle Books, visionabile al link: <http://www.victorianweb.org/art/illustration/pagets/251.html>.



Holmes non sta semplicemente tessendo le lodi dell'impresa ermeneutica richiesta alla craniologia – 'leggere' i caratteri impressi sulla conformazione cranica come se fossero lettere che compongono parole intelleggibili – ma chiarisce, in modo specifico che l'individuazione di quei tratti è funzionale a risalire all'immagine generica del 'tipo'. In questo romanzo in cui è evidente che il sapere specialistico di Holmes non è più sufficiente come strumento di mediazione e potenziamento dello sguardo (per questa ragione egli ricerca la mediazione più controversa dello stato mentale alterato e del viaggio astrale), la possibilità di individuare (e rivelare/svelare) i "tipi" è affidata all'immagine di un dipinto che, come il ritratto composito di Galton, diagnostica la presenza della devianza con una modalità preclusa all'occhio umano. La tecnologia fotografica, potenziando la visione, produce un 'segno' che racconta la verità dell'interiorità nascosta e così facendo la rende trasparente. In questo modo il detective può tornare a 'osservare' anziché limitarsi a 'vedere'; e può tornare a insegnare anche a Watson (e, attraverso questo narratore così empatico, anche a noi) cosa è importante notare e cosa occorre oscurare, come nel gesto che copre una porzione del dipinto per permettere a Watson di riconoscere la verità al di là della superficie [Fig. 15]. È peraltro significativo che la conversazione sui caratteri/types coinvolga Holmes e il dottor Mortimer, ovvero un detective e un medico accomunati dalla missione della diagnosi della natura criminale (oltre alla craniologia, il dottor Mortimer si interessa all'ata-

vismo, cui sono dedicate le pubblicazioni scientifiche attraverso cui il personaggio è introdotto nel romanzo). Se in un primo momento la reazione entusiasta di Holmes all'illuminazione ottenuta grazie al dipinto di Sir Hugo lo porta a paragonarsi all'esperto d'arte che attribuisce correttamente la paternità di un'opera, è chiaro che per il paradigma indiziario che in questo romanzo appare a tratti così sfuggente è soprattutto la figura del medico a guidare il detective verso l'immagine della trasparenza dell'interno, necessaria a sconfinare la criminalità.

## Conclusioni

La ricerca della trasparenza corporea assume nell'età vittoriana la forma di una potente illuminazione dell'invisibile, che riformula il sapere e l'esperienza della salute, della malattia e della devianza trasferendo la verità scientifica dal sentire del corpo all'occhio tecnologico. Nelle narrazioni della *detection* medica e poliziesca del periodo vittoriano trovano spazio le ambivalenti reazioni che accompagnano anche oggi l'utilizzo di tecnologie di visione che permettono di visualizzare la struttura interna dell'organismo o quella cerebrale. Alla celebrazione dello sguardo mediato che ottiene la trasparenza grazie al sapere specialistico e a strumenti tecnologici come lo stetoscopio e la macchina fotografica corrisponde la perdita di parola del corpo rappresentato, secondo una logica che oggi si tenta di rovesciare attraverso il concetto di *patient empowerment*, un approccio che ambisce a riportare al centro l'esperienza del paziente nei confronti della propria malattia e il rapporto in prima persona con l'immagine medica del proprio corpo.

Il periodo vittoriano fa esperienza in maniera massiccia dell'oggettivazione operata dallo sguardo scientifico sull'interiorità. Trasformato in immagine, il corpo si scopre oggetto, come nell'esperienza perturbante imposta dal primo grande evento che sancisce la passione occidentale per la trasparenza, ovvero la *Great Exhibition* di Londra del 1851. All'interno del Crystal Palace, uno tra i più importanti "mondi di vetro" vittoriani, "la trasparenza permette all'osservatore di transitare in maniera apparentemente ininterrotta dalla posizione

di soggetto a quella di oggetto" (Armstrong 2008: 11), come avviene alle donne malate di tisi, che da soggetti della propria sofferenza (fisica e morale) diventano oggetti da cui estrarre una malattia o una colpa. O come accade nel caso del corpo del criminale, che la macchina fotografica 'arresta' in un'immagine che ironicamente è chiamata a 'parlare' al posto suo, come nel "*portrait parlé*" o nel ritratto composito, che immortala la verità della devianza al di là di ogni possibile camuffamento operato sul piano dell'individuale. Non sorprende dunque osservare che il grande rilievo assegnato alla trasparenza dalla *detection* medica e poliziesca alimenta narrazioni di segno contrario, che mirano a proteggere l'individualità dallo sguardo penetrante dell'occhio tecnologico. Al movimento che nell'ultimo decennio dell'Ottocento si raccoglie attorno alle proteste per l'uso della *detective camera* su entrambe le sponde dell'Atlantico e alle reazioni di sospetto nei confronti di psicoanalisi e raggi X per il loro tentativo di rendere trasparenti "l'interiorità e le interiora rispettivamente" (Donati 2016: 12) si affiancano testi letterari come il racconto "The Friends of Friends" (1896) di Henry James, che mette al centro del suo motore narrativo la tenace resistenza dei due protagonisti a essere fotografati o come "A Victim of Higher Space" (1914) di Algernon Blackwood, che conferisce una connotazione mostruosa al potere di un personaggio di rendere trasparenti allo sguardo i processi organici e mentali.

Allo stesso tempo, l'espansione nelle tecnologie di visione continua a costituire una 'attrazione' che ispira le sperimentazioni artistiche di futuristi e cubisti così come il grande fermento che si raccoglie attorno ai fenomeni paranormali e alle esperienze di ampliamento della visione mentale come la chiaroveggenza; per non parlare del fiorire, nelle prime due decadi del Novecento, di nuove figure di detective, indagatori dell'occulto equipaggiati con le più moderne armi della scienza e dell'innovazione medico-tecnologica (Parlati 2011; Alder 2020). All'interno di un simile panorama culturale appare chiaro che la trasparenza si accompagna a una narrazione complessa, che va al di là della dicotomia tra uno sguardo medico-scientifico che si vorrebbe dalla parte dell'oggettivazione e l'approccio del testo letterario, più interessato a restituire la complessità dell'esperienza e a

opacizzare l'immagine chiara prodotta dalla scienza medica. L'aspetto interessante del periodo vittoriano risiede piuttosto nel superamento di una simile dicotomia: i testi letterari non si limitano a descrivere le tecnologie di visualizzazione o a commentare la loro importanza, ma contribuiscono a plasmare l'immaginario che rende possibile l'innovazione tecnologica stessa. Se, come scrive Marina Warner, ci sono vari modi in cui "le tecnologie moderne comunicano le finzioni dell'immaginazione, i suoi desideri e le sue paure e danno loro forma attraverso le più recenti tecniche di telecomunicazione e visualizzazione" (2006: 13), esplorare la fascinazione vittoriana nei confronti della possibilità di illuminare l'invisibile ci permette di ricostruire un immaginario che ha alimentato e probabilmente ancora alimenta il nostro modo di pensare e rappresentare l'interno del corpo e la sua trasparenza.

## BIBLIOGRAFIA

- ACCARDO P. (1987), *Diagnosis and Detection: The Medical Iconography of Sherlock Holmes*, Farleigh Dickinson University Press, Rutherford.
- ALDER E. (2020), *Weird Fiction and Science at the Fin de Siècle*, Palgrave, Cham.
- ARMSTRONG I. (2008), *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination, 1830-1880*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- BICHAT M. F. X. (1824), *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*, Baillière, Paris.
- BOITO A. (1941), *Tutti gli scritti*, Mondadori, Milano.
- BUSCEMI N. (2014), "The Case of the Case History: Detecting the Medical Report in *Sherlock Holmes*", in *Journal of Victorian Culture*, 19:2, pp. 216-231.
- BYNUM H. (2015), *Spitting Blood: The History of Tuberculosis*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- BYRNE K. (2011), *Tuberculosis and the Victorian Literary Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CASINI S. (2016), *Il ritratto-scansione. Immaginare il cervello tra neuroscienza e arte*, Mimesis, Milano.
- CLARK J. A. (1835), *A Treatise on Pulmonary Consumption, comprehending an Inquiry into the Causes, Nature, Prevention and Treatment of Tuberculous and Scrofulous Diseases in General*, Sherwood, Gilbert and Piper, London.
- COOK S. (2019), *Victorian Negatives: Literary Culture and the Dark Side of Photography in the Nineteenth Century*, SUNY Press, Albany.
- CRARY J. (1998), *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge (MA).
- DAY C. A. (2017), *Consumptive Chic: A History of Beauty, Fashion, and Disease*, Bloomsbury, London-New York.
- DICKENS C. (1850), "A Detective Police Party", in *Household Words*, 1:18, pp. 409-414.
- Id. (1856), "The Demeanour of Murderers", in *Household Words*, 13:325, pp. 505-507.

- Id. (1999), *David Copperfield*, Oxford University Press, Oxford-New York
- Id. (2003), *Bleak House*, Penguin Books, London-New York.
- van DIJCK J. (2005), *The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging*, University of Washington Press, Seattle-London.
- DONATI R. (2016), *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico*, Lexis, Torino.
- DORMANDY T. (1999), *The White Death: A History of Tuberculosis*, The Hambledon Press, London-Rio Grande.
- DOYLE A. C. (2004), *The Adventures and the Memoirs of Sherlock Holmes*, Sterling, New York.
- Id. (2007), *The Hound of the Baskervilles*, Penguin, London-New York.
- Id. (2008), *A Study in Scarlet*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- DU MAURIER G. (2006), *Trilby*, Penguin Books, London.
- DUMAS A. (figlio) (2001), *La signora delle camelie*, tr. it. Francesco Pastonchi, Mondadori, Milano.
- ELLENBOGEN J. (2012), *Reasoned and Unreasoned Images: The Photography of Bertillon, Galton and Marey*, Pennsylvania State University Press, University Park.
- FELL F. (2015), "External and Internal Topographies: Art on the Uncanny Limits of Scan Technology", in *Transformations: Journal of Media and Culture*, 26, pp. 1-15.
- FOUCAULT M. (1998), *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Einaudi, Torino.
- GALTON F. (1878), "Composite Portraits", in *Nature*, 18, pp. 97-100.
- Id. (1879), "Generic Images", in *Nineteenth Century*, 6:29, pp. 157-169.
- Id. (1889), *Natural Inheritance*, Macmillan, London.
- GINZBURG C. (1986), "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in *Miti, emblemi e spie*, Einaudi, Torino, pp. 158-209.
- GREEN-LEWIS J. (2017), *Victorian Photography, Literature, and the Invention of Modern Memory: Already the Past*, Bloomsbury, London-New York.
- GRIMES H. (2011), *The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Un-*

- canny, and Scenes of Writing*, Ashgate, Farnham.
- GROVE A. (1997), "Röntgen's Ghosts: Photography, the X-Rays, and the Victorian Imagination", in *Literature and Medicine*, 16:2, pp. 141-173.
- GUNDERMAN R. B. (2013), *X-Ray Vision: The Evolution of Medical Imaging and its Human Significance*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- GUNNING T. (1997), "From the Kaleidoscope to the X-Rays: Urban Spectatorship, Poe, and *Traffic in Souls* (1913)", in *Wide Angle*, 19:4, pp. 25-61.
- HAN B. (2014), *La società della trasparenza*, tr. it. Federica Bongiorno, Nottetempo, Milano.
- HENDERSON L. (1988), "X-Rays and the Quest for the Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists", in *Art Journal*, 47:4, pp. 323-340.
- INGHAM K. (2013), "Between: Curating Representations of the Embodied Brain", in *Interdisciplinary Science Reviews*, 38:3, pp. 245-258.
- JAMES H. (1964), *Le ali della colomba*, Rizzoli, Milano (2 voll).
- JOYCE K. (2008), *Magnetic Appeal: MRI and the Myth of Transparency*, Cornell University Press, Ithaca.
- KELLER C. (2008), "Sight Unseen: Picturing the Invisible", in KELLER C. (a cura di), *Brought to Light: Photography and the Invisible, 1840-1900*, Yale University Press, New Haven-London, pp. 19-35.
- KEVLES HOLTZMANN B. (1997), *Naked to the Bone: Medical Imaging in the Twentieth Century*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- KLEIN A. (2011), "La transparence du corps en médecine, obscur modèle de notre modernité", in *Appareil*, 7, pp. 1-27.
- LAËNNEC R. (1968), *Traité de l'auscultation médiate*, Culture et Civilisation, Bruxelles (2 voll.).
- LAWLOR C. (2006), *Consumption and Literature: The Making of the Romantic Disease*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- MALDONADO T. (2003), "The Body: Artificialization and Transparency", in FORTUNATI L., KATZ J. E., RICCINI R. (a cura di), *Mediating the Human Body: Technology, Communication, and Fashion*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah-London, pp. 15-22.

- MEYER B. (2003), "Till Death Do Us Part: The Consumptive Victorian Heroine in Popular Romantic Fiction", in *Journal of Popular Culture*, 37:2, pp. 287-308.
- MOGENSEN J. U. (2006), "Fading into Innocence: Death, Sexuality and Moral Restoration in Henry Peach Robinson's *Fading Away*", in *Victorian Review*, 32:1, pp. 1-17.
- MORGAGNI G. B. (1761), *De sedibus et causis morborum per anatomen indagatis*, Ex Typographia Remondinina, Venetiis.
- NATALE S. (2011a), "The Invisible Made Visible. X-Rays as Attraction and Visual Medium at the End of the Nineteenth Century", in *Media History*, 17:4, pp. 345-358.
- Id. (2011b), "A Cosmology of Invisible Fluids: Wireless, X-Rays and Psychical Research around 1900", in *Canadian Journal of Communication*, 36:2, pp. 263-275.
- NOVAK D. (2008), *Realism, Photography, and Nineteenth-Century Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ORTEGA F. (2013), *Corporeality, Medical Technologies and Contemporary Culture*, CRC Press, London.
- PAMBOUKIAN S. (2001), "'Looking Radiant': Science, Photography and the X-Ray Craze of 1896", in *Victorian Review*, 27:2, pp. 56-74.
- PARLATI M. (2011), "Ghostly Traces, Occult Clues: Tales of Detection in Victorian and Edwardian Fiction", in *European Journal of English Studies*, 15:3, pp. 211-220.
- PERLETTI G. (2012), *Il mal gentile. La malattia polmonare nell'immaginario moderno*, Bergamo University Press, Bergamo.
- POE E. A. (1945), "The Philosophy of Composition", in *The Portable Poe*, Viking Penguin, New York, pp. 532-540.
- Id. (2000), "The Man of the Crowd", in *Tales & Sketches*, University of Illinois Press, Champaign, pp. 506-515.
- PRETTEJOHN E. (2000), *The Art of the Pre-Raphaelites*, Tate Publishing, London.
- RIGNALL J. (1997), *Realist Fiction and the Strolling Spectator*, Routledge, London-New York.
- ROBERTS J. D. (2016), *The Visualised Foetus: A Cultural and Political*

- Analysis of Ultrasound Imagery*, Routledge, Oxon-New York.
- RODIN A. E. (1984), *Medical Casebook of Doctor Arthur Conan Doyle: From Practitioner to Sherlock Holmes and Beyond*, Krieger, Malabar.
- SERA-SHRIAR E. (2015), "Anthropometric Portraiture and Victorian Anthropology: Situating Francis Galton's Photographic Work in the Late 1870s", in *History of Science*, 53:2, pp. 155-179.
- SHAKESPEARE W. (1993), *La dodicesima notte*, tr. it. Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano.
- SHPAYER-MAKOV H. (2011), *The Ascent of the Detective: Police Sleuths in Victorian and Edwardian England*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- SMAJICK S. (2010), *Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists: Theories of Vision in Victorian Literature and Science*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SONTAG S. (1992), *Malattia come metafora: Aids e cancro*, Einaudi, Torino.
- THOMAS R. R. (1995), "Making Darkness Visible. Capturing the Criminal and Observing the Law in Victorian Photography and Detective Fiction", in CHRIST C. T. e JORDAN J. O. (a cura di), *Victorian Literature and the Visual Imagination*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, pp. 134-165.
- THOMPSON T. (1851), "Diseases of the Chest. Delivered at the Hospital for Consumption and Diseases of the Chest", in *The Lancet*, 58:1476, pp. 547-49.
- VIDAL F., ORTEGA F. (2017), *Being Brains: Making the Cerebral Subject*, Fordham University Press, New York.
- WARNER M. (2006), *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- WILLIS W. H. (1850), "The Science of Thief-Taking", in *Household Words*, 1:16, pp. 368-372.
- ZWIERLEIN A. (2005), (a cura di), *Unmapped Countries: Biological Visions in Nineteenth-Century Literature and Science*, Anthem Press, London.