



Università
Ca' Foscari
Venezia



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Università
degli Studi
di Verona

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova
Dipartimento DiSSGeA

CORSO DI DOTTORATO IN STUDI STORICI, GEOGRAFICI, ANTROPOLOGICI

Curriculum: STUDI STORICI

CICLO XXXV

Le origini della fotografia pornografica. Sessualità, tecnologia e cultura nella società italiana, 1839-1919

Coordinatrice del Corso: Ch.ma Prof.ssa Giulia Albanese

Supervisore: Ch.ma Prof.ssa Carlotta Sorba

Dottorando: Claudio Monopoli

Anno accademico 2021/2022

Indice

Introduzione	1
Capitolo primo: Fotografia e pornografia: la radice comune dell'Ottocento	14
1.1 Fotografie di una società	14
1.2 L'arte di osservare il mondo da un buco	32
1.3 L'invenzione della pornografia	34
Capitolo secondo: Italia oscena: reazioni e censure alla fotografia pornografica	41
2.1. Nelle reti di censura dell'Italia preunitaria: testi, immagini, oscenità e fotografia.....	44
2.1.1. Lo Stato della Chiesa	47
2.1.2 Il Regno Lombardo-Veneto	54
2.1.3 Il Regno delle Due Sicilie	64
2.1.4 Il Regno di Sardegna.....	71
2.2 La fotografia oscena delle origini nelle reti di censura: assenza, presenza ed agency	73
2.3 Il buon costume italiano e la minaccia pornografica: norme e divieti fra scienza e morale	80
2.4 Guerra alla pornografia	99
2.5 Quale pornografia? Fotografie e altre oscenità	120
2.6 Fra presenza ed agency: la fotografia pornografica nella società italiana	130
Capitolo terzo: Immagini del desiderio: fotografia e sessualità	135
3.1 Fotografare i corpi nudi: erotismo o pornografia?	136
3.2 Innovazioni tecnologiche e sviluppi pornografici.....	143
3.3 Osservatori e osservate: la prospettiva dominante nella fotografia pornografica	151

3.4 Generi e norme nelle fotografie del desiderio.....	154
3.5 Perversioni o immaginari del desiderio sessuale?.....	168
3.6. Pornografia di una società: anticlericalismo e satira politica in fotografia.....	181
3.7 Desiderare mondi lontani: la fotografia dell’immaginario sessuale nelle colonie.....	191
3.8 Omoerotismo senza tempo: l’immaginario di Gloeden, Plüschow e Galdi.....	205
3.9 Storia fotografica: la prospettiva pornografica	219
Conclusioni	225
Elenco dei riferimenti	235
Letteratura di riferimento	235
Fonti d’archivio.....	246
Fonti edite	247
Lista delle figure	252

Introduzione

Negli ultimi anni, grazie ad internet e ai social media, le intelligenze artificiali sono una parte sempre più integrata nelle nostre abitudini quotidiane: motori di ricerca, assistenti virtuali, traduttori simultanei, strumenti di risoluzione delle problematiche più disparate. Non solo: le più innovative applicazioni di questa tecnologia sono in grado di proporre trame per la scrittura di romanzi, o di generare immagini e musica anche da pochi input testuali. Senza entrare nel merito del loro funzionamento, la diffusione e la progressiva popolarità di queste forme di intelligenza artificiale hanno posto quesiti su quale possa essere il loro effettivo impatto sulle vite di tutti i giorni e su fenomeni ritenuti spesso profondi o cruciali nella vita di molte e molti di noi.

Queste preoccupazioni e questi interrogativi, tuttavia, non nascono con le intelligenze artificiali, e si ripresentano puntualmente con l'acquisizione di nuove tecnologie: basti pensare ai progressi dell'informatica ed alle relative implicazioni sociali, o allo sviluppo delle biotecnologie e delle promesse in campo medico che esse sembrano poter rappresentare. Alcune di queste novità tecnologiche, tuttavia, si presentano come intrecciate ad una dimensione più ordinaria e quotidiana, in grado di modificare, talvolta, anche gli aspetti più intimi della vita umana. Nel 2020, la giornalista Jenny Kleeman ha pubblicato il frutto di alcune sue inchieste condotte con la testata *The Guardian* in un libro intitolato, nella traduzione italiana del 2021, *Sesso, androidi e carne vegana. Avventure ai limiti di sesso, cibo e morte*. In questa raccolta di approfondimenti, che presenta alcune applicazioni reali delle recenti tecnologie in una chiave simile alla distopia e alla fantascienza, è affrontata anche la tematica dei robot del sesso: queste macchine, animate da intelligenze artificiali, sembrerebbero poter stravolgere la sfera dell'intimità ed esasperare, allo stesso tempo, le fantasie maschili sui corpi femminili¹.

Di fronte al sorgere di tecnologie sempre nuove, questi interrogativi e queste preoccupazioni sembrano essere una novità ricorrente e sempre vincolata alla dimensione del presente. Poiché le reali risposte e rassicurazioni possono arrivare solo in un momento futuro e successivo rispetto a quello in cui la domanda viene formulata, tali dubbi e quesiti restano spesso aperti e privi di risposta. La ricorrenza con cui queste tematiche si ripresentano potrebbe portare a pensare che, nell'alveo delle scienze sociali che hanno contribuito ad alcune possibili risoluzioni, come la psicologia e la sociologia, anche

¹ Jenny Kleeman, *Sesso, androidi e carne vegana: avventure ai limiti di cibo, eros e morte*, Milano: Il Saggiatore 2021.

la storia possa offrire una propria interpretazione e contribuire alla formulazione di una risposta. Ad essere storicizzato, in questa prospettiva, potrebbe essere il quesito e la preoccupazione, o il fenomeno da cui esso è generato, vale a dire l'interazione, talvolta intima, fra vita quotidiana e tecnologia.

Ancora oggi, un esempio significativo di riflessione storica sul rapporto fra cultura e innovazione tecnologica resta *Il tempo e lo spazio* di Stephen Kern: attraverso una ricostruzione della percezione delle due dimensioni nominate nel titolo, nell'Europa fra fine Ottocento e inizio Novecento, l'autore non può fare a meno di evitare il tema della tecnologia. Il susseguirsi di nuovi strumenti, tecniche ed oggetti modificò il mondo di intendere e vivere il tempo e lo spazio? Secondo Kern, il meccanismo di causa-effetto e la prospettiva del determinismo della tecnologia non sarebbero sufficienti a chiarire le modalità con cui quest'ultima interagisce con la cultura all'interno di un determinato contesto². Le testimonianze considerate dall'autore, tuttavia, sono soprattutto elaborazioni culturali elitarie, acquisizioni scientifiche, ed elaborazione del sapere in contesti dotti e accademici; inoltre, l'argomento, ovvero la percezione del tempo e dello spazio, può sembrare ancora troppo ampio per poter offrire una risposta al quesito principale. Se ciò che si vuole storicamente valutare è l'influenza e l'impatto della tecnologia, o la semplice natura della sua interazione con la vita quotidiana, anche nei suoi aspetti più intimi, è necessario restringere il campo ad un ambito più concreto e focalizzarsi su un preciso oggetto tecnologico con il quale esso abbia potuto interagire. Per questa finalità, un tema efficace, vista la sua trasversalità in molteplici ambiti della società e della quotidianità, può essere quello della sessualità, già citato in merito alle inchieste di Jenny Kleeman. La tecnologia di riferimento, invece, può essere il primo procedimento iconografico che «possa vantare un diritto di primogenitura nella filiera della cultura mediale contemporanea»³, la prima tecnica in grado di riprendere automaticamente, senza mediazione umana, le immagini dal mondo circostante: la fotografia. Il punto di intersezione principale fra la cultura costruita attorno alla sessualità e questa tipologia di immagini è materializzato nelle fotografie pornografiche delle origini, fra Ottocento e primo Novecento.

Fra i banchetti dei mercatini d'antiquariato, forse in qualche negozio, o in alcune pagine internet, può capitare di osservare fotografie pornografiche di almeno cent'anni fa, esibite come immagini bizzarre ed oggetti curiosi. Perse nello scorrere tempo e dislocate dal proprio spazio d'origine, queste fotografie hanno un valore storico che ci parla di desideri e cultura del passato, e della vita sociale di questi oggetti. La loro stessa presenza testimonia l'affermazione di diversi fenomeni nella storia: la pratica fotografica, la diffusione delle immagini e l'interpretazione del desiderio sessuale attraverso

² Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio: la percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna: Il mulino 2007, p. 12.

³ Claudio Marra, *Che cos'è la fotografia*, Roma: Carocci 2017, p. 35.

la costruzione di molteplici immaginari. L'avvento della tecnologia fotografica è un evento storico che, nella prima metà dell'Ottocento, rappresentò una grandissima novità ed una tappa importante del processo di modernizzazione della società e dell'affermazione del sapere tecnico-scientifico⁴. Le vecchie fotografie pornografiche che possiamo osservare tutt'oggi sono dunque prodotti dell'incontro fra queste nuove tecnologie e gli aspetti intimi della quotidianità, come la sessualità. Quali reazioni, dunque, suscitarono nella società queste immagini con la loro comparsa? Furono esse in grado di ridefinire abitudini e idee relative alla sessualità? Quale rapporto con le persone avevano queste fotografie?

Le domande qui formulate riportano un interesse sull'immagine fotografica come fonte e strumento nell'analisi e nella critica del sociale. Tale approccio di studio e ricerca trova le proprie radici nel contesto accademico inglese degli anni Settanta del Novecento, anni in cui, a partire dalla riscoperta di Walter Benjamin e dell'analisi di stampo marxista, si fece largo un'idea di arte che riflettesse le ideologie e i rapporti di classe storicamente determinati, nella quale le opere fossero lette anche a partire dal contesto sociale di produzione e dal posizionamento dell'artista in esso. Nel campo degli studi sulla fotografia, queste nuove prospettive rappresentarono una vera e propria svolta, che aprì nuove tipologie di analisi e diede vita a nuove generazioni di studiosi, a partire da Victor Burgin e John Tagg⁵, fino ad Allan Sekula e Abigail Solomon-Godeau. Di quest'ultima è importante ricordare un saggio del 1987, pubblicato nel suo celebre libro *Photography At The Dock*, dal titolo *Reconsidering Erotic Photography: Notes for a Project of Historical Salvage*. In queste pagine, Solomon-Godeau condivise interrogativi e prospettive di analisi che, a distanza di parecchi anni, non hanno ancora trovato pieno accoglimento nelle ricerche sul tema della fotografia erotica e pornografica. Alle domande da lei poste, tutt'oggi, mancano risposte esaustive: «le tecnologie fotografiche hanno creato domanda e offerta, o hanno piuttosto risposto ad una domanda pre-esistente? Nella misura in cui la storica dell'arte Beatrice Farwell ha definito la Francia di metà Ottocento come nel mezzo di una “esplosione di media” esemplificata nel culto delle immagini Baudelairiano, certe fotografie erano una variante delle forme pre-esistenti o forme del tutto nuove? La fotografia erotica e pornografica, considerata in relazione a più antichi precedenti, è meglio compresa come tecnologicamente differente ma simile in senso rappresentativo o fondamentalmente diversa in entrambi i sensi?»⁶.

⁴ Giovanni Fiorentino, *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Palermo: Sellerio 2008.

⁵ Douglas Nickel, «The Social History of Photography», in Gil Pasternak (a c. di.), *The Handbook of Photography Studies*, London: Routledge 2020, pp. 43–58.

⁶ Abigail Solomon-Godeau, «Reconsidering Erotic Photography: Notes for a Project of Historical Salvage (1987)», in *Photography at the dock: essays on photographic history, institutions and practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1990, p. 222.

Il rapporto fra tecnologia e pornografia non è un tema del tutto inedito. Jonathan Coopersmith ha analizzato come alcune tecnologie, quali la tv via cavo, le videocassette, le videocamere, le Polaroid, i Minitel, i computer, internet e lo sviluppo dei servizi telefonici, abbiano modificato la pornografia, e come questa, a sua volta, abbia influenzato questi sistemi tecnologici: l'idea principale di Coopersmith è che l'atto del consumo di materiale pornografico abbia accelerato la diffusione delle nuove forme di comunicazione, in quanto forma di pionierismo nell'uso di questi dispositivi, e che a loro volta questi strumenti abbiano democratizzato la pornografia, modificandone i sistemi di produzione, distribuzione, pubblicizzazione e consumo⁷. Pubblicato nel 1998, questo articolo individuava negli sviluppi tecnologici dei decenni ad esso immediatamente precedenti un momento inedito, di assoluta novità, attraverso i quali osservare il rapporto fra pornografia e tecnologia. Quest'ultimo, tuttavia, necessita di un'analisi storicamente più accurata e profonda che tenga conto dei media precedenti e dei contesti in cui essi si diffusero. Anche studi più recenti di carattere storico hanno affermato che la cultura massmediatica influisce sul modo in cui la sessualità viene rappresentata, compresa e praticata dai popoli e svolge un ruolo importante nel comunicare quali aspetti della sessualità sono considerati normali o anormali, permessi o proibiti, piacevoli o rischiosi. Mentre essa afferma alcune norme e moralità sessuali, ne mette in discussione altre e ne genera di nuove: questo è il motivo per cui lo studio del rapporto tra sessualità e mass media è fondamentale per la comprensione anche di questioni più ampie, come le famiglie, le relazioni di genere, la cittadinanza, l'economia e la politica⁸.

I primi esempi di riflessione retrospettiva sulla fotografia erotica e pornografica delle origini risalgono al 1930 circa, nell'ambito degli studi della psiche. Nel volume *Die Erotik in der Photographie*, il saggio di Rudolf Brettschneider tentò di ricostruire le pratiche di realizzazione e vendita delle fotografie pornografiche fra Ottocento e primo Novecento attraverso alcune testimonianze, ed elencò anche alcuni elementi visuali ricorrenti relativi a immaginari e sottogeneri di questa produzione: la prospettiva di analisi adottata, tuttavia, era di carattere psicopatologico, e l'obiettivo di fondo non era quello di comprendere un fenomeno sociale, ma di ascrivere le pratiche ad esso inerenti al di fuori della normalità, nelle categorie di malattia e criminalità⁹. Successivamente, negli anni Settanta, la fotografia erotica e pornografica delle origini fu oggetto di crescente interesse: nel 1973 fu

⁷ Jonathan Coopersmith, «Pornography, Technology and Progress», in *Icon* 4, pp. 94–96.

⁸ Hai Ren, «Sexuality and Mass Media», in Robert Buffington, Eithne Luibhéid, e Donna J. Guy (a c. di.), *A global history of sexuality: the modern era*, Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell 2014, p. 218.

⁹ Rudolf Brettschneider, «Die Rolle der erotischen Photographie in der Psychopathia sexualis», in *Die Erotik in der Photographie. Die geschichtliche Entwicklung der Aktphotographie und des erotischen Lichtbildes und seine Beziehungen zur Psychopathia sexualis*, Vienna: Verlag für Kulturforschung 1931, pp. 89–138.

pubblicata la collezione *Victorian Erotic Photography*, edita da Graham Ovenden e Peter Mendes¹⁰, e negli anni successivi l'erotismo di Wilhelm von Gloeden e Wilhelm von Plüschow, attivi fra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, divenne oggetto di studio ed analisi¹¹, anche a causa del loro particolare sguardo sul tema dell'omosessualità, che in quegli anni attirava molta attenzione. Con il passare degli anni furono pubblicate ulteriori collezioni di fotografie erotiche e pornografiche delle origini, come quella edita da Serge Nazarieff¹², i numerosi lavori sulla collezione Uwe Scheid¹³, o il volume a cura di Alexandre Dupouy¹⁴.

Nell'ambito della ricerca accademica internazionale, è possibile trovare alcuni contributi sulla fotografia pornografica delle origini, come la retrospettiva di Sylvie Aubenas e Philippe Comar su Auguste Belloc¹⁵. Anche l'ambiente italiano non è stato estraneo all'argomento: sulla scia dei dibattiti che animarono e arricchirono gli studi sulla fotografia a partire dagli anni Settanta e la loro applicazione in prospettiva storica, nel secondo numero del 1985 di *AFT Rivista di storia e fotografia*, furono pubblicati alcuni articoli inerenti al mondo della fotografia pornografica fra Ottocento e primo Novecento, i cui autori erano Luigi Tomassini¹⁶, Marina Miraglia¹⁷ e Bruno P. F. Wanrooij¹⁸. Alcuni riferimenti più recenti alla fotografia pornografica in prospettiva storica ritornano anche nei contributi di Federica Muzzarelli¹⁹ e Claudio Marra²⁰. A parte i casi studio qui citati, tuttavia, questo genere di immagini, inteso come fenomeno culturale e sociale nelle sue modalità di produzione e circolazione, non è mai stato oggetto di una ricerca estensiva o di una monografia dedicata in ambito accademico. Per quanto ricco di elementi interessanti e fonte di importanti suggestioni sull'argomento, la *Storia della fotografia pornografica* di Ando Gilardi non è considerabile un'analisi storica o culturale metodologicamente strutturata sull'argomento, poiché le fonti citate non sono mai precisamente

¹⁰ Graham Ovenden e Peter Mendes (a c. di), *Victorian erotic photography*, London: Academy Editions 1973.

¹¹ Ad esempio: Roland Barthes, *Wilhelm von Gloeden*, Napoli: Amelio 1978 ; Bruce Russell, «Wilhelm von Pluschow and Wilhelm von Gloeden: Two Photo Essays», in *Studies in Visual Communication* 9:2, pp. 57–80.

¹² Serge Nazarieff, *Early erotic photography*, Köln: Taschen 1993.

¹³ In particolare:

- Uwe Scheid, *Das erotische Imago: Der Akt in frühen Photographien*, Dortmund: Harenberg 1984;
- Uwe Scheid e Grant B. Romer, *Die Erotische Daguerreotypie*, Munchen: Orbis 1997;
- *1000 nudes. A history of erotic photography from 1839-1939: Uwe Scheid collection*, Köln: Taschen 2005.

¹⁴ Alexandre Dupouy, *Erotic photography*, New York: Parkstone International 2011.

¹⁵ Sylvie Aubenas e Philippe Comar, *Obscénités, photographies interdites d'Auguste Belloc*, Albin Michel 2001.

¹⁶ Luigi Tomassini, «Fotografia, pornografia e polizia in Francia e Italia tra Ottocento e Novecento», in *AFT Rivista di Storia e Fotografia* 1985:2, pp. 46–67.

¹⁷ Marina Miraglia, «I fotomontaggi di Maria Sofia di Baviera: la fotografia come satira politica», in *AFT Rivista di Storia e Fotografia* 1985:2, pp. 42–45.

¹⁸ Bruno P.F. Wanrooij, «Fotografie edificanti e lotta contro l'immoralità», in *AFT Rivista di Storia e Fotografia* 1985:2, pp. 26–33.

¹⁹ Federica Muzzarelli, *L'invenzione del fotografico: storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Torino: Einaudi 2014.

²⁰ In particolare:

- C. Marra, *Che cos'è la fotografia*, op. cit. ;
- Claudio Marra, *Forse in una fotografia: teorie e poetiche fino al digitale*, Bologna: CLUEB 2002.

esplicitate e manca altresì una vera e propria riflessione sulla fotografia pornografica come fenomeno sociale e storico²¹.

L'oggetto della presente ricerca, dunque, è il fenomeno della fotografia pornografica, nel contesto italiano, dalle origini della storia di questo medium fino al primo Novecento. Le ragioni alla base della scelta del caso di studio italiano sono molteplici. Da una parte vi è la volontà di condensare sia uno sguardo a settori di studio ancora in via di sviluppo e diffusione nel contesto accademico italiano, come quello della *Photographic History*, che l'opportunità di affrontare in modo più ampio e sistematico il fenomeno stesso della fotografia pornografica, decisamente poco esplorato. Dall'altra parte, il caso italiano offre elementi peculiari per una trattazione complessa sull'argomento proposto. La diffusione della fotografia in Italia, infatti, dalla prima metà dell'Ottocento, si intreccia alle vicende risorgimentali e alla costruzione della società italiana nel quadro del contesto politico unitario a partire dal 1861. Analizzare il fenomeno della fotografia pornografica nell'Italia dell'Ottocento, dunque, vuol dire considerare lo sviluppo della pratica fotografica di questo genere in comparazione a più realtà politiche, ovvero i diversi stati preunitari ed il Regno d'Italia, ma anche all'interno di una dimensione culturale dinamica orientata alla creazione e al consolidamento della società italiana. I confini cronologici proposti sono definiti dalla presentazione del brevetto del dagherrotipo, nel 1839, assunta simbolicamente come data di nascita della fotografia, e dalla chiusura di una fase di dibattiti pubblici e provvedimenti politici, durante gli anni della Grande Guerra, che pose la fotografia pornografica al centro dell'attenzione.

In generale, questa tipologia di immagini non è stato un terreno sufficientemente esplorato da studiosi e studiosi della fotografia e da storiche e storici, ed è stato invece lasciato alla mercè di pubblicazioni di stile puramente malizioso e prive di ogni volontà di ricostruzione del loro valore storico²². Tuttavia, i tempi e lo stato generale degli studi sono più che maturi per una riappropriazione di questo spazio di ricerca. La categoria degli studi storico-visuali, per quanto relativamente recente, è ormai definita, e allo stesso tempo in espansione²³: è ormai assodato che le immagini, anche quelle di uso comune, non afferenti all'ambito artistico, come il fumetto, la cartolina, o le fotografie e i video di natura amatoriale, possono essere strumenti fondamentali attraverso i quali comprendere il passato, poiché la loro circolazione e le ricorrenze visuali alle quali possono appartenere le rendono talvolta

²¹ Ando Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, Milano: Mondadori 2002.

²² Ad esempio: Ferruccio Farina, *Veneri nel cassetto. Cartoline intime 1895-1925. Immagini proibite dell'Europa per bene*, Rimini: Stock Libri 1989; Ferruccio Farina, *Cartoline intime: sogni proibiti dei nostri nonni*, Milano: Rusconi 1982. Nel secondo dei due volumi citati, le immagini riprodotte delle cartoline erotiche e pornografiche sono arbitrariamente associate ad alcune citazioni di Paolo Mantegazza: agli occhi di lettrici e lettori contemporanei il risultato potrebbe essere definito, senza troppi scrupoli, di carattere misogino.

²³ Per una recente sintesi del rapporto fra visuale e ricerca storica: Alessio Petrizzo, «Cultura visuale», in Alberto Mario Banti, Vinzia Fiorino e Carlotta Sorba (a c. di.), *Lessico della storia culturale*, Bari: Laterza 2023, pp. 57–75.

molto più significative di alcuni documenti limitati ad una cerchia più ristretta di fruizione²⁴. Anche gli studi sulla pornografia stanno ormai superando i confini entro i quali erano stati sigillati fino a poco tempo fa: se lo studio di quest'ambito poteva essere considerato una forma di scandalo, una contaminazione a danno di discipline che dovrebbero occuparsi di altro, o una forma di ibridazione con un tema di natura popolare e grossolana²⁵, l'analisi di questa tipologia di produzione culturale e le riflessioni che da essa possono scaturire stanno recuperando attualmente spazio e generano interesse. Rispetto ad una tradizione di studi sulla pornografia nella quale si è consolidata l'abitudine ad affermare e ribadire l'importanza di un argomento classicamente osteggiato²⁶, oggi è possibile, e forse doveroso, che le ricerche in questo campo non cerchino legittimazione nelle spiegazioni retoriche ma nei contributi, nelle acquisizioni e nelle nuove prospettive metodologiche che esse possono offrire all'interno delle discipline con le quali interagiscono.

Questo proposito ben si adatta alla storia della fotografia pornografica. Studiare le origini di questo genere di immagini vuol dire anche analizzare i suoi significati e le sue conseguenze sociali ancora visibili. È stata Solomon-Godeau ad aver rivelato questa prospettiva:

Una seconda ragione per prendere in seria considerazione la storia repressa della produzione erotica e pornografica giace nella sua diretta rilevanza per una storia femminista e revisionista del medium. In particolare, un'inchiesta di questo tipo fornisce alcuni degli strumenti per un'analisi che il particolare ruolo della fotografia ha giocato in ciò che, per una mancanza di termini migliori, definirei la spettacolarizzazione del corpo femminile, un fenomeno che è tanto intimamente legato all'avvento della cultura delle merci quanto allo sviluppo e all'espansione della fotografia in sé.²⁷

Le immagini fotografiche di genere pornografico, inoltre, appartengono ad una tipologia di fotografia denominata da Geoffrey Batchen «vernacolare», che include «le fotografie ordinarie, quelle fatte o comprate (o talvolta comprate e poi rifatte) dalla gente comune dal 1839 a oggi, le fotografie che occupano la casa e il cuore ma raramente il museo o l'accademia», una tipologia di immagini per le quali, afferma l'autore, è necessario scrivere una storia appropriata, che sia allo stesso tempo fondata materialmente e concettualmente espansiva²⁸. Le fotografie pornografiche, in quanto immagini, incorporano un modo di vedere²⁹: nel caso specifico esse sono sguardi sulla sessualità e sull'immaginario del desiderio. In quanto materiale pornografico finalizzato alla circolazione presso classi

²⁴ Christian Delporte, «L'immagine, per comprendere la storia contemporanea», in *Contemporanea* 9:4, p. 705.

²⁵ Renato Stella, *Eros, cybersex, neoporn: nuovi scenari e nuovi usi in rete*, Milano: Angeli 2011, pp. 14–15.

²⁶ Pietro Adamo, *Hard core: istruzioni per l'uso: sessuopolitica e porno di massa*, Milano - Udine: Mimesis 2021, pp. 9–15.

²⁷ A. Solomon-Godeau, «Reconsidering Erotic Photography», art. cit, p. 222.

²⁸ Geoffrey Batchen, «Vernacular photographs», in *History of Photography* 24:3, p. 262.

²⁹ John Berger, *Questione di sguardi: sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, Milano: Il saggiatore 2009, p. 12.

popolari, queste fotografie offrono prospettive ben diverse sulla sessualità rispetto a quelle tracciate da Foucault, che risultano vincolate alle espressioni intellettuali e alle teorie accademiche; tuttavia, è necessario problematizzare anche questa tipologia produzione, poiché da una parte essa risulta costruita sulla centralità dell'esperienza maschile, e dall'altra è possibile che essa rappresenti l'inconsuetudine piuttosto che il consueto³⁰.

Un aspetto importante per lo studio della fotografia vernacolare, a prescindere dal suo genere, è il fatto che essa ha «volume, opacità, tattilità e una presenza fisica nel mondo»: in una sola parola, la sua materialità³¹. «Una fotografia è un oggetto tridimensionale, non solo un'immagine bidimensionale. Come tali, le fotografie esistono materialmente nel mondo, come depositi chimici sulla carta, come immagini montate su una moltitudine di carte di cartoncini di diverse dimensioni, forme, colori e decorazioni, come soggetti ad aggiunte sulla loro superficie o che traggono il loro significato da forme di presentazione come cornici e album»: è proprio la fisicità di ogni fotografia, la loro partecipazione alle dimensioni dello spazio e del tempo che permette la loro esistenza nell'esperienza sociale e culturale³². Con l'attuale centralità del digitale, diventa necessario non tralasciare ed anzi evidenziare questo aspetto centrale della fotografia: per tutto il diciannovesimo ed il ventesimo secolo, queste immagini sono state innanzitutto degli oggetti, a prescindere dal loro supporto. L'attenzione alla materialità della fotografia è emersa soprattutto a partire dagli Novanta del secolo scorso, generata dalle intersezioni del moltiplicarsi degli studi sulla fotografia nel clima postcoloniale e postmoderno degli anni Ottanta, dall'emergere della *Visual Anthropology*, e dall'influenza della Actor-Network Theory³³. Attraverso queste prospettive di analisi, che incrociano anche il *material turn* in antropologia, lo studio della fotografia è stato ricondotto alla biografia sociale di queste immagini fisiche: in quanto oggetti, le fotografie non possono essere comprese appieno in un singolo momento della loro esistenza, ma devono essere intese come parte integrante di un processo continuo di produzione, scambio, uso e significato: in questo senso, le fotografie sono parti coinvolte e attive nelle relazioni sociali, non solo entità passive³⁴. Anche William John Thomas Mitchell, similmente, ha descritto i media non come strumenti o supporti, ma come *pratiche materiali*, ovvero reti relazionali che coinvolgono tecnologie, abilità, tradizioni e abitudini³⁵.

³⁰ Lawrence Stone, *La sessualità nella storia*, Roma: Laterza 1995, pp. 26–31.

³¹ G. Batchen, «Vernacular photographs», art. cit, p. 263.

³² Elizabeth Edwards e Janice Hart, «Introduction: photographs as objects», in Elizabeth Edwards e Janice Hart (a c. di.), *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, London: Routledge 2004, p. 1.

³³ Costanza Caraffa, «Photographic Itineraries in Time and Space: Photographs as Material Objects», in Gil Pasternak (a c. di.), *The Handbook of Photography Studies*, London: Routledge 2020, pp. 79–96.

³⁴ E. Edwards e J. Hart, «Introduction: photographs as objects», art. cit, p. 4.

³⁵ William John Thomas Mitchell, *Pictorial turn: saggi di cultura visuale*, Milano: Raffaello Cortina 2017, p. 31.

Un ultimo aspetto importante da tenere in conto per una ricerca che ha le fotografie pornografiche come oggetto è l'impatto emotivo che esse possono causare su studiosi e studiosi di oggi. È stato citato precedentemente il senso di bizzarria e curiosità che chi osserva queste immagini ad oltre un secolo di distanza potrebbe provare: questa sensazione, così come la malizia o la pruderie che generalmente si può provare nello studio di qualsiasi tipologia di prodotto di genere pornografico, rappresenta un ostacolo da superare ai fini di una lucida analisi storica di questi oggetti. Ludmilla Jordanova, a tal proposito, ha definito le fotografie «insidiose», proprio a causa del loro impatto emotivo e del loro effetto seduttivo in grado di riformulare i meccanismi individuali e sociali della psiche³⁶. La metodologia di ogni ricerca storica su simili tipologie di materiale, tuttavia, sebbene in forme e misure differenti e variabili, richiede sempre una capacità di gestione emotiva, ed è finalizzata ad un'analisi lucida: alle storiche e agli storici è richiesto di trasformare le insidie in opportunità, e di rivelare il valore storico di ogni oggetto, fotografico e non solo, che può riconnettere al passato.

Esistono tuttavia delle problematiche inevitabili ed intrinseche all'oggetto di ricerca in questione, vale a dire le fotografie pornografiche, che potrebbero essere sintetizzate in una sola parola: frammentarietà. Di per sé la pornografia è un'eredità scomoda, un genere di oggetti che riporta a dimensioni intime e private di una persona, e come tale è difficilmente destinata alla conservazione, specialmente se si tratta di fotografie. Lo sforzo di decodificazione testuale e l'accesso non immediato ad alcuni contenuti pone il libro in una posizione di vantaggio, rispetto all'immediatezza a volte spudorata della fotografia, nei processi di selezione finalizzati all'esclusione di materiale scandaloso o imbarazzante. Queste logiche di conservazione, o meglio della rinuncia ad essa, sono presenti allo stesso nella dimensione privata ed in quella pubblica: per questo motivo, le collezioni di fotografie pornografiche definite su criteri archivistici legati alla produzione, alla circolazione o al consumo sono delle rarissime eccezioni. Per quanto il fenomeno della diffusione di immagini fotografiche di genere erotico e pornografico, specialmente fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, potesse essere definito «di massa», ciò che oggi resta di quell'oceano di fotografie è forse qualche goccia. Qui giace il paradosso: ogni fenomeno di massa, specie nel campo della visualità, presupporrebbe un lavoro di costruzione di serie, sulla base delle quali poter procedere ad una campionatura, all'elaborazione dei dati, e ad un'analisi di carattere quantitativo; queste operazioni, tuttavia, risultano impossibili se la documentazione è lacunosa³⁷.

³⁶ Ludmilla J. Jordanova, *The look of the past: visual and material evidence in historical practice*, Cambridge: Cambridge University press 2012, p. 131.

³⁷ C. Delporte, «L'immagine, per comprendere la storia contemporanea», art. cit, p. 705.

Queste sono alcune delle difficoltà che la frammentarietà comporta, ma non le sole. La mancanza di un fondo che raccolga insieme quantità rilevanti di fotografie pornografiche implica che la loro ricerca debba essere effettuata fra più collezioni. Nel caso di raccolte pubbliche e di accesso semplificato, l'immagine fotografica di carattere erotico o pornografico è spesso un'eccezione. Le collezioni incentrate su questo genere sono più frequentemente private, e come tali presentano facilmente due ulteriori caratteri di frammentarietà: il primo è l'inaccessibilità o addirittura l'irreperibilità di questa tipologia di corpus per chi studia queste fotografie, ed il secondo sta nell'arbitrarietà del criterio archivistico e di selezione per la composizione di queste collezioni, spesso estraneo a logiche riconducibili ad una coerenza storica, ad un'uniformità contestuale, o ad una cronologia solidamente definita. La frammentarietà, infine, è anche discontinuità e incontro fortuito, casuale ed estemporaneo: queste condizioni, frequenti e normali nella ricerca di immagini pornografiche, rendono impossibile un'esaustiva ricostruzione della biografia sociale di queste fotografie.

Nonostante queste difficoltà, una ricerca in grado di rispondere ai quesiti sul rapporto fra tecnologia, cultura e sessualità e di recuperare il valore storico delle fotografie pornografiche nel contesto italiano è senza dubbio possibile. Alle sue fondamenta devono esserci fonti che possano restituire le tracce e le testimonianze relative alla diffusione di queste immagini, e dunque al loro essere fenomeno storico e presenza sociale. Da queste fonti, attraverso una solida metodologia, è possibile costruire un'analisi valida e precisa, nonché un'interpretazione complessiva del fenomeno storico. La struttura della presente ricerca, in questa prospettiva, segue le diverse tipologie di fonti ed i percorsi metodologici ed interpretativi su di esse sperimentati. Il capitolo primo riprende le acquisizioni storiografiche sui due fenomeni che hanno dato vita agli oggetti al centro di questo studio: fotografia e pornografia, due parole, due pratiche, due concetti che vissero genesi di lungo periodo e misero le proprie radici proprio nell'Ottocento, e che presto e facilmente si intrecciarono. Le due più ampie sezioni successive sono strutturate, invece, sui due diversi tipi principale di fonte impiegati.

Il capitolo secondo ricostruisce una storia della fotografia pornografica a partire dalle tracce e dalle testimonianze che parlano di essa, della sua diffusione e del suo impatto sulla società e sulla cultura. In relazione all'aspetto materiale della fotografia, è stata precedentemente citata l'Actor-Network Theory: questa stessa prospettiva di analisi, in questo capitolo, è utilizzata per formulare una prima risposta ai quesiti alla base della ricerca. Se la supposizione è che la tecnologia, in questo caso la fotografia, abbia potuto cambiare il modo di intendere e vivere alcuni aspetti della vita, come la sessualità, l'operazione che si compie indirettamente è l'attribuzione di un'agency, una capacità di azione ad un oggetto inanimato. Questa qualità e capacità della fotografia, tuttavia, può essere identificata e riconosciuta solo attraverso le reti di relazioni nelle quali esse sono presenti. Per questa parte

della ricerca è stato considerato il sistema di controllo e repressione, la cui forma più emblematica è la censura nei regni preunitari: in quanto strutture normative finalizzate a regolamentare la circolazione di prodotti culturali e a punire le pratiche definite illecite, le strategie di controllo e repressione, così come la censura, sono considerabili reti di relazioni fra persone e oggetti. L'agency della fotografia pornografica, in questo caso, è riscontrabile in una differenza quantitativa della sua presenza in questa rete, un mutamento di relazione fra questi oggetti i controllori, ovvero i censori e la polizia, e in un'attenzione di diverso tipo che questi ultimi rivolgevano alle fotografie in questione. Le fonti per una ricerca di questo tipo, dunque, sono i documenti relativi alle attività di controllo e repressione, le elaborazioni legislative e le relazioni di censura e polizia. In questa prospettiva, al centro dell'analisi ritroviamo quattro delle principali realtà politiche dell'Italia preunitaria, ovvero lo Stato della Chiesa, il Regno Lombardo-Veneto, il Regno delle Due Sicilie, ed il Regno di Sardegna, ai quali segue il Regno d'Italia, proclamato nel 1861, in una cronologia che parte dalle origini della fotografia e giunge fino agli anni della Grande Guerra. Le fonti sono dunque provenienti dagli Archivi di Stato di Roma, Venezia, Napoli e Torino, e dall'Archivio Centrale dello Stato. Quella che in questa sezione si intende ricostruire, dunque, è una vera e propria storia della fotografia senza fotografie, sia perché la fonte principale è di carattere testuale, sia perché nella documentazione prodotta ogni allegato, e dunque ogni fotografia, era sottoposto a sistematica distruzione per ordine del Ministero dell'Interno; inoltre, le eventuali eccezioni, ovvero le fotografie che ancora accompagnavano le carte di polizia nel periodo della loro redazione, furono eliminate nei processi di riordinamento ed archiviazione successivi, specialmente durante il fascismo.

Il terzo ed ultimo capitolo, invece, è costruito a partire dalle fotografie, attrici e oggetti principali della ricerca. Nel presente studio, esse non hanno un'unica provenienza: oltre ad una modesta quantità di fotografie provenienti da raccolte private ed alcune delle non molte immagini liberamente accessibili sul web, la selezione è stata effettuata principalmente attraverso collezioni presenti nella Fototeca del Museo del Cinema di Torino, nel Civico Archivio Fotografico di Milano, nel Museo del Precinema di Padova, nella Biblioteca dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, negli Archivi Alinari di Firenze e nella Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi. Il tentativo è stato quello di selezionare immagini che avessero circolato in Italia nella cronologia considerata: se ciò che si vuole definire attraverso la ricerca è l'impatto sulla società e sulla cultura della fotografia pornografica, l'attenzione deve essere rivolta principalmente alle immagini che furono fruite nel contesto di riferimento, a scapito di un criterio basato sulla loro geografia di origine, anche perché le fotografie, fin dalle origini, ebbero una circolazione transnazionale. L'analisi condotta a partire dalle immagini individuate e selezionate è di carattere tematica e cronologica: ciascuna di esse è una componente di un

immaginario sulla sessualità, che attraverso questi oggetti ci viene rivelato a distanza di oltre un secolo. Per comprendere le continuità, le discontinuità, le novità, gli elementi ricorrenti e gli stravolgimenti realizzati dalle fotografie sugli immaginari del desiderio a cui esse alludevano, è necessario metterle a confronto con testi ed immagini affini per contenuti e temi rappresentati. L'impatto della fotografia, in questo caso, è misurato e ricostruito a partire da un'analisi di carattere intervisuale ed intermediale. Quest'operazione non è affatto inedita, poiché «la storia della fotografia è sempre la storia degli “altri” media»: le fotografie, infatti, da un lato emergono da queste altre forme di espressione e comunicazione, ma dall'altro lato rappresentano ed allacciano nuovi rapporti con la realtà, in un processo di riconfigurazione nel quale gli altri media si inseriscono a loro volta con risultati inediti³⁸. Nel caso della fotografia pornografica, è necessario osservare in che modo questa nuova tecnica iconografica possa aver riconfigurato il rapporto fra media e sessualità, proprio attraverso la comparazione con altri prodotti culturali non fotografici. Tuttavia, è necessario che le fotografie non siano osservate come semplici ricettori passivi di un contesto determinato da testi, descrizioni o media di altro tipo: esse, infatti, sono in grado di contribuire e concorrere alla definizione di generi, categorie, significati e addirittura contesti, e non bisogna lasciare che siano questi ultimi a convalidare le immagini fotografiche e a compensarne la frammentarietà e la loro supposta inaffidabilità, in un meccanismo che riduce le fotografie a mera illustrazione del racconto storico³⁹.

Non immagini d'accompagnamento, non semplici oggetti, ma fotografie: immagini che, all'alba della loro storia, come accade anche oggi, furono parte integrante ed attiva nella definizione della società e della cultura. Questa prospettiva è stata qui largamente argomentata attraverso recenti acquisizioni nel campo degli studi sulla fotografia; tuttavia, esistono importanti precedenti che già indicavano questa direzione, nella quale anche il genere pornografico di queste immagini era considerato parte integrante. Nel 1989, con il suo *The Power of Images*, David Freedberg affermava che l'idea secondo la quale l'eccitazione derivante da un'immagine è la conseguenza di uno specifico contesto, che determina la predisposizione dello spettatore, è in realtà una verità parziale, smentita proprio dalla fotografia, il cui realismo e la cui specificità, proprio nell'Ottocento, fu in grado di ridefinire l'orizzonte stesso dell'eccitazione⁴⁰. Fra suggestioni metodologiche e sfide interpretative, spetta alla ricerca storica il compito di guardare al passato attraverso modi e contenuti inediti, e queste fotografie indicano nuovi sentieri da percorrere.

³⁸ Steffen Siegel, «Uniqueness Multiplied. The Daguerreotype and the Visual Economy of the Graphic Arts», in Nicoletta Leonardi e Simone Natale (a c. di.), *Photography and other media in the nineteenth century*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2018, p. 116.

³⁹ Elizabeth Edwards, *Photographs and the practice of history*, London: Bloomsbury Academic 2022, pp. 88–89.

⁴⁰ David Freedberg, *Il potere delle immagini: il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino: Einaudi 2009, pp. 518–520.



Figura 1 - Anon., fotografia di giovane nuda con macchina fotografica a cavalletto, 1880 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.

Capitolo primo

Fotografia e pornografia: la radice comune dell'Ottocento

Nella totalità, nei loro miliardi, le fotografie di questo mondo costituiscono un archivio di massa – che testimonia la profondità e l'immutabilità dei desideri, delle brame, e degli affetti umani¹.

Fotografia e pornografia: due concetti e due parole più che comuni e quotidiani nella nostra contemporaneità. Entrambe, tuttavia, furono gli esiti di processi che ebbero luogo proprio durante il diciannovesimo secolo. Quest'origine temporale e contestuale è l'oggetto di riflessione di questo primo segmento di analisi, nella quale di questi due fenomeni, inquadrati nella loro storicità, verranno evidenziate intersezioni e sovrapposizioni.

La prima parte può essere definita e interpretata, sinteticamente, come una piccola storia sociale della fotografia in Italia: con questo tentativo di sintesi, si cercherà di ricostruire il contesto della visualità fotografica nel mondo culturale italiano, dalle origini del medium fino ai primi anni del Novecento. Attraverso le caratteristiche di questa tipologia di immagine e delle sue implicazioni sociali e semantiche, successivamente, si evidenzierà il suo legame con la rappresentazione del desiderio sessuale. L'ultima sezione, infine, metterà in luce gli elementi che diedero vita al concetto e alla categoria di pornografia, a partire dalla storia e dallo sviluppo delle produzioni culturali, testuali e non solo, che fecero della sessualità il loro argomento e il loro oggetto di rappresentazione.

1.1 Fotografie di una società

Torino, Milano, Bologna, Genova, Napoli e Roma. Nel 1839, questi luoghi appartenevano a diversi regni e stati nei quali l'Italia, all'epoca, era divisa e organizzata. Eppure, queste città come molte altre in Europa, e non solo, in quell'anno furono scosse da una notizia senza precedenti. Il *Messaggero Torinese*, la *Gazzetta Piemontese*, il *Lucifero*, il *Poliorama Pittoresco*: questi ed altri

¹ William A. Ewing, *Love & desire: photoworks*, London: Thames & Hudson 1999, p. 13.

giornali nei maggiori centri editoriali della penisola italiana annunciarono che la «natura» era ora in grado di generare immagini senza l'ausilio della mano dell'uomo. Il risultato di questo processo fu chiamato dagherrotipo, e in ogni angolo dell'Europa e non solo, in molti tentarono di replicarne i meccanismi e realizzare le formidabili immagini. Presto anche l'Italia rincorse la sperimentazione della dagherrotipia per ottenerne i frutti: il 2 settembre 1839 a Firenze, l'8 ottobre a Torino, il 10 ottobre a Pisa (ad opera di Tito Puliti durante il I Congresso degli scienziati italiani), il 28 novembre ed il 15 dicembre a Napoli². Questo nuovo procedimento iconografico, all'inizio del 1839, fu presentato ufficialmente al mondo da Louis-Jacques-Mandé Daguerre, da cui mutuò il nome. Per dagherrotipia si intendeva un processo di «riproduzione spontanea delle immagini della natura ricevute dentro la *camera oscura*, attraverso un processo chimico e fisico», e fu presentato dalla *Gazette de France* come una rivoluzione epocale, uno sconvolgimento delle teorie scientifiche sull'ottica e sulla luce, nonché una rivoluzione anche nell'arte del disegno, in grado di fissare le immagini in modo costante e duraturo³. Il dagherrotipo era un oggetto che si otteneva a partire da una lastra di rame argentato, pulita e lucidata, e sensibilizzata alla luce grazie all'esposizione al vapore di iodio; dopo l'esposizione, la lastra veniva esposta al vapore di mercurio affinché l'immagine su di essa diventasse visibile, e veniva infine stabilizzata attraverso l'immersione nel cloruro di sodio, sostituito con il tiosolfato di sodio dopo il 1840⁴.

La dagherrotipia è il primo procedimento brevettato alle origini della storia dell'immagine fotografica, ma non fu l'unico: in Europa, e non solo, oltre a Daguerre e Joseph Nicéphore Niépce, che collaborò con il primo fino alla sua morte, nel 1833, in molti cercarono di ottenere un'immagine permanente automaticamente generata dalla luce. Come accadde per altre invenzioni che caratterizzarono la modernità, ad esempio l'elettricità, l'automobile, o l'aeroplano, la fotografia non vide un unico capostipite, poiché molteplici personalità, indipendenti l'una dall'altra, negli stessi anni condussero ricerche simili e talvolta giunsero a risultati spesso molto più che somiglianti fra loro⁵. La diffusione della fotografia, inoltre, non fu un processo avulso dallo sviluppo di altri media nel campo della comunicazione. La storia del dagherrotipo e del telegrafo, ad esempio, risultano fortemente intrecciate. Daguerre e Samuel Morse si incontrarono a Parigi proprio nel 1839, e quest'ultimo divenne anche un pioniere della dagherrotipia americana: il testo generato dal telegrafo e l'immagine automaticamente generate sulla lastra argentata sembravano essere due forme visuali, rispettivamente l'una

² Marina Miraglia, «Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)», in Federico Zeri (a c. di.), *Storia dell'arte italiana. Grafica e immagine*, Torino: Einaudi 1981, vol.II. Illustrazione e fotografia, p. 429.

³ Graham Clarke, *La fotografia: una storia culturale e visuale*, Torino: Einaudi 2009, p. 5.

⁴ Lorenzo Scaramella, *Fotografia: storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma: De Luca 1999, p. 23.

⁵ Peter Pollack, *The picture history of photography from the earliest beginnings to the present day*, New York: H. N. Abrams 1958, p. 12.

testuale e l'altra iconografica, generate da un'unica fonte, ovvero l'energia, nelle forme dell'elettricità e della luce. Allo stesso modo, la diffusione della fotografia si legò a quella delle ferrovie, le cui compagnie spesso sollecitarono la realizzazione di una documentazione di tipo fotografico dei loro progressi. Il moderno servizio postale, infine, fu fortemente intrecciato alla diffusione dell'immagine fotografica: questi due sistemi di comunicazione, insieme e combinati, offrirono sguardi di mondi e persone fisicamente lontane all'osservatore⁶.

Il connubio fra progresso scientifico e fotografia non è testimoniato soltanto dagli intrecci con le moderne acquisizioni nel campo della comunicazione, ma si evince anche dal contesto e dall'identità con la quale fu presentata ufficialmente al mondo alle sue origini. Il dagherrotipo fu infatti presentato per la prima volta presso l'Accadémie des Sciences di Parigi, il 7 gennaio 1839, e presso la Royal Institution di Londra il 25 dello stesso mese: questo tipo di identità divenne costitutiva del DNA della fotografia, ed essa è da sempre stata ben presente anche in quelle immagini non direttamente correlate a scopi ed interessi scientifici. Ulteriormente indicativa, inoltre, è la cronologia che sovrappone lo sviluppo dei primi procedimenti fotografici alla pubblicazione del *Corso di filosofia positiva* di Auguste Comte, fra il 1830 ed il 1842⁷. Per questa sua origine nel mondo delle scienze, la fotografia è stata per lungo tempo considerata come un'invenzione esterna che irrompe nella storia della pittura: il suo essere un procedimento iconografico automaticamente generato dalla realtà è stato a lungo interpretato come il culmine della ricerca di realismo che aveva quasi caratterizzato l'arte pittorica dei secoli precedenti, a partire dalla prospettiva del quindicesimo secolo e dalla camera oscura del secolo successivo. Se da un lato questa interpretazione può risultare vaga e non esaustiva circa la natura ed i propositi della fotografia, dall'altro lato questa prospettiva tautologica consente di ripensare la fotografia non come un'orfana della scienza lasciata alle porte dell'arte, ma come un elemento appartenente alla tradizione pittorica occidentale⁸. Scienza, arte, ma non solo. La presentazione degli sviluppi tecnologici della fotografia presso diverse Esposizioni universali nel corso dell'Ottocento, e dunque la sua ricorrente presenza in questi eventi, fa di questo nuovo medium un'entità compresente nella dimensione della tecnologia, della scienza, dell'arte e dello spettacolo: con la sua multiforme identità fu in grado di dare una forma, anzi molteplici forme al mondo borghese⁹.

⁶ Simone Natale, «A Mirror with Wings. Photography and the New Era of Communications», in Nicoletta Leonardi e Simone Natale (a c. di.), *Photography and other media in the nineteenth century*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2018, pp. 36–41.

⁷ C. Marra, *Che cos'è la fotografia*, op. cit., pp. 20–23.

⁸ Peter Galassi, *Before photography: painting and the invention of photography*, New York: The museum of Modern Art 1981, 12.

⁹ G. Fiorentino, *L'Ottocento fatto immagine*, op. cit., p. 20.

A pochi giorni dalla sua presentazione ufficiale, la dagherrotipia giunse immediatamente in Italia grazie alla descrizione pubblicata il 15 gennaio 1839 sulla *Gazzetta privilegiata di Milano*: il procedimento era qui descritto come una riproduzione della natura in maniera «simultanea», «istantanea», nonostante quel concetto di istante, secondo la nostra percezione, potrebbe apparire troppo dilatato nello scorrere dei secondi¹⁰. Allo stesso modo, anche la traduzione italiana degli scritti di Daguerre non tardò ad arrivare, così come le collaborazioni fra i primi dagherrotipisti itineranti, soprattutto francesi, ottici ed ingegneri italiani¹¹. I primi progetti editoriali legati alla diffusione del dagherrotipo in Italia riflettevano lo spirito del Grand Tour, e ritraevano monumenti e architetture dal valore simbolico per l'interesse nazionale, allo stesso modo dei luoghi rappresentativi delle classi medie, come caffè e teatri: *Vues d'Italie d'après le Daguerrotypie* (1842-1847), promosso dall'editore Ferdinando Artaria, e *Italy Daguerreotyped* dell'inglese Alexander John Ellis, riprodussero in stampa le immagini dell'Italia ottenute attraverso la dagherrotipia¹². La fotografia delle origini che ritrasse l'Italia e la sua società non era una fotografia delle persone, ma delle cose: i generi che trovarono una prima e fortunata applicazione fotografica furono il paesaggio, i monumenti e le città¹³, ed i pionieri di questa pratica furono gli esperti francesi di dagherrotipia, attorno ai quali, pressoché immediatamente, emersero anche nomi italiani¹⁴.

Ci furono anche tentativi di attribuzione di un'origine del tutto italiana alla fotografia: su un articolo della *Gazzetta privilegiata di Venezia* del 26 maggio 1840, i meccanismi fondamentali del dagherrotipo erano ricondotti alle ricerche rinascimentali di Giovan Battista della Porta sulla camera oscura¹⁵. In realtà fu lo stesso François Arago a citare Della Porta e la sua *Magiae naturalis* del 1584, a proposito della *camera obscura*, nella sua relazione del 3 luglio 1839 alla Camera dei deputati francesi finalizzata all'acquisizione del brevetto sul dagherrotipo da parte dello stato. In quanto risultato di procedimenti chimici da tempo noti e di nozioni conosciute e applicate in Europa e non solo, la fotografia, così come ogni suo singolo e specifico procedimento, è difficilmente riducibile ad un singolo contesto geografico e politico. Nella sua superficie argentata, il dagherrotipo, fin da subito, ha riflesso l'immagine del mondo intero: il primo procedimento fotografico fu conosciuto, studiato, approfondito, sperimentato e modificato in ogni angolo del mondo, da Parigi a New York, da Londra a Mosca, da Napoli a Vienna, ed in brevissimo tempo il manuale del procedimento di Daguerre

¹⁰ Italo Zannier, «Alle origini della fotografia in Italia.», in Italo Zannier (a c. di.), *Segni di luce. Alle origini della fotografia in Italia.*, Ravenna: Longo 1991, p. 8.

¹¹ Maria Antonella Pelizzari, *Percorsi della fotografia in Italia*, Roma: Contrasto 2011, pp. 11–12.

¹² *Ibidem.*, pp. 16–19.

¹³ Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, Torino: Einaudi 2012, pp. 34–36.

¹⁴ M. Miraglia, «Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)», art. cit, pp. 429–430.

¹⁵ I. Zannier, «Alle origini della fotografia in Italia.», art. cit, pp. 7–8.

raggiunse Boston, Barcellona, Amburgo, Philadelphia, Poznan, San Pietroburgo, Roma, Stoccolma, Tokyo, Copenaghen, e da questi centri iniziò il suo viaggio verso le periferie e diede alla cultura occidentale un unico tipo di immagine¹⁶.

«E SON PITTORE ANCH'IO – Tal fu, Signori, il grido che diè un giorno un grande ingegno nell'orgoglio della coscienza del suo valore, e così la meravigliosa invenzione del Daguerre ora concede dire all'universale, a fisici e a pittori, a idioti ed imperiti»¹⁷: queste furono le parole con le quali, il 21 dicembre 1839, Antonio Fazzini salutava il dagherrotipo. Fra riluttanza ed entusiasmo, compresenti e provenienti da ogni parte del mondo che la conobbe ai suoi esordi, questa nuova tecnologia generatrice di immagini fu subito gettata nell'agone artistico. La storia che ne derivò, ovvero quella della fotografia, non riducibile alla sola dimensione di arte, diede vita ad un universo di immagini tutt'oggi in espansione che mutò per sempre gli strumenti di immaginazione e osservazione fino ad allora posseduti dall'umanità: il suo arrivo determinò una nuova forma visuale attraverso la quale osservare il mondo.

Nel 1834, un anno dopo la morte di Niépce, mentre Daguerre continuava a perfezionare il procedimento che avrebbe portato il suo nome, un matematico di trentaquattro anni di nome William Henry Fox Talbot mise a punto un sistema che permetteva di ottenere una riproduzione automatica dell'immagine di alcuni oggetti posti a contatto con un foglio di carta sensibilizzata al nitrato (ovvero il sale) d'argento. Allo stesso procedimento, già dal 1819, lavorava anche il chimico John Frederick William Herschel, il quale, in contatto con Talbot, sperimentò l'impiego del tiosolfato di sodio per rendere permanente l'effetto della luce sulla carta al sale d'argento, e *fissare*, così, l'immagine ottenuta. Fu grazie ai suggerimenti di Herschel che Talbot riuscì a completare il procedimento del suo *disegno fotogenico*¹⁸. Una caratteristica di questo procedimento era la resa di luci ed ombre nell'immagine: mentre le parti esposte alla luce si presentavano scure, quelle occupate dagli oggetti per contatto, e dunque in ombra, erano in chiaro nell'immagine. Finché il procedimento di Talbot ed Herschel si limitava al disegno per contatto, poco importava questa inversione di luci ed ombre, ma arrivò poi il giorno in cui i due scienziati rivolsero lo sguardo al mondo circostante, come già il dagherrotipo stava facendo. Sempre grazie ai suggerimenti di Herschel, Talbot inserì nel procedimento da lui studiato la fase dello «sviluppo», che tramite un liquido rivelatore a base di acido gallico rendeva visibile l'immagine latente del negativo, cioè il risultato visivo a ombre e luci invertite ottenuto con la ripresa, un procedimento che permise anche una riduzione dei tempi di esposizione¹⁹.

¹⁶ G. Fiorentino, *L'Ottocento fatto immagine*, op. cit., pp. 35–37.

¹⁷ Antonio Fazzini, «Poche parole sul dagherrotipo», in *Poliorama pittoresco* 4:19, p. 150.

¹⁸ Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano: Feltrinelli 1976, pp. 15–16.

¹⁹ *Ibidem.*, pp. 38–39.

Successivamente, il contatto del negativo con un altro foglio sensibilizzato permetteva di produrre un'immagine con luci ed ombre corrispondenti alla realtà.

L'8 febbraio 1841 fu così brevettato il procedimento denominato da Talbot *calotipia*, già preceduto e annunciato nei suoi progressi da alcune pubblicazioni di Herschel, il quale fu autore delle parole che, giunte fino a noi, segnarono definitivamente la storia che stiamo raccontando. L'immagine a luci ed ombre invertite, come già anticipato, fu chiamata «negativo», la sua inversione in immagine a noi riconoscibile, invece, «positivo», e per indicare tutta quella grande famiglia di processi messi in atto che realizzavano immagini in base alla luce circostante, il nome scelto da Herschel fu «fotografia»²⁰. Se l'approccio di quest'ultimo nella conoscenza e nello sviluppo del procedimento era di carattere puramente scientifico, Talbot mostrava la propria volontà di riconoscere maggiore importanza ad una natura decisamente più artistica in questo suo processo di ripresa delle immagini. Al primo procedimento da lui elaborato diede il nome di *disegno fotogenico* proprio per indicare un'arte che si otteneva senza l'ausilio della matita; per spiegare il meccanismo fotografico da lui elaborato, inoltre, egli scelse di scrivere un'opera dal titolo *The pencil of nature*, pubblicato in sei edizioni fra il 1844 ed il 1846; il nome *calotipia*, infine, era un richiamo esplicito al campo dell'estetica (dal greco, “bello”, καλός)²¹.

Alle origini, la qualità delle immagini ottenute dalla calotipia era di gran lunga inferiore rispetto alla definizione ed alla chiarezza del dagherrotipo; pertanto, il procedimento di Tabolt si presentava subito bisognoso di ulteriori ricerche e sviluppi tecnologici. Con il corso degli anni, infatti, furono progressivamente introdotti diversi miglioramenti. Blanquart-Evrard, nel 1847, attraverso l'utilizzo di un sistema di ottiche combinate riuscì a ridurre i tempi di esposizione per la fotografia fino a 10 secondi²². Nel 1848, Claude Félix Abel Niépce de Saint Victor, nipote del Niépce che collaborò con Daguerre, introdusse la lastra fotografica all'albumina, che permise un buon passo in avanti in termini di qualità, ma altrettante problematiche relative alla dilatazione dei tempi di esposizione²³. Stesso esito ebbe il passaggio dal supporto cartaceo al sale d'argento, comunque poco sensibile, alla lastra

²⁰ I termini «fotografia», «positivo» e «negativo» furono usati per la prima volta, insieme, da Herschel, in due articoli scientifici della rivista «Philosophical Transactions of the Royal Society of London» datati rispettivamente 14 marzo 1839 e 20 febbraio 1840: John Frederick William Herschel, «Note on the art of photography, or the application of the chemical rays of light to the purposes of pictorial representation», in *Abstracts of the Papers Printed in the Philosophical Transactions of the Royal Society of London* 4, Royal Society 131–133 ; John F. W. Herschel, «On the Chemical Action of the Rays of the Solar Spectrum on Preparations of Silver and Other Substances, Both Metallic and Non-Metallic, and on Some Photographic Processes», in *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* 130, The Royal Society 1–59.

²¹ G. Clarke, *La fotografia*, op. cit, p. 39.

²² André Rouillé, *L'empire de la photographie : photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*, Parigi: Le sycomore 1982, p. 54.

²³ A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, op. cit, p. 46.

in vetro, che, abbinata all'albumina, divenne il simbolo della fotografia dell'Ottocento, largamente impiegata anche per la possibilità di preparare le lastre in anticipo, diversamente dalla carta che doveva essere sensibilizzata sul momento²⁴.

Il contributo di Talbot alla fotografia non solo non tardò ad arrivare in Italia, ma erano, anzi, già presenti alcune ricerche sperimentali dello stesso principio prima del 1841. Abbiamo traccia di alcuni contatti fra Talbot ed il botanico bolognese Antonio Bertolini, relativi alla tecnica dei disegni fotogenici. Sappiamo inoltre che il matematico Giovan Battista Amici, direttore dell'Osservatorio astronomico del Regio Museo di Fisica e Storia Naturale di Firenze, anch'egli in contatto con Talbot, era intenzionato a presentare la tecnica del disegno fotogenico nella stessa sede in cui Tito Puliti presentò il dagherrotipo, ovvero la riunione degli scienziati italiani dell'ottobre del 1839 a Pisa²⁵.

La fortuna della calotipia, inizialmente, fu tuttavia possibile grazie alle diffusioni in ambienti ristretti, spesso universitari: lo stesso Amici, dal 1844, tenne le proprie discussioni su *The pencil of nature* in ambienti simili, e trovò come principali incentivi alla sua diffusione, dal 1845, le necessità legate alla pratica del turismo, ovvero leggerezza del trasporto e possibilità di riproduzione di molteplici copie di una stessa immagine. Fu proprio la presenza di viaggiatori sul territorio italiano a determinare la tendenza per la quale il soggetto principale delle prime immagini fotografiche fossero le architetture e i monumenti, nei confronti dei quali la ritrattistica di Lorenzo Suscipj e Antonio Sorgato rappresentava un'eccezione²⁶. L'interesse fotografico di John Ruskin per le testimonianze archeologiche italiane, ad esempio, era dichiaratamente legato alla volontà di «salvare qualche testimonianza dalla gran massa di saccheggiatori» che si materializzava proprio a causa del turismo²⁷. A Roma, presso l'Accademia di Francia di Villa Medici al Pincio, vi era un gruppo di bohémien che sperimentò la calotipia su tipologie di soggetti differenti e con molteplici finalità: fra questi fotografi pionieri vi erano Frédéric Flachéron e l'architetto Alfred-Nicolas Normand, il quale utilizzava la calotipia come supporto al disegno e ai rilievi per lo studio funzionale all'attività di restauro. Presso questo gruppo, inoltre, vennero accolte ed impiegate le diverse proposte di miglioramento tecnico della calotipia elaborate in Francia, come ad esempio, prima della diffusione delle lastre in vetro all'albumina, il negativo su carta umida di Blanquart-Evrard, e quello su carta cerata di Le Gray. Rilevante è anche il nome di Giacomo Caneva, pittore padovano attivo dal 1838 a Roma, divenuto poi calotipista, autore

²⁴ L. Scaramella, *Fotografia, op. cit.*, p. 81.

²⁵ Helmut Gernsheim, *Le origini della fotografia*, Milano: Electa 1981, p. 151.

²⁶ M. A. Pelizzari, *Percorsi della fotografia in Italia, op. cit.*, pp. 12–20.

²⁷ Paolo Costantini e Italo Zannier (a c. di), *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, Firenze: Alinari 1986, p. 14.

del manuale *Della fotografia. Trattato pratico*, del 1855: la sua produzione fotografica si rivolgeva a cultori dell'antichità e pittori, ed impiegava popolani romani come modelli²⁸.

Nel 1851, Frederick Scott Archer modificò ad uso fotografico il collodio, una sostanza vischiosa a base di pirossilina (ovvero nitrocellulosa, ottenuta dalla cellulosa sottoposta all'azione dell'acido nitrico) mescolata ad alcool etilico ed etere dietilico, utilizzata in campo medico per la protezione e la cura delle ferite. Attraverso l'aggiunta di ioduro di potassio e l'immersione in una soluzione di nitrato d'argento, Archer ottenne lo ioduro d'argento, che rendeva il collodio fotosensibile, con una resa fotografica di buona qualità. Le lastre umide al collodio erano molto più sensibili di quelle all'albumina, e consentivano tempi di posa di pochissime decine di secondi; tuttavia, necessitavano di una preparazione istantanea, e dunque erano limitate all'utilizzo interno agli studi fotografici²⁹. Nacque così il periodo noto come età del collodio, che durò poco più di una ventina d'anni, fino a quando, nel 1871, Richard Leach Maddox mise a punto le lastre da utilizzare con la gelatina, le quali, dal 1877, aprirono una nuova stagione delle possibilità tecniche della fotografia grazie alle lastre a gelatina secca³⁰.

Vista la sua possibilità d'impiego limitata agli ambienti chiusi, l'età del collodio si presentò come l'età della nascita del professionismo fotografico, durante la quale nacquero e si moltiplicarono gli ateliers e gli studi fotografici³¹. La loro crescita fu inesorabile e progressiva anche in Italia: essi, infatti, passarono da 50 nel 1856, a 150 nel 1861, fino a quasi 250 nel 1870. Rapido fu anche l'adattamento dei fotografi alle tecnologie: dopo i negativi su lastra di vetro rivestiti di albumina dal 1847, e poi di collodio umido dal 1851, si passò al collodio secco dal 1864; segno intramontabile della fotografia del diciannovesimo secolo restò, invece, la stampa su carta albuminata, che si affacciò anche alle porte del Novecento e rimase in uso nei suoi primi anni³². Gli studi fotografici dell'età del collodio furono ambienti di lavoro organizzati a immagine e somiglianza dell'atelier delle accademie artistiche. Tutto era regolato fin nei minimi dettagli, dalla luce, studiata in rapporto alla sensibilità delle apparecchiature utilizzate, ai supporti per le pose dei modelli. L'atelier fotografico divenne anche il luogo della finzione fotografica, abitato da scenografie costruite, con mobili, finte rocce, finta vegetazione, fondali pittorici naturalistici o urbani. Tutti questi elementi visuali erano organizzati ed impiegati dal fotografo nella composizione dei ritratti, ed erano selezionati e disposti in modo tale da evidenziare e valorizzare alcuni aspetti dell'individualità del soggetto attraverso la posa e la

²⁸ M. A. Pelizzari, *Percorsi della fotografia in Italia*, op. cit., pp. 22–28.

²⁹ L. Scaramella, *Fotografia*, op. cit., pp. 82–83.

³⁰ G. Clarke, *La fotografia*, op. cit., p. 10.

³¹ Michele Falzone del Barbarò, «Gli ateliers», in Italo Zannier (a c. di.), *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Ravenna: Longo 1993, p. 89.

³² M. A. Pelizzari, *Percorsi della fotografia in Italia*, op. cit., p. 49.

composizione, quasi come se la realizzazione del ritratto fotografico fosse un processo fisiognomico della persona³³. Questo genere fotografico poneva una dialettica problematica fra l'identità individuale e quella sociale, nei confronti della quale l'immagine finale si presenta come sintesi. Fino all'Ottocento, il concetto di ritratto era inscindibile dal dipinto a olio, medium per eccellenza per la costruzione di una simbologia in grado di inquadrare e promuovere il sé. Alla sua comparsa, il ritratto fotografico, sebbene diametralmente opposto a quello pittorico dal punto di vista della tecnica, si presentò codificato secondo i canoni del dipinto. Così, anche in fotografia, il ritratto era organizzato come una costruzione visuale nella quale gli elementi e la composizione potessero diventare una simbologia del pensiero e della filosofia del soggetto ritratto, come in una sorta di rapporto parallelo nell'indagine del mondo interiore ed esteriore, tipico del romanzo ottocentesco³⁴.

L'età del collodio corrispose agli anni di crescita del settore fotografico in Italia. Nel 1853, fu costituita la Società Fotografica Toscana, il cui responsabile, Pietro Semplicini, documentò la prima *Esposizione Nazionale di Prodotti Agricoli e Industriali e di Belle Arti* del 1861, primo momento di riconoscimento della fotografia come importante strumento di comunicazione anche in Italia, nel quale vennero esposte le opere di ben 44 fotografi³⁵. Il tema fotografico dell'Esposizione del 1861 non poteva che essere quello del legame fra nazione e fotografia, di bruciante attualità in quell'anno, che fu interpretato attraverso il soggetto comune dell'Italia, palcoscenico di arte e architettura, secondo l'ottica del Grand Tour. L'Esposizione fu inoltre un ottimo slancio per la sperimentazione tecnica nella fotografia italiana, la quale accusava un certo ritardo rispetto ai contesti di Francia e Inghilterra. In seguito, nel 1863, nacque, a Milano, la prima rivista di fotografia italiana, diretta da Luigi Borlinetto, *La camera oscura*, il cui nome era un chiaro riferimento a Giovan Battista della Porta. Il proemio del primo numero della rivista, scritto da Ottavio Baratti, presentava la necessità di mettere insieme le conoscenze dei fotografi italiani, e denunciava come «l'arte fotografica, bisogna pur confessarlo sinceramente, in Italia è rimasta immensamente indietro»³⁶. Il motivo di tale arretratezza in Italia, secondo Baratti, era una limitata elaborazione teorica ed una scarsa sperimentazione, oltre che la totale assenza di un vero e proprio *progetto fotografico* globale³⁷. In realtà, seppur limitate, le sperimentazioni di ambito fotografico in Italia non mancavano. Subito dopo la sua introduzione da parte di André Adolphe Eugène Disdéri, il formato *carte de visite*, ad esempio, fu rapidamente

³³ M. Falzone del Barbarò, «Gli ateliers», art. cit, pp. 92–96.

³⁴ G. Clarke, *La fotografia*, op. cit, pp. 112–123.

³⁵ M. A. Pelizzari, *Percorsi della fotografia in Italia*, op. cit, pp. 52–53.

³⁶ Italo Zannier, «Dal collodio al bromolio nella ricerca di un'identità», in Italo Zannier (a c. di.), *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Ravenna: Longo 1993, pp. 12–13.

³⁷ Maria Beltrami, «Periodici fotografici a Milano fra Otto e Novecento», in Italo Zannier (a c. di.), *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Ravenna: Longo 1993, p. 164.

importato, sia per l'impiego nella fotografia collegata al settore del turismo che per gli album di famiglia, con l'immediata conseguenza di una diffusione della fotografia anche in settori popolari, favorita dalla riduzione dei costi che il formato ristretto comportava. Vi furono anche ricerche finalizzate alla stampa diretta di fotografie sui giornali, senza ricopiature attraverso xilografie o acqueforti, senza però concreti risultati³⁸.

La fotografia fu praticata anche nello Stato pontificio, sia a finalità propagandistica che per ricerca scientifica. Nel 1851, l'astronomo gesuita Angelo Secchi riuscì ad immortalare un'eclissi lunare, e nel 1853 Pompeo Bondini realizzò una ricca documentazione archeologica della via Appia. Nel contesto italiano, vi furono anche sviluppi che tentarono di fare della fotografia uno strumento per la narrazione di mondi immaginari, e di vere e proprie simulazioni di viaggi. Nel 1862, Carlo Ponti inventò l'aletoscopio, sviluppato successivamente in *megetoscopio*, uno strumento per l'osservazione di fotografie di vedute (specie piazzette e canali), spesso colorate, in grado di esaltare l'effetto di illuminazione notturna tramite delle forature praticate sulle immagini e la loro esposizione alla luce. Fra il 1867 ed il 1882, vi fu una vera e propria contesa fra Carlo Ponti e Carlo Naya per l'appropriazione dell'invenzione a fini commerciali, alla fine vinta da Naya, che potette impiegare tale strumento nell'ampio mercato del consumo fotografico a Venezia³⁹. Proprio in questi stessi anni prese forma anche il mondo delle riviste fotografiche italiane: dopo la già citata fondazione, nel 1863, del giornale *La camera oscura*, nel 1868 nacque il *Giornale di Fotografia*, e nel 1870 la *Rivista fotografica universale*⁴⁰.

Le radici storiche della fotografia italiana, inevitabilmente, si intrecciarono alle vicende risorgimentali che diedero forma e vita al paese. Dopo il 1860 vi fu un consistente impiego della fotografia per la documentazione dei siti delle battaglie delle Guerre d'Indipendenza e per la costruzione dell'agiografia eroica garibaldina. La produzione fotografica sul Risorgimento non fu assorbita e diffusa da nessuna rivista, poiché in quegli anni non esisteva alcun tipo di periodico specializzato sulle immagini. Il periodico *Illustrazione italiana* fu fondato solo nel 1873, basato sulla pubblicazione di xilografie, ed iniziò ad ospitare le prime foto sulle proprie pagine solo nel 1885; *Mondo illustrato*, rivista torinese, visse solo dal 1846 al 1848, e non giunse, quindi, a testimoniare le vicende risorgimentali. I due generi maggiormente sviluppati per la costruzione del racconto fotografico sul Risorgimento furono quello della veduta, adattato a partire dalla tradizione italiana del turismo e del Grand Tour ed avviata fin dalle origini della fotografia, e quello del ritratto, con una produzione che si

³⁸ I. Zannier, «Dal collodio al bromolio nella ricerca di un'identità», art. cit, p. 11.

³⁹ M. A. Pelizzari, *Percorsi della fotografia in Italia*, op. cit, pp. 54–60.

⁴⁰ M. Miraglia, «Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)», art. cit, p. 425.

estende soprattutto dal 1849 al 1870. Già dopo la fine della Repubblica Romana, nell'estate del 1849, si diffusero le fotografie di Stefano Lecchi, che documentavano i siti delle battaglie avvenute. Non vi fu commissione da governi per queste produzioni fotografiche, ma si ipotizza piuttosto una circolazione clandestina fra i sostenitori della Repubblica, per la commemorazione dei compagni caduti. Questa tipologia di fotografie fu assorbita dai circuiti di vendita legati al turismo, spesso dopo essere stata sottoposta ad alterazione di intenti o contesti attraverso delle didascalie; le foto di Lecchi, ad esempio, vennero riutilizzate in funzione di elogio dei successi degli avversari che schiacciarono le forze repubblicane a Roma. Fin dagli inizi, in sostanza, si determinò l'uso strumentale della fotografia e del suo potenziale messaggio politico in base al contesto in cui esse venivano reinserite. Don Antonio D'Alessandri produsse alcune vedute di Monterotondo e Mentana, e realizzò delle fotografie di soldati pontifici feriti, in funzione propagandistica per lo Stato pontificio. A Gioacchino Altobelli è invece attribuito un celebre fotomontaggio della breccia di Porta Pia, in formato carte-de-visite, celebrativo dell'impresa patriottica italiana ma goffo nel risultato. L'iconografia fotografica del Risorgimento fu determinata, in buona parte, anche da fotografi francesi, come Léon-Eugène Méhédin, Louis Crette, Gustave Le Gray, Eugène Sevaistre, Pierre Petit. Crette, ad esempio, fu il fotografo del più noto ritratto fotografico di Cavour, mentre Le Gray realizzò una documentazione fotografica sulla conquista della Sicilia da parte di Garibaldi, alla quale prese parte anche il celebre scrittore Alexandre Dumas⁴¹.

L'incontro fra Risorgimento italiano ed immagine fotografica rappresenta forse uno dei momenti più importanti, in Italia, della conquista di centralità da parte delle immagini nel corso del lungo Ottocento. Dalle rivoluzioni di fine Settecento alla Grande Guerra, infatti, in tutt'Europa il protagonismo di alcune figure sulla scena pubblica si intrecciò ad un processo di diffusione e circolazione delle immagini che si fece sempre più massivo. Il risultato fu l'affermazione di un vero e proprio *celebrity system*, fenomeno ben diverso dal culto illuministico degli uomini illustri proprio per la sua capacità di raggiungere le masse attraverso codici spettacolari e registri emotivi. Il Risorgimento italiano si presentava, pertanto, come una grande officina di icone politiche inserite in questo nuovo culto delle celebrità politiche, che vedeva uno dei suoi emblemi nella figura di Garibaldi e nella sua mitologia⁴². Ernest Lacan riconobbe il ruolo centrale della fotografia in questo sistema dei personaggi-icona già nel 1856: «la fotografia ritrattistica non è più soltanto uno strumento che svolge più o meno bene la sua funzione: è diventata l'intermediaria indispensabile dentro le grandi figure che

⁴¹ M. A. Pelizzari, *Percorsi della fotografia in Italia*, op. cit., pp. 30–47.

⁴² Gian Luca Fruci e Alessio Petrizzo, «Visualità e grande trasformazione mediatica nel lungo Ottocento», in Vinzia Fiorino, Gian Luca Fruci e Alessio Petrizzo (a c. di.), *Il lungo Ottocento e le sue immagini: politica, media, spettacolo*, Pisa: ETS 2013, pp. 15–16.

appartengono alla Storia e ai posteri che vorranno conoscere il loro aspetto come essi conosceranno i loro nomi»⁴³.

Già con il formato più piccolo ed economico della *carte de visite*, le fotografie divennero oggetto di scambio e si affermarono nella cultura di massa; in breve tempo, le immagini che iniziarono a circolare più frequentemente furono quelle di amici, familiari, o personaggi celebri. Relativamente a questi ultimi, le fotografie garantivano la conoscenza visiva di una specifica persona, e creavano un senso di familiarità verso la «celebrità» raffigurata attraverso un'esperienza immaginativa allo stesso tempo individuale, per il singolo osservatore, e collettiva, per la spesso ampissima comunità di persone che condividevano la conoscenza visuale delle stesse immagini. Il realismo di cui era capace solo l'immagine fotografica, inoltre, aiutava ad instaurare un rapporto più autentico fra l'osservatore ed il soggetto raffigurato, e l'attività di collezione dei ritratti fotografici dei personaggi illustri accresceva il senso di appartenenza del singolo alla comunità nazionale ed aiutava ad esprimere, allo stesso tempo, una propria individualità: l'album fotografico divenne così uno strumento di bricolage per la costruzione della soggettività politica e sociale⁴⁴.

Mazzini intuì le potenzialità dell'immagine personale a fini di propaganda politica fin dagli anni Cinquanta, già attraverso la litografia, per poi giungere alla fotografia attraverso Domenico Lama, fotografo «mazziniano» a Londra. In maniera del tutto opposta, Carlo Cattaneo, che considerava la fotografia «l'arte senz'arte», si rifiutò di essere ritratto in fotografia per tutta la vita: il suo unico ritratto fu realizzato dal fotografo Carlo Sasaki al momento della sua morte, nel 1869⁴⁵. Il fotografo Alessandro Pavia, invece, fra il 1863 ed il 1870, realizzò un'opera iconica e monumentale chiamata l'*Album dei Mille*, una raccolta di ritratti fotografici dei protagonisti della celeberrima spedizione guidata da Garibaldi. Quest'album, nato anche con l'intento di finanziare le truppe garibaldine, era una vera e propria opera di creazione dell'immagine nazionale attraverso i ritratti realizzati in fotografia nel formato *carte de visite*. Ogni pagina dell'album conteneva fino a 12 ritratti, in recto e verso, e tutta l'opera era finemente curata: il prezzo dell'album era di 460 lire, elevatissimo se rapportato ai redditi medi annui dell'epoca, che si aggiravano fra le 1500 e le 2000 lire. Il processo di costruzione dell'identità collettiva rappresentata dall'*Album* fu reinterpretato anche fra i briganti, i cui ritratti, in maniera analoga, trovarono un mercato ricco ed interessato a fini collezionistici⁴⁶: il fenomeno del brigantaggio fu tutt'altro che estraneo al processo di interpretazione ed espressione

⁴³ Ernest Lacan, *Esquisses photographiques a propos de l'exposition universelle et de la guerre d'orient*, Parigi: Grassart - A. Gaudin 1856, p. 215.

⁴⁴ John Plunkett, «Celebrity and Community: The Poetics of the Carte-de-visite», in *Journal of Victorian Culture* 8:1, Routledge, pp. 55-56.

⁴⁵ G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia*, op. cit., pp. 67-69.

⁴⁶ M. A. Pelizzari, *Percorsi della fotografia in Italia*, op. cit., pp. 38-42.

politica e sociale attraverso circuiti mediatici e immagini⁴⁷. L'*Album* di Pavia fu un oggetto simbolo della costruzione visuale e materiale dell'identità nazionale e della sua storia in senso collettivo: nonostante la sua inaccessibilità alla maggior parte delle persone, esso era comunque noto a tutti grazie alla pubblicità, e svolgeva la funzione di archivio dell'identità nazionale⁴⁸.

Dopo il collodio, furono le già citate ricerche di Maddox sull'interazione fra gelatina e sale d'argento ad aprire una nuova fase tecnica ed espressiva per la fotografia. Attraverso una composizione di cloruro di sodio, bromuro di potassio in gelatina e nitrato d'argento, Maddox riuscì ad ottenere un'emulsione al cloruro e bromuro d'argento, composti sensibili alla luce. Questo risultato si prestava ad un impiego su supporti di vario tipo, dalla carta al vetro, fino alle più recenti pellicole in celluloidi. Il vantaggio della gelatina al sale d'argento stava nella sua capacità di lunga conservazione, una qualità che consentiva la possibilità di slegare il momento della preparazione del supporto con la sostanza fotosensibile dal momento del suo impiego, e che dunque eliminava la necessità di dover preparare di volta in volta il supporto fotosensibile. La capacità di conservazione spinse alla ricerca per l'applicazione della gelatina anche nella stampa: inizialmente, a partire dal 1884, furono sviluppate delle carte da stampa all'emulsione di collodio, dette *carte celloidine*, ma rapidamente l'emulsione al collodio fu sostituita dalla gelatina, le cui carte da stampa furono chiamate *carte al citrato*. Per indicare le stampe ottenute da entrambe le tipologie di carte si utilizza un unico termine, a causa della resa molto simile e della loro introduzione quasi coeva, quello di *aristotipi*⁴⁹.

L'affermazione della pratica fotografica in Italia fu animata anche da crescenti dibattiti ed elaborazioni concettuali su questa forma espressiva, testimoniati dalla diffusione delle riviste a tema: in breve il contesto italiano divenne parte attiva e propulsiva della fotografia anche su un piano internazionale. A Napoli e dintorni vi era una fortissima presenza di fotografi e studi fotografici, anche stranieri, attratti soprattutto dai siti archeologici di Pompei ed Ercolano. Wilhelm Weintraub, titolare di uno studio fotografico a Napoli, fondò il *Giornale di fotografia* nel 1868, uno strumento finalizzato a diffondere le ricerche sulla fotografia sviluppate in Francia e Germania anche nel contesto italiano. Ancora forte era il filone della fotografia di interesse turistico ed archeologico, ausiliare anche alle politiche di documentazione e conservazione del patrimonio artistico ed archeologico, nonché utile ai settori di ricerca scientifica. Nel 1872, il fotografo tedesco Giorgio Sommer realizzò una serie fotografica, molto vicina al moderno reportage, sull'eruzione del Vesuvio, in cui ogni fotografia

⁴⁷ Giulio Tatasciore (a c. di), *Lo spettacolo del brigantaggio: cultura visuale e circuiti mediatici fra Sette e Ottocento*, Roma: Viella 2022.

⁴⁸ Nicole Coffineau, «Alessandro Pavia's Album dei Mille: Collection, Archive, and National Identity during the Risorgimento», in *History of Photography*, Routledge, p. 67.

⁴⁹ L. Scaramella, *Fotografia, op. cit.*, pp. 87–88.

riportava data e ora precisa della ripresa. Sommer, successivamente, sviluppò la propria produzione fotografica attraverso un passaggio da uno stile pittoresco ad una tipologia di narrazione aneddotica sui tipi napoletani, soggetti principali dei suoi ritratti sul mondo popolare. In questa tipologia di produzione fotografica, tuttavia, la tendenza era quella di costruire l'immagine sulla rappresentazione folcloristica dell'immobilismo sociale, a giocare un ruolo centrale era lo stereotipo dell'italiano sporco, pigro e rozzo, un orientamento adottato da diversi fotografi stranieri operanti in Italia. In parallelo si diffuse anche la documentazione fotografica dei processi di urbanizzazione crescente e del progresso infrastrutturale: sempre a Napoli, Achille Mauri documentò la realizzazione delle ferrovie e la costruzione della Galleria Umberto I attraverso le proprie fotografie. A partire dalla diffusione della gelatina, impiegata già dal 1880 sulle lastre in vetro, fu possibile per i fotografi sperimentare inquadrature nuove e immettere nuove immagini nel mercato della fotografia turistica. L'abbassamento dei costi di produzione della fotografia e la sua semplificazione stava inoltre dando vita al fenomeno dei fotografi amatori slegati dal circuito commerciale, definiti da Lamberto Vitali «gli irregolari», che incarnarono un nuovo modo di vivere la pratica fotografica e costruirono una vera e propria biforcazione nella storia dell'immagine fotografica rispetto al circuito dei professionisti⁵⁰.

Il progresso tecnologico della fotografia permise un generale abbassamento dei costi e fu causa, insieme alla crisi della litografia e della calcografia, di un progressivo aumento di coloro i quali si definivano professionalmente come fotografi: dai 1749 nel 1881, si passò, nel 1901, a ben 3502 italiani che dichiaravano la fotografia come proprio lavoro⁵¹. Per l'industria della fotografia italiana, Firenze fu un centro importantissimo, sede scelta per la fondazione della Società Fotografica Italiana, e luogo di attività di importantissimi imprenditori nel mondo della fotografia, come Giacomo Brogi o i Fratelli Alinari. Espressione matura dell'età del collodio, il nome degli Alinari è la firma di un'immensa produzione fotografica che, attraverso la rappresentazione di architetture e monumenti, ha plasmato l'immagine del Bel Paese⁵². Alla fine dell'Ottocento, i centri principali della fotografia italiana erano Firenze e Torino; mentre la prima fu simbolo dell'attività fotografica nazionale, la seconda fu più attenta alle tendenze artistiche internazionali. Proprio a Torino, nel 1898, si svolse il Primo Congresso Fotografico Nazionale, nel quale debuttò il fotografo Guido Rey, pittorialista di fama internazionale e autore di numerosi tableaux vivants con diverse ambientazioni ispirate alla Roma classica, alle stampe giapponesi, ed al mondo fiammingo di Vermeer e van Dyck. L'anno successivo, nel 1899, nacque la Società Fotografica Subalpina, il cui presidente, Edoardo di Sambuy, organizzò, nel 1902,

⁵⁰ M. A. Pelizzari, *Percorsi della fotografia in Italia*, op. cit., pp. 62–67.

⁵¹ Luigi Tomassini, «Le origini della Società Fotografica Italiana e lo sviluppo della fotografia in Italia. Appunti e problemi», in *AFT Rivista di Storia e Fotografia* 1985:1, pp. 42–45.

⁵² G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia*, op. cit., pp. 30–31.

la Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, con un'esposizione di fotografia artistica di carattere amatoriale che vide anche la presenza di fotografi dello scenario internazionale, come Alfred Stieglitz. A partire da quest'esperienza, fu fondata la rivista *La Fotografia Artistica* (1904-1917), diretta dal fotografo amatoriale Annibale Cominetti, che si pose l'obiettivo di diffondere e spiegare nuove tecniche sperimentali sia in merito alla composizione e ai soggetti della fotografia, sia riguardanti nuove metodologie di stampa. Questo genere di rivista avrebbe successivamente contribuito alla diffusione delle tecniche e delle tendenze sperimentali delle quali si appropriò il mondo delle avanguardie artistiche⁵³.

Le innovazioni tecnologiche non ebbero come unico esito l'aumento di persone che si avvicinarono alla fotografia: gli strumenti e l'applicazione di questa pratica iconografica trovarono nuovi spazi e diedero vita a nuove soluzioni. In primo luogo, gli stessi apparecchi fotografici cambiarono forme e dimensioni. Negli anni '80 dell'Ottocento si diffusero apparecchi tascabili «a mano», differenziati dai precedenti apparecchi esclusivamente «a piede», ovvero necessariamente dotati di cavalletto per la stabilizzazione dell'apparecchio al suolo. La novità principale di questi anni, tuttavia, stava nel radicale cambiamento dei tempi di ripresa necessari alla realizzazione di un'immagine fotografica: nacque la fotografia istantanea. La possibilità di realizzare fotografie in sequenza nel giro di qualche frazione di secondo, verso la fine dell'Ottocento, aprì la strada prima alle sperimentazioni di cronofotografia, poi alla proto-cinematografia. In questi campi furono centrali le figure di Eadweard Muybridge ed Etienne Jules Marey, autore, quest'ultimo, di uno strumento denominato «fucile cronofotografico»⁵⁴. Muybridge (1830-1904) fu invece il protagonista del campo delle immagini fotodinamiche, sequenze di immagini fotografiche che riprendevano singoli fotogrammi di azioni in movimento. Al centro di queste ricerche, egli pose spesso la figura umana, oggetto di rinnovate conoscenze grazie ai progressi effettuati in quel periodo nella consapevolezza medico-anatomica del corpo umano. Anche in questa tipologia di sperimentazione, le immagini restavano vincolate ad alcuni caratteri consolidati della produzione iconografica del diciannovesimo secolo: le pose attive, dinamiche, erano svolte esclusivamente da figure maschili, mentre a quelle femminili erano riservati esclusivamente ruoli passivi. Tutte le figure, inoltre, si presentavano nude: il corpo umano, nel suo significato essenziale, si presentava nella forma classica e allo stesso tempo concreta della nudità⁵⁵.

Il simbolo della fotografia accessibile e democratica fu la Kodak Uno di George Eastman, in commercio dal 1888. Nato grazie ai progressi della fotografia istantanea, questo apparecchio era

⁵³ M. A. Pelizzari, *Percorsi della fotografia in Italia*, op. cit., pp. 78–83.

⁵⁴ A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, op. cit., pp. 293–297.

⁵⁵ Federica Muzzarelli, *Le origini contemporanee della fotografia: esperienze e prospettive delle pratiche ottocentesche*, Bologna: Quinlan 2007, pp. 80–81.

dotato di un fuoco fisso e di un'unica velocità di scatto (1/25 secondi), risultava facile da usare e trovò una larghissima diffusione, anche grazie alla riduzione del proprio prezzo sul mercato: nel Regno Unito, dal prezzo di cinque ghinee al momento della sua entrata in commercio, la Uno passò a solo una ghinea nel 1895, e nel 1900 a cinque scellini, con l'avvento della Kodak Brownie⁵⁶. La Kodak Uno rappresentò il vertice più alto di quel processo di industrializzazione che stava investendo anche il mondo della fotografia. I supporti fotosensibili passarono dalle lastre flessibili alle pellicole, inizialmente piane poi in rullo, le stesse che montava la Kodak Uno con una capacità massima di 100 pellicole in rullo. Per lo sviluppo delle immagini, bastava rivolgersi ai laboratori fotografici; lo slogan scelto per evidenziare la semplicità e l'immediatezza con cui questo apparecchio poteva essere impiegato era «voi schiacciate il bottone, noi facciamo il resto»⁵⁷.

La fotografia che la Kodak Uno portò nelle mani di tutti era quella istantanea, in grado di realizzare un'immagine da un attimo temporale molto ristretto. Con l'istantanea fu possibile sperimentare in modo nuovo la fotografia: la velocità e la democratizzazione del processo fotografico sottrassero la centralità della conoscenza e della cultura scientifica nell'attività del fotografo, più o meno professionale che fosse. La fotografia, fattasi istantanea, divenne gesto puro, uno «scatto» in grado di cogliere immagini, ovvero informazioni, in modo rapidissimo: è questa la radice del fotoreportage, nel quale la fotografia si fa documento e fonte di informazione, e richiede rapidità e precisione a scapito della bellezza⁵⁸. Con questa nuova frontiera dell'immagine fotografica, l'eterno dibattito sull'appartenenza o meno della fotografia al mondo delle arti si arricchì di nuovi elementi, poiché fu la stessa idea di fotografia a cambiare. Nel 1909, Benedetto Croce disse: «perfino la fotografia, se ha alcunché di artistico, lo ha in quanto trasmette, almeno in parte, l'intuizione del fotografo, il suo punto di vista, l'atteggiamento e la situazione ch'egli si è industriato a cogliere»⁵⁹. L'idea che la fotografia cogliesse dallo scorrere del tempo un frammento realtà è di diretta derivazione dall'avvento della fotografia istantanea.

Questa nuova tipologia di acquisizione delle immagini fotografiche si diffuse in Italia attraverso una molteplicità di apparecchi, alcuni dei quali anche di produzione italiana, che spopolarono a partire dal 1889. La rivista *Il Dilettante di Fotografia* recensiva questa tipologia di macchinari in un'apposita rubrica, *Gli apparecchi istantanei*: oltre alla velocità di scatto, era elogiata la compattezza e la maneggevolezza di questa nuova tipologia di prodotti. Il materiale fotografico, in questi anni, era reperibile presso rivenditori di ogni tipo, dagli orologiai agli ottici, dai farmacisti ai liutai, dai librai ai

⁵⁶ G. Clarke, *La fotografia*, op. cit., p. 11.

⁵⁷ A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, op. cit., p. 49.

⁵⁸ *Ibidem.*, pp. 300–301.

⁵⁹ I. Zannier, «Dal collodio al bromolio nella ricerca di un'identità», art. cit., p. 10.

cartolai, dai merciai ai droghieri. La Kodak Uno di Eastman del 1888, invece, giunse in Italia nel 1889, ma non trovò immediata diffusione⁶⁰. L'azienda Lamperti & Garbagnati, attiva dal 1883, produsse l'apparecchio *Detective 9x12* dal 1890: questo è solo uno degli esempi, che tuttavia tradiva un certo ritardo in Italia rispetto allo sviluppo tecnico nel campo fotografico di molti altri contesti europei, come la Germania, o degli Stati Uniti. Attorno al 1910, invece, la Kodak, con una vasta gamma di modelli più o meno economici e professionali, era diffusa in tutt'Italia e offriva in maniera generalizzata la possibilità di realizzare immagini fotografiche: rispetto al «kodakismo», molti dilettanti di fotografia, che si erano formati con la manualistica circolante nell'Ottocento e con la pratica relativa alle esperienze di viaggio, provavano una vera e propria avversione, poiché la produzione della platea di *parvenu* creata dalla Kodak era ritenuta priva di ogni minima formalità artistica⁶¹.

Il dilettantismo, tuttavia, fu un mezzo di attrattiva per artisti e scrittori verso la pratica fotografica. Luigi Capuana, teorico siciliano del verismo, si dedicò alla fotografia nella sua città originaria, Mineo, e a Firenze, e fu autore di alcuni ritratti fotografici di Émile Zola e Luigi Pirandello. Sotto l'influenza di Capuana, anche Giovanni Verga e Federico De Roberto praticarono la fotografia, e scelsero come soggetti principali contadini e pescatori, già figure centrali all'interno della loro prosa. Francesco Paolo Michetti fu rappresentante abruzzese del verismo e del naturalismo italiano, nonché pittore e fotografo a partire dal 1870 circa. Inizialmente le sue due attività artistiche risultavano fortemente intrecciate fra loro, poi, con il tempo divennero indipendenti, fino al definitivo abbandono della pittura in favore della fotografia. Centrale nella sua produzione fu l'attenzione al panorama sociale, con un approccio quasi antropologico, attraverso il quale studiava la realtà rurale, minacciata dai fenomeni di inurbamento e industrializzazione. Nelle sue passeggiate fotografiche fu spesso presente anche Gabriele D'Annunzio, e per tutta la sua attività mantenne un intento di carattere esclusivamente artistico della fotografia. La figura di Michetti testimonia il carattere di un rapporto fra pittura e fotografia in Italia all'interno del quale si ritrovano anche i nomi di Federico Faruffini, Giovanni Segantini, e Giuseppe Pelizza da Volpedo. Rilevante fu anche l'attività di Giuseppe Primoli, nipote di Matilde Bonaparte, amico di Degas e vicino agli ambienti di Guy de Maupassant, Alexandre Dumas, Edmond de Goncourt, e Théophile Gautier. Trasferitosi da Parigi a Roma nel 1870, Primoli si dedicò alla riproduzione di eventi artistici e mondani, come ritratti di mendicanti, bambini che giocano, rematori in barca, pose teatrali, e riprese anche l'arrivo di Buffalo Bill a Roma, nel 1890⁶².

⁶⁰ Giovanna Ginex e Carlo Cerchioli, *I fotografi e i fatti del '98 a Milano*, Milano: Cariplo-Laterza 1986, pp. 14–15.

⁶¹ G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia*, op. cit., pp. 129–131.

⁶² M. A. Pelizzari, *Percorsi della fotografia in Italia*, op. cit., pp. 68–73.

A fine Ottocento, l'immagine fotografica trovò la propria applicazione pressoché dovunque: dalla criminologia, alla fisiognomica, alle schedature e osservazioni nei manicomi, all'astronomia e alle scienze naturali, fino alle sperimentazioni dei raggi X all'Istituto ortopedico Rizzoli di Bologna dal 1899, o alle applicazioni nelle sedute spiritiche, attraverso l'immagine fotografica si costruiscono processi di definizione e conoscenza del mondo⁶³. L'antropologo lombardo Paolo Mantegazza sviluppò l'interesse per la fotografia per via della sua utilità per le ricerche da lui effettuate, sia inerenti allo studio di popolazioni lontane, sia nel campo della fisiognomica, per il quale è esemplare il suo album fotografico *Atlante delle espressioni del dolore*, del 1876. Il forte interesse di Mantegazza per la fotografia, nonché il suo legame con essa, venne definitivamente sancito dalla sua elezione a primo presidente della Società Fotografica Italiana. Nel primo numero del bollettino della Società, Mantegazza espresse la sua concezione di fotografia, resa ormai democratica, sintetizzata nell'espressione *socialismo fotografico*⁶⁴: «La fotografia possiede un altro pregio preziosissimo, quello di essere democratica. La scienza è di certo e sempre la più fedele alleata della vera democrazia... La ferrovia trasporta oggi coll'egual velocità il principe ed il proletario e la luce elettrica brilla per le nostre vie sul capo del povero come del ricco. Così è la fotografia, che oggi con pochi soldi permette a tutti di conservare le sembianze fisiche della persona più cara, ciò che una volta non era concesso che ai grandi signori. Benediciamo dunque la scienza, che allarga l'orizzonte all'occhio umano, e concede al cuore di tutti ciò che una volta era privilegio di pochi; benediciamo la fotografia, che è una delle più giovani e più simpatiche figlie della scienza»⁶⁵.

L'essenza democratica della fotografia fra fine Ottocento ed inizio Novecento non era limitata ai meccanismi di produzione delle immagini, ma riguardò anche le modalità in cui queste venivano fruite. Dopo la riduzione del formato e le innovazioni circa i materiali fotosensibili, l'immagine fotografica divenne ancora più accessibile ed economica grazie alla stampa fotomeccanica. Questo processo permetteva la riproduzione di una fotografia, generalmente ad inchiostro, su un supporto che non era mai stato reso fotosensibile attraverso un trattamento chimico⁶⁶. Prima di quest'innovazione, portare l'immagine fotografica all'interno di un libro o una rivista implicava il dover applicare materialmente una fotografia su carta fotografica in una pagina, o realizzare riproduzioni litografiche o xilografiche dell'immagine. Con la stampa fotomeccanica, invece, si poteva ottenere la stessa identica immagine della fotografia di partenza attraverso una riproduzione di cui la fotografia stessa era la matrice: sulla pagina di una rivista, un libro o un giornale era finalmente possibile inserire immagini

⁶³ G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia*, op. cit., p. 124.

⁶⁴ A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, op. cit., pp. 200–201.

⁶⁵ Paolo Mantegazza, «Presentazione», in *Bollettino della Società Fotografica Italiana* 1:1, p. 7.

⁶⁶ L. Scaramella, *Fotografia*, op. cit., p. 215.

fotografiche, senza che esse fossero reali fotografie incollate su carta. Il primo procedimento fu la woodburytipia, brevettato da William B. Woodbury, ma rapidamente messo da parte per tecniche di stampa a qualità più elevata, come la collotipia. Fu però la fotoincisione a determinare il destino dell'immagine su carta stampata: attraverso l'uso del retino a mezza tinta, la fotoincisione garantiva la trasposizione dell'immagine attraverso una forma geometricamente regolare, con risultati precisi e di ottima qualità⁶⁷. La prima tecnica fotomeccanica impiegata nella stampa rotativa dei quotidiani fu la variante del "sistema fotomeccanico a mezzatinta" di Stephen Horgan, introdotta nel 1880 ed applicata per la prima volta sul *New York Tribune* del 21 gennaio 1897. Anche un italiano, Vittorio Turati, tentò di contribuire a questa conquista tecnologica attraverso un brevetto del 1886 su un procedimento da lui ideato per ottenere cliché molto vicini all'immagine fotografica, ma la lunga durata del procedimento (60 ore circa) implicava costi troppo elevati⁶⁸.

La stampa di immagini fotografiche su carta non fotosensibile permise il decollo di un nuovo «genere» fotografico destinato a durare per moltissimi decenni e che vide, fra Otto e Novecento, un volume di circolazione di oltre 25 milioni di esemplari al giorno: la cartolina. Dipinte a mano o prive di colore, le cartoline divennero forse il principale veicolo di diffusione dell'immagine fotografica, poiché diversamente da libri, quotidiani e periodici, queste erano largamente acquistate anche dalle classi meno elevate. I soggetti delle immagini su cartolina erano molteplici: dai paesaggi, alle architetture, alle scene di genere, ai disastri naturali, fino al colonialismo ed alle diverse tipologie di immagini relative alla Grande Guerra⁶⁹.

1.2 L'arte di osservare il mondo da un buco

Fin dalla sua comparsa, l'immagine fotografica è entrata nel corso della storia e nella cultura, in molteplici modi e forme. Essa nacque per ottimizzare funzione iconografiche ad essa preesistenti, ma fu anche la risposta a nuove richieste e nuovi desideri rivolti verso le immagini. Nella cultura capitalista espansiva del tardo diciottesimo e il primo diciannovesimo secolo, le classi medie emergenti erano alla ricerca di modalità di produzione economiche delle immagini, sia per la realizzazione dei propri ritratti che per l'ampio spettro dei documenti visuali richiesti dalla nuova società⁷⁰: in entrambi i casi, alle immagini era richiesta una buona dose di realismo. La fotografia, generata da queste

⁶⁷ *Ibidem.*, pp. 143–145.

⁶⁸ Piero Becchetti, *La fotografia a Roma: dalle origini al 1915*, Roma: Colombo 1997, p. 44.

⁶⁹ G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia*, op. cit., p. 137.

⁷⁰ Steve Edwards, *Photography: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press 2006, p. 71.

esigenze, emerse dall'ossessione della rassomiglianza che le arti plastiche e figurative nutrirono fin dal barocco. La pittura intraprese la strada dell'illusione, ma fu la fotografia, seguita dal cinema, a soddisfare il desiderio di realismo: l'eliminazione dell'uomo dal processo di generazione fu la svolta radicale operata nel campo della psicologia dell'immagine. La fotografia obbligò a credere all'esistenza dell'oggetto rappresentato: per quanto sfocata, deformata, scolorita, senza valore documentario, l'immagine fotografica derivava direttamente dal modello. I ritratti, in questa prospettiva, diventavano la presenza inquietante di vite arrestate nella loro durata, liberate dal loro destino non dal prestigio dell'arte ma dalla virtù di un meccanismo impassibile: la fotografia infatti non creava eternità, come l'arte, ma imbalsamava il tempo e lo sottraeva solamente alla corruzione⁷¹. Nell'orizzonte dell'arte, la presenza della fotografia era dunque un problema. Eppure, fin dal dagherrotipo, fu proprio la potenzialità artistica del mezzo a generare dibattiti, entusiasmi e resistenze verso l'immagine fotografica. Nel tentativo di integrare il nuovo medium al sistema tradizionale della classificazione pittorica, si iniziò a parlare di «fotografia di paesaggio» perché esisteva una «pittura di paesaggio», o di un «nudo fotografico» perché esisteva un analogo genere pittorico⁷².

Fu proprio l'incontro tra corpo nudo e fotografia a dimostrare come quest'ultima avesse un'identità assai complessa e articolata, per la quale il concetto di arte non risultava sufficiente e adeguato a fornire una definizione esaustiva. La rincorsa della fotografia al nudo pittorico, a causa del realismo del medium, generava ambiguità sulla natura, gli scopi e i possibili usi dell'immagine: il confine fra forma artistica, voyeurismo e ciò che oggi definiremmo pornografia era assai labile, e tali permeabilità di definizione vennero consapevolmente sfruttate per la diffusione di tali fotografie⁷³. Per quanto formalizzato nei tagli, nelle luci e nei contrasti, un nudo fotografico non può essere mai completamente assimilabile al nudo pittorico, e la pretesa del contrario, storicamente, ha avuto come unico scopo l'aggirare le barriere moralistiche: l'oggetto rappresentato in fotografia, che si tratti di un corpo nudo o di qualsiasi altro soggetto, è di per sé una rappresentazione di una propria fisicità, una realtà temporalmente concretizzata che torna a rivivere come finzione. L'atto di fotografare è un'appropriazione di un brandello di vita che diventa un oggetto emozionale da conservare: voyeurismo, feticismo, indiscrezione e desiderio di possesso fanno parte di ogni produzione fotografica⁷⁴.

Helmut Newton ha affermato che «qualsiasi fotografo è un voyeur: che faccia fotografie erotiche o altro è comunque un voyeur... Si passa la vita a guardare attraverso un buco della serratura»⁷⁵.

⁷¹ André Bazin, «Ontologia dell'immagine fotografica», in *Che cosa è il cinema?*, Milano: Garzanti 1973, pp. 6–8.

⁷² C. Marra, *Forse in una fotografia*, op. cit., p. 110.

⁷³ F. Muzzarelli, *L'invenzione del fotografico*, op. cit., pp. 138–139.

⁷⁴ C. Marra, *Forse in una fotografia*, op. cit., pp. 110–112.

⁷⁵ Helmut Newton, *New Images*, Bologna: Grafis 1989, p. 14.

Questa pratica, secondo Roland Barthes, è il cuore stesso dell'emozione fotografica: se per l'osservatore dell'immagine fotografica, lo *Spectator*, quest'esperienza ed il piacere da essa derivante sta nella rivelazione chimica dell'oggetto rappresentato, per chi realizza la fotografia, l'*Operator*, la fonte dell'emozione giace proprio nella «visione delimitata dal buco della serratura della *camera obscura*»⁷⁶. Emozione, desiderio, feticismo e voyeurismo: sembrano queste le pulsioni all'origine e all'essenza della fotografia. William A. Ewing, similmente a Newton e Barthes, ha affermato che «tutte le fotografie sono, ad un certo livello, sull'amore, e tutte le fotografie sono innescate, in vari gradi, dal desiderio. Queste emozioni umane potrebbero essere ben mascherate, o espresse indirettamente, ma sono sempre lì: sia che la persona *dietro* la fotocamera desideri appropriarsi e possedere un momento, un sentimento, un oggetto, un corpo, un luogo, un volto; o che la persona *di fronte* all'obiettivo chieda, e spesso paghi, perché gli sia realizzata un'immagine. Chiunque istighi l'atto potrebbe desiderare di impressionare gli altri o di onorarli con un pegno d'amore, o di eccitarli sessualmente»⁷⁷.

Il legame finora solo suggerito è stato finalmente esplicitato: la fotografia e la sessualità sono intrecciate, nella forma e nella natura dei desideri. Il contesto in cui la pratica fotografica crebbe e le sue immagini si diffusero era lo stesso in cui nacque la moderna categoria con la quale oggi si fa riferimento alle rappresentazioni del desiderio sessuale: la pornografia. Come la fotografia, questa parola fece la sua comparsa proprio nell'Ottocento. Se il terreno appare dunque comune, ripercorrerne le radici può rivelare i possibili intrecci e le sovrapposizioni apparenti che rappresentano l'origine, nello stesso secolo, della fotografia pornografica e della sua diffusione.

1.3 L'invenzione della pornografia

La più nota ed importante ricostruzione sulle origini del concetto di pornografia resta tutt'oggi, probabilmente, quella di Walter Kendrick. Il suo punto di partenza fu la ricerca tramite i vocabolari: la prima comparsa della parola «pornografia» è datata da Kendrick al 1857, con la sua presenza in un dizionario medico che la definiva «una descrizione delle prostitute o della prostituzione come problema di igiene pubblica». Il concetto qui descritto risulta ben diverso dalla moderna idea di pornografia, che compare solo nell'edizione del 1909 dell'*Oxford English Dictionary*, in seconda posizione dopo una definizione analoga a quella del 1857: «Descrizione della vita, dei modi, ecc. delle prostitute

⁷⁶ Roland Barthes, *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino: Einaudi 2003, pp. 11–12.

⁷⁷ W. A. Ewing, *Love & desire*, op. cit, p. 13.

e dei loro protettori: quindi, l'espressione o il suggerimento di argomenti osceni o non casti nella letteratura o nell'arte»⁷⁸. Anche se con un significato originario molto diverso da quello corrente, il concetto di pornografia nacque dunque a inizio Ottocento, ed assunse un significato simile a quello attuale nella seconda metà del secolo.

Al di là della parola usata per definirle, tuttavia, le rappresentazioni del desiderio sessuale non furono un'invenzione ottocentesca, e se ne ritrova traccia pressoché in ogni società. Nel periodo rinascimentale, l'Italia era forse l'epicentro di questa produzione culturale in Europa. Furono in molti a raccogliere l'enorme eredità dell'erotismo espresso da Boccaccio, a sua volta frutto di un processo di elaborazione della tradizione medievale dei *fabliaux*, e non mancano esempi anche fra figure vicine agli ambienti clericali: Poggio Bracciolini, nominato segretario apostolico vaticano da papa Bonifacio IX nel 1402, fu autore delle *Facezie* del 1450, aneddoti e brevi racconti di poche righe in latino per lo più a sfondo sessuale, ed i suoi scritti circolavano con una certa libertà ed ampiezza anche in ambienti vaticani. Numerosi furono gli imitatori di questo stile, come Antonio Cornazano o Codro (Antonio Urceo), e se ne ritrovano esempi nel corso del Cinquecento, come le *Novellae* di Gerolamo Morlini del 1520, o le *Piacevoli Notti* di Gian Francesco Straparola del 1550. Ad esasperare questo genere e questo argomento letterario fu tuttavia il celeberrimo Pietro Aretino, nato nel 1492 e vissuto a Roma, alla corte di Leone X e poi di Clemente VII, e successivamente a Reggio, Mantova, e infine Venezia. Il suo stile esplicito e irriverente diede vita a un'ampia tradizione di imitatori, conosciuti dalla critica come pseudo-aretini; fra questi vi era Lorenzo Venier, autore del celeberrimo poemetto *La puttana errante*, una parodia oscena dei romanzi cavallereschi elaborata sulla base delle esperienze negative dell'autore con le prostitute. Questa tipologia di letteratura subì la sua prima importante fase di repressione solo con la Riforma, nel clima conflittuale fra cattolici e protestanti: gli ultimi rimproveravano ai primi un atteggiamento permissivo verso atteggiamenti lussuriosi, ed entrambi gli schieramenti assunsero posizioni più intransigenti verso determinate espressioni culturali. In questo contesto si fece largo la corrente del libertinismo, in reazione alle restrizioni e al dogmatismo che trasversalmente prese piede nella società europea⁷⁹. I libertini erano espressione di una visione materialistica e mercantile del mondo, in analogia con i cambiamenti sociali e culturali in corso nell'Europa moderna⁸⁰.

Gli scritti a carattere sessuale a partire dal Seicento possono dunque essere interpretati come testi che, attraverso il loro specifico contenuto, offrivano una visione e una chiave interpretativa del

⁷⁸ Walter Kendrick, *The secret museum: pornography in modern culture.*, New York: Viking 1987, pp. 1-2.

⁷⁹ Sarane Alexandrian, *Storia della letteratura erotica*, Milano: Rusconi 1994, pp. 61-128.

⁸⁰ Margaret C. Jacob, «The Materialist World of Pornography», in Lynn Hunt (a c. di.), *The invention of pornography: obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, New York: Zone Books 1993, p., 160.

mondo e della società. L' *Alcibiade fanciullo a scola*, pubblicato da Antonio Rocco in forma anonima nel 1652, è stata l'ultima grande opera a contenuto erotico prodotta nel contesto italiano, e presentava al proprio interno una vera e propria apologia della pederastia e dell'omoerotismo⁸¹. A partire dal Seicento, tuttavia, il fulcro europeo della letteratura erotica si spostò sulla Francia, e la produzione da qui proveniente per i due secoli successivi ebbe una fortissima influenza: la letteratura pornografica italiana della metà dell'Ottocento si presentava ancora in larga parte sotto forma di antologie di testi dialettali o dalla tradizione di Aretino, mentre i racconti più innovativi provenivano da autori che imitavano letteratura francese più recente⁸². L'importanza di questa produzione è riscontrabile in diversi contesti e da molteplici testimonianze: *L'Ecole des filles ou la Philosophie des dames*, scritto da Michel Millot nel 1655 e *L'Académie des dames* di Nicolas Chorier divennero due best sellers europei, il primo dei quali era conosciuto e citato con grande entusiasmo da Samuel Pepys⁸³.

In questo filone di letteratura iniziarono a presentarsi elementi ricorrenti, come la satira anticlericale o rivolta contro le classi più elevate, o il tema del voyeurismo, dell'atto di spiarsi, che spesso era richiamato di rimpallo dalle immagini che corredevano il testo, attraverso le quali il lettore si faceva a sua volta voyeur: questa tipologia di libri componevano una biblioteca proibita, costosa, rivolta a persone abbienti, ed offrivano visioni ed esperienze del mondo pregne di filosofie materialiste ed atee⁸⁴. Se si volesse usare la definizione di pornografia per questo tipo di produzione letteraria, si potrebbe affermare che questo genere, nel Settecento, si presentava come una concezione metafisica in cui corpi erano descritti nel loro materialismo, nel desiderio che provavano e generavano, collocati in un contesto urbano nel quale erano raccontate le vite private dei personaggi⁸⁵. Fu proprio in questi anni, nel 1769, che comparve per la prima volta la dicitura *pornographe*, in un titolo di Restif de la Bretonne, laddove il «pornografo» era colui che raccontava la vita delle prostitute. Nella produzione Settecentesca a carattere libertino, l'erotismo e la filosofia erano sempre combinati, e offrivano una prospettiva del mondo, una pratica della libertà rivendicata, tanto nel pensiero che nella condotta: anche la *Thérèse philosophe* del 1748, attribuita al marchese d'Argens, «quanto di più vicino alla pornografia "pura possa esistere», rientrava pienamente in questi canoni⁸⁶. Nel diario del già citato Samuel Pepys e nell'*Histoire de ma vie* di Giacomo Casanova, questa letteratura era riconosciuta come componente essenziale per l'educazione sessuale da entrambi i personaggi: l'importanza

⁸¹ S. Alexandrian, *Storia della letteratura erotica*, op. cit., pp. 137–138.

⁸² Alessandro Bertolotti, *Guida alla letteratura erotica. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Bologna: Odoya 2015, p. 142.

⁸³ S. Alexandrian, *Storia della letteratura erotica*, op. cit., pp. 140–161.

⁸⁴ Robert Darnton, *Libri proibiti: pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese*, Milano: Mondadori 1997, pp. 77–78.

⁸⁵ M. C. Jacob, «The Materialist World of Pornography», art. cit., p. 158.

⁸⁶ R. Darnton, *Libri proibiti*, op. cit., pp. 92–96.

di questa produzione, definita successivamente pornografia, sta propria nella funzione educativa che le era attribuita in termini di conoscenza della sessualità e dei generi⁸⁷.

Attraverso questa sintetica storia della letteratura è stato possibile osservare nelle sue radici il processo genealogico della categoria e della definizione di pornografia; tuttavia, poiché tale parola trovò la sua diffusione nella sua attuale accezione solo nella seconda metà dell'Ottocento e sul finire del secolo, sarebbe storicamente impreciso usare questa parola per definire le opere finora citate. L'aggettivo più comunemente usato per questo tipo di produzione, sostituito a fine diciannovesimo secolo dalla categoria di pornografia, era «osceno»: nel suo significato etimologico, da *ob-scena*, questo termine farebbe riferimento all'atto di «portare in scena (onstage) ciò che abitualmente è tenuto fuori da essa (offstage)»⁸⁸, vale a dire la rappresentazione di «ciò che va oltre la rappresentazione», o «che è al di là dei codici condivisi di pubblica visibilità»⁸⁹. Il carattere di oscenità, dunque, sarebbe definito dall'elemento performativo dell'oggetto in questione, poiché il contesto di definizione è quello della scena pubblica. A sua volta, quest'ultima può essere individuata nella pubblicazione o nella fruizione di un determinato prodotto, e dunque un'immagine o un testo può essere giudicato di carattere osceno semplicemente per essere stato stampato, alla luce dei suoi contenuti, o per il modo in cui è messo in circolazione. La cultura visuale a contenuto erotico di epoca rinascimentale è un ottimo esempio per illustrare queste due possibili dinamiche relative all'oscenità.

Nel Cinquecento, il tema dell'erotismo nelle immagini viveva un duplice circuito, con esiti diametralmente opposti. Da una parte vi era la produzione iconografica destinata al grande pubblico: gli elementi raffigurati erano afferenti all'immaginario biblico, nel quale l'elemento erotico, se presente, era sempre finalizzato all'esaltazione del sentimento e della morale religiosa; i racconti biblici problematici, come l'ubriachezza di Noè, le vicende di Davide e Betsabea o di Susanna e i vecchioni, erano pertanto evitate. Dall'altra parte, invece, vi erano le immagini destinate ad un circuito di fruizione del tutto privato, ambientate nell'immaginario della mitologia classica, nel quale l'erotismo era esaltato, talvolta attraverso raffigurazioni esplicite e visibili dell'atto sessuale, altre volte solo con la sua allusione: l'osservatore si faceva così voyeur e si identificava con i personaggi illustrati e l'immaginazione sessuale che essi offrivano. Questa seconda tipologia di produzione visuale a carattere mitologico fu tutt'altro che di secondaria importanza: esse, infatti, furono le fonti visuali per l'opera di Tiziano, anch'essa caratterizzata dall'enfasi erotica⁹⁰.

⁸⁷ James Grantham Turner, *Schooling sex: libertine literature and erotic education in Italy, France, and England, 1534-1685*, Oxford: Oxford University Press 2003, pp. 6–7.

⁸⁸ Peter Michelson, *Speaking the Unspeakable: A Poetics of Obscenity*, Albany: State University of New York Press 1993, p. xi.

⁸⁹ Linda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London: Routledge 1992, p. 90.

⁹⁰ Carlo Ginzburg, *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Torino: Einaudi 1992, pp. 134–142.

Uno degli autori più noti legato a questo circuito privato di immagini è Giulio Romano, i cui disegni di ambientazione classica hanno forgiato un catalogo di elementi visuali finalizzati alla rappresentazione dell'atto sessuale. I riferimenti alla cultura classica, spesso ricercati e articolati, evidenziano come la sua produzione fosse destinata ad un pubblico acculturato, e non faceva eccezione nemmeno la serie delle sue immagini più celebri, almeno per la loro vicenda: *I modi*, una sequenza di sedici disegni raffiguranti in modo esplicito dei rapporti sessuali di ambientazione mitologica. Nel 1524, lo stampatore Marcantonio Raimondi pubblicò le incisioni tratte dai disegni di Giulio Romano appartenenti al ciclo de *I modi*, probabilmente pensati come bozze per gli affreschi del Palazzo Te a Mantova; tuttavia, su ordine di Papa Clemente VII, queste immagini furono distrutte, anche se furono ciclicamente ripubblicate in varie versioni durante il Cinquecento ed oltre, corredate anche dai *Sonetti lussuriosi* che Pietro Aretino compose appositamente sulla base delle immagini di Giulio Romano. La storia de *I modi*, insieme ai sonetti di Aretino, è stata spesso citata come il primo esempio di pornografia, in Italia e in Europa. Bette Talvacchia, tuttavia, rifiuta la definizione di *pornografico* per questo tipo di produzione, poiché tale genere e categoria richiamerebbero un bagaglio di valori proprio delle moderne società occidentali, al di fuori delle specifiche immagini e dei relativi testi, poiché poco compatibile con la società rinascimentale: «la creazione di pornografia, dunque, deriva dall'inquadrare particolari oggetti, immagini, e testi come offensivi alla moralità e pertanto inaccettabili, così un oggetto pornografico non può esistere senza il discorso che lo identifica»⁹¹.

Nonostante le descrizioni più o meno esplicite dell'atto sessuale si possano trovare in molte se non in tutte le società in ogni tempo e spazio, la pornografia come genere e come categoria culturale e legale è un'idea generata specificatamente nel contesto occidentale, con una cronologia ed una geografia ben precisa. I momenti cruciali per la sua nascita si collocano infatti nella prima metà del diciannovesimo secolo, nonostante le sue radici affondino nell'Italia del sedicesimo secolo e nell'Inghilterra e Francia, in particolare, del diciassettesimo e diciottesimo secolo. Questa categoria visuale e letteraria fu una delle elaborazioni della modernità occidentale, nonostante i suoi legami con il Rinascimento, la Rivoluzione scientifica, l'Illuminismo e Rivoluzione francese, vale a dire con processi e contesti nei quali la libertà di pensiero, eresia, scienza, filosofia naturale e dibattito sulle forme politiche guadagnarono sempre più spazio e attirarono un'attenzione sempre più grande all'interno della produzione e del dibattito culturale⁹².

⁹¹ Bette Talvacchia, *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton University Press 1999, pp. 37–103.

⁹² Lynn Hunt, «Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800», in Lynn Hunt (a c. di.), *The invention of pornography: obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, New York: Zone Books 1993, pp. 10–11.

L'origine della pornografia, secondo Kendrick, risiedeva proprio in uno sguardo sul passato, ovvero nella classificazione di immagini e oggetti dell'antico mondo greco-romano rinvenuti a partire dalla metà del Settecento circa con le campagne archeologiche di quel periodo. Affreschi, statuette e riferimenti visuali e materiali di ogni tipo raffiguranti rapporti sessuali: i ritrovamenti presentavano un mondo antico in cui questo tipo di prodotti erano accessibili a chiunque, una differenza enorme con il mondo moderno, nel quale l'esposizione di simili contenuti era ristrettissima e fortemente privata. Questo fenomeno, così estraneo a coloro i quali per primi si trovarono a commentarlo, richiese un nuovo nome, una nuova tassonomia attraverso la quale classificare questa peculiare fonte di conoscenza del mondo antico: la parola scelta fu pornografia⁹³. La categoria così denominata, fin da subito, fu circoscritta come il campo dell'impossibilità: evocare o parlare di qualsiasi oggetto, testo o immagine di definisse pornografico richiedeva assolutamente che fosse esplicitato il suo diniego, la sua inammissibilità ed il suo rifiuto. La parola pornografia, in realtà, non divenne mai comune fra specialisti e archeologi, ma da questa epistemologia che questi uomini dell'Ottocento generarono nacque una nuova categoria per la descrizione di fenomeni sociali correnti⁹⁴.

Se l'oscenità era un concetto possibile solo grazie all'esistenza di una sfera pubblica, l'affermazione corrente della parola e della categoria di pornografia indicava un mutato atteggiamento fra pubblico e privato, fra decoro e indecenza, nonché la necessità di circoscrivere e definire un fenomeno da governare⁹⁵. Ciò che emerse nell'Ottocento fu certamente un nuovo atteggiamento sociale verso le varie forme di rappresentazione del desiderio sessuale, ma la genesi dell'idea e della definizione di pornografia potette compiersi anche attraverso nuovi meccanismi di comunicazione e diffusione della produzione culturale: la tradizione aretina era una forma di sub-letteratura, come la successiva produzione materialistica e libertina, che rimase di nicchia, e non minacciò mai di raggiungere indiscriminatamente un grande pubblico composto da fasce ampie ed eterogenee di popolazione⁹⁶. È qui che due fenomeni ottocenteschi, fotografia e pornografia, hanno potuto potenzialmente incontrarsi. Se determinati tipi di contenuti fossero potuti diventare una minaccia per la società e la cultura, questo sarebbe dipeso anche da nuovi meccanismi di circolazione dei prodotti, nonché dalle possibilità offerte dai nuovi media. La sovrapposizione cronologica della nascita e la diffusione dell'immagine fotografica e della definizione di pornografia, in questo senso, pongono degli interrogativi sulla loro interazione e sul loro reciproco radicamento.

⁹³ W. Kendrick, *The secret museum, op. cit.*, pp. 6–11.

⁹⁴ *Ibidem.*, p. 31.

⁹⁵ L. Hunt, «Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800», art. cit, p. 13.

⁹⁶ W. Kendrick, *The secret museum, op. cit.*, p. 66.

Non è possibile, tuttavia, formulare interpretazioni dei fenomeni storici senza analizzare le fonti e le prospettive che da esse dipendono. Se la pornografia era una categoria socialmente costruita per la sua amministrazione e regolamentazione⁹⁷, è proprio nei meccanismi di censura, controllo e repressione che si può indagare il suo rapporto con il medium fotografico. Due fenomeni, due tipologie di oggetti e di contenuti i cui processi genealogici condivisero la cronologia del diciannovesimo secolo: le origini di fotografia e pornografia possono essere ricercate, nella loro sovrapposizione, attraverso le fonti di controllo, repressione e censura. È questa la ricerca da percorrere attraverso la storia italiana, dai regni preunitari al primo Novecento.

⁹⁷ L. Hunt, «Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800», art. cit, p. 19.

Capitolo secondo

Italia oscena: reazioni e censure alla fotografia pornografica

*Il mezzo fotogenico è altresì “diabolico” per l’anarchia innata del suo prodotto:
la sua capacità di corrompersi e corrompere moralmente
che non è in alcun modo possibile censurare¹.*

Fotografia e pornografia: due fenomeni ottocenteschi fra di essi intrecciati, il cui connubio diede vita agli oggetti e alle immagini al centro di questa ricerca. Attraverso l’analisi delle origini di queste fotografie, l’obiettivo è di definire se la nuova tecnologia fotografica, all’alba della sua storia, sia stata in grado di ridefinire gli immaginari del desiderio e le stesse modalità con cui la sessualità era pensata e forse esperita. Dalla coincidenza cronologica che vede la sovrapposizione delle genealogie di fotografia e pornografia, tuttavia, emerge un ulteriore quesito: la fotografia fu l’origine materiale e tecnologica della pornografia? Questa categoria e questo genere furono definite esclusivamente a partire dalle immagini che il nuovo mezzo iconografico fu un grado di generare?

Fin dai primi momenti in cui la comunità accademica si pose il problema su come analizzare la dimensione della cultura materiale e le pratiche di scambio ed espressione al di fuori della produzione e circolazione dei testi scritti, fu riconosciuta un’analogia fra attori e umani e non umani, ed una «vita sociale degli oggetti», in perfetta analogia con quella delle persone². Lo stesso Appadurai invitava a non limitare l’osservazione ai significati attribuiti dagli umani, ma a seguire «le cose stesse, poiché i loro significati sono iscritti nelle loro forme, nei loro usi, nelle loro traiettorie», e ad illuminare il contesto umano e sociale attraverso di esse³. Le domande avanzate poc’anzi riguardo la fotografia pornografica, nel modo stesso in cui sono state formulate, attribuiscono a questa tipologia di immagine il ruolo di soggetto attivo: non un elemento passivo, ma un vero e proprio attore sociale, al pari degli umani, in grado di interagire con essi e di innescare fenomeni e reazioni nella cultura e nella società.

¹ A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, op. cit., p. 67.

² Arjun Appadurai (a cura di), *The Social life of things: commodities in cultural perspective*, Cambridge: University Press, 1986, p. 3.

³ *Ibidem.*, p. 5.

Nel corso degli anni, l'antropologia ha proposto molteplici esperienze di ricerca inerenti alla cultura materiale e visuale, con conseguenti riflessioni metodologiche di notevole importanza. A partire dall'interrogativo su quale fosse il ruolo della tecnologia nella costruzione del sapere scientifico, negli anni '80, presso il *Centre de Sociologie de l'Innovation* dell'*École nationale supérieure des mines de Paris*, lo staff di Michel Callon, Madeleine Akrich, e Bruno Latour elaborò la Actor-Network Theory, un approccio di analisi interpretativa che considerava tutti gli elementi, umani e non umani, coinvolti nei fenomeni sociali come attori fra loro interconnessi da una rete di relazioni⁴. Attraverso diverse prospettive di analisi e metodologie, questa tendenza nel ricercare il ruolo attivo del non-umano è stata definita *svolta ontologica*, e in anni molto recenti anche il contesto accademico italiano ha rivolto la propria attenzione a questo fenomeno⁵. Allo stesso modo, nel campo della cultura visuale e materiale, Horst Bredekamp ha invitato a considerare le immagini come soggetti in grado di partecipare alla realtà e alla vita umana, e di osservare a loro volta: una prospettiva di ricerca che, a partire da un'iniziale sospensione del puro razionalismo, potrebbe aprire nuovi orizzonti nella conoscenza della cultura visuale⁶. Con lo stesso interesse per l'arte e la dimensione della visualità, già Alfred Gell aveva suggerito come oggetti e immagini godessero di una capacità di azione (*agency*) all'interno di una rete di relazione fra umani e non-umani, circoscritta in un preciso ambiente (*milieu*)⁷.

Attraverso queste suggestioni, in questo capitolo sarà tracciato un sentiero di analisi che conduca alle risposte dei quesiti precedentemente sollevati in merito alla fotografica pornografica. In particolare, secondo l'approccio proposto da Gell, per valutare l'effetto, o meglio, l'*agency* di queste fotografie sul contesto (*milieu*) sociale e culturale dell'Italia fra Ottocento e primo Novecento, è necessario identificare una specifica rete di relazioni: il presente studio affronta, in questa chiave di analisi, la dimensione della censura. Essa, infatti, può essere interpretata come una somma di rapporti tra persone, con diversi ruoli ed interessi, e prodotti culturali in grado di veicolare idee, modi di pensare e contenuti di vario tipo. La rete di relazioni della censura è definita e regolata dai censori, persone che agiscono nella dimensione istituzionale, ed è finalizzata al controllo della vita culturale della comunità attraverso l'accettazione o il rifiuto nella circolazione legittima di determinati prodotti, con la conseguente repressione di ogni fenomeno ritenuto illecito. A partire dalle prospettive metodologiche appena delineate, è possibile formulare le seguenti domande: la fotografia pornografica fu

⁴ Bruno Latour, *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*, Oxford: University Press, 2005.

⁵ Valentina Gamberi e Roberto Brigati (a cura di), *Metamorfosi: la svolta ontologica in antropologia*, Macerata: Quodlibet, 2019; Luigigiovanni Quarta e Fabio Dei (a cura di), *Sulla svolta ontologica: prospettive e rappresentazioni tra antropologia e filosofia*, Milano: Meltemi, 2021.

⁶ Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano: teoria dell'atto iconico*, Milano: Raffaello Cortina, 2015.

⁷ Alfred Gell, *Arte e agency: una teoria antropologica*, Milano: Raffaello Cortina 2021, 24–32.

intercettata dalle reti di censura presenti in Italia? Se sì, quando ed in che termini ciò avvenne? La presenza della fotografia e delle sue espressioni pornografiche fu causa di una riorganizzazione della censura? Stimolò essa nuove attenzioni e dibattiti nel contesto del controllo culturale?

I quesiti appena sollevati possono trovare risposta nella storia legislativa e nei documenti relativi alle operazioni di polizia nell'ambito della censura. Questi ultimi, in particolare, rappresentano una tipologia di fonte in grado di fornire alcuni dati in merito alle pratiche di vendita, distribuzione e consumo di queste fotografie, agli individui che le adottavano, ed alle strategie adottate dalle autorità chiamate ad intervenire su questi fenomeni. La nascita della fotografia si colloca nell'Italia della Restaurazione, dopo il Congresso di Vienna e prima dei moti del 1848, in un contesto in cui vi erano molteplici realtà politiche sul territorio. Per questo primo periodo è dunque utile considerare più contesti politici fra loro contemporanei, e definire quale fu l'agency della fotografia pornografica in ciascuna delle reti di censura ad essi relativi. Relativamente al periodo preunitario, sono stati presi in analisi lo Stato della Chiesa, il Regno Lombardo-Veneto, il Regno delle Due Sicilie, ed il Regno di Sardegna, e di conseguenza le ricerche sono state condotte presso gli Archivi di Stato di Roma, Venezia, Napoli e Torino. Le fonti documentarie qui rinvenute circa le operazioni di censura restituiscono gli sforzi pratici della macchina statale per il controllo della cultura, attraverso i propri attori principali, come i censori e la polizia, e la comparazione fra i diversi contesti politici, seppur debba tenere in conto la diversità delle «regole del gioco» per ciascun sistema di censura⁸, può ricostruire una visione più completa dell'agency della fotografia pornografica. È necessario precisare, tuttavia, che il termine pornografia, nell'Italia preunitaria, non era ancora presente, ed è pertanto necessario utilizzare un'altra categoria, la stessa impiegata dalle fonti e definita dai processi storici e culturali: l'oscenità.

Con la fine della censura nel Regno d'Italia, le strategie di controllo e repressione contro testi, immagini e oggetti ritenuti osceni non caddero nell'oblio, ma anzi si ripresentarono, in forme diverse, a inizio Novecento. Nei quarant'anni che intercorsero, la cultura e la società italiana svilupparono nuove forme di conoscenza e nuove categorie morali sul tema della sessualità, e fra esse emerse anche il concetto di pornografia. Dopo la ricognizione della fotografia oscena nelle reti di censura nei regni preunitari, dunque, è necessario analizzare questi successivi sviluppi culturali attraverso gli scritti di intellettuali italiani e delle opere straniere che, tradotte e circolanti nei primi cinquant'anni di vita del Regno, influenzarono il dibattito pubblico e definirono un orizzonte etico sul tema della sessualità, oltre che un apparato di conoscenze scientifiche nell'alveo delle molteplici forme di sapere convogliate nel campo della sessuologia. Durante i decenni in cui queste idee e prospettive si consolidarono,

⁸ Robert Darnton, *Censors at work: how states shaped literature*, London: The British Library, 2014, pp. 14–15.

prese avvio anche il percorso di definizione normativa, animato dalle mobilitazioni di intellettuali, politici e associazioni di varia natura, che portò ai meccanismi di controllo e repressione della pornografia nel primo Novecento. Tale percorso sarà ricostruito e analizzato a partire dai dibattiti su giornali, dagli opuscoli moralistici contro la pornografia, e dai documenti conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato. Questi ultimi, infine, saranno la fonte principale per la ricostruzione della lotta alla pornografia che ebbe luogo in Italia fino agli anni della Grande Guerra e la definizione di quale fosse lo spazio, il ruolo e l'importanza della fotografia nell'esistenza di questo genere e nella diffusione dei suoi prodotti.

2.1. Nelle reti di censura dell'Italia preunitaria: testi, immagini, oscenità e fotografia

Nel contesto dell'Italia nell'età moderna, la censura è stato un meccanismo di controllo e definizione culturale costantemente presente nel corso dei secoli. La sua estrema rilevanza sulla società e la profonda traccia che ha lasciato è testimoniata non solo dalla sterminata storiografia, ma anche dall'immaginario comune legato all'istituzione dell'Inquisizione. Tuttavia, gli studi su questo fenomeno non risultano omogeneamente distribuiti lungo tutto l'arco cronologico da esso interessato, e la censura nel primo Ottocento, fino alla proclamazione del Regno d'Italia, necessita ancora di approfondimenti e analisi d'insieme. Prima di ricercare la presenza della fotografia pornografica nei contesti precedentemente elencati, è necessario ricostruire un quadro generale e sintetico della censura nel panorama italiano, evidenziandone le caratteristiche principali che si ritrovano anche nel contesto della Restaurazione. Nonostante la censura dell'Italia preunitaria sia ancora un campo non completamente battuto dalla storiografia, alcuni utili contributi, come quelli di Maria Iolanda Palazzolo e Vittorio Frajese, permettono di ricostruire un quadro di insieme ben delineato⁹.

Quella della censura sembra essere una dimensione costante dall'età moderna, ma il dibattito sulla libertà di stampa ed espressione, al contrario, appare quasi assente nel contesto italiano dei secoli precedenti all'Ottocento, a differenza di quanto accadeva in altri stati europei. I rari esempi in tal senso si riscontrano nella critica all'Inquisizione di Giorgio Leti, nel *Puttanismo romano* (1668), e nella rivendicazione della libertà di espressione presente nel *Divorzio celeste cagionato dalla dissolutezza della sposa romana* di Ferrante Pallavicino (1679). Un secolo dopo, lo stesso Goethe, in occasione del suo viaggio in Italia del 1786, criticava le profonde disparità in merito alla libertà di

⁹ Maria Iolanda Palazzolo, *I libri il trono l'altare: la censura nell'Italia della restaurazione*, Milano: FrancoAngeli 2003; Vittorio Frajese, *La censura in Italia: dall'Inquisizione alla polizia*, Roma - Bari: Laterza 2014.

stampa fra i diversi Stati italiani, determinata, a sua volta, dalla diversità dei rapporti di ciascuno di essi con Roma, che, in alcuni casi come quello veneziano, poteva avere come esito un'organizzazione della censura specifica e localizzata, con una conseguente maggiore vivacità editoriale e libertà di espressione tramite la stampa. Nemmeno le suggestioni provenienti dalla *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino*, del 26 agosto del 1789, dal *Bill of Rights* statunitense del 1791, o dalle Costituzioni del contesto rivoluzionario francese portarono ad una reale apertura del dibattito sul tema della libertà di stampa e della critica alla censura in Italia: tali influenze si riscontrano solo alla metà del secolo successivo, a ridosso dei moti del 1848. Al contrario, nel 1791, Pio VI espresse una decisa condanna alla libertà di stampa, e chiese che i governi degli Stati italiani si impegnassero a tenere lontani gli stampati provenienti dalla Francia rivoluzionaria¹⁰.

Nel contesto italiano, la fine della censura, dopo oltre due secoli, e la libertà di stampa giunsero dall'estero con le truppe napoleoniche, dal 1796: l'accesso alla cultura per mezzo della stampa non era più considerata una concessione del sovrano di antico regime, ma un diritto verso il quale si esercitavano, all'occorrenza, solo azioni circoscritte a scopo correttivo, in caso di abuso o al sorgere di pericoli per la società. Per la prima volta era possibile leggere liberamente il *Candido* di Voltaire o il *Contratto sociale* di Rousseau; i tribunali dell'Inquisizione furono soppressi, e la censura preventiva decadde su tutta la circolazione libraria, con alcune eccezioni sulle produzioni teatrali e i giornali¹¹. Questi ultimi attirarono sempre più l'attenzione delle autorità a partire dalla metà del Settecento, poiché fortemente legati alla comunicazione politica e ai luoghi di ritrovo dove tali tematiche erano dibattute, vale a dire nei salotti e nei caffè¹². Anche con l'abolizione della censura, dunque, fu conservata una forma di controllo su alcune tipologie di produzione culturale. La modernizzazione in quest'ambito in Italia alla fine del Settecento, tuttavia, non riguardava solo la libertà di stampa e la diffusione dei giornali, ma anche i meccanismi di amministrazione e controllo: dal sistema dell'Inquisizione si passò alla censura esercitata attraverso la polizia, una formula affermata alla metà del secolo in Francia e Austria. Non è possibile interpretare questo cambiamento soltanto come un processo di secolarizzazione, che definiva il confine fra l'influenza morale della religione e il controllo culturale dello Stato, poiché esso era anche una strategia per estendere il controllo ad ambienti ritenuti sede di fermento politico, e dunque fonte di possibili disordini sociali, e ai meccanismi di produzione e distribuzione culturale che all'epoca stavano diventando più pervasivi¹³.

¹⁰ V. Frajese, *La censura in Italia*, op. cit., pp. 126–161.

¹¹ *Ibidem.*, pp. 160–165.

¹² M. I. Palazzolo, *I libri il trono l'altare*, op. cit., p. 9.

¹³ V. Frajese, *La censura in Italia*, op. cit., pp. 138–146.

La caduta di Napoleone e la Restaurazione conseguente al 1815, in molti contesti europei, ebbero come esito la ripresa dei sistemi di censura preventiva e l'obbligo di licenza per la diffusione di scritti e stampati. Nei governi restaurati, la stampa era stata ritenuta responsabile degli sconvolgimenti della fine del Settecento, e per questo andava sottoposta a stretti meccanismi di controllo¹⁴. Gli Stati italiani non fecero eccezione e tornarono all'utilizzo degli strumenti di censura di antico regime; alcuni elementi dell'ordinamento napoleonico, tuttavia, furono mantenuti, come ad esempio il ruolo centrale della polizia. La transizione ad un nuovo contesto politico e culturale di carattere tradizionalista, antiliberale e antidemocratico rappresentò un terreno fertile per il proliferare dei sistemi di censura¹⁵. In Piemonte, nel Regno delle Due Sicilie, in Toscana e nel Regno Lombardo-Veneto furono costituiti uffici centrali di revisione, amministrati dal Ministero degli Interni o dalla Direzione Centrale di Polizia; anche nello Stato Pontificio, sebbene con nette differenze e caratteri più sfumati, le attività di controllo e revisione ricaddero maggiormente fra le competenze a carico della Segreteria di Stato, che operava accanto a istituzioni ecclesiastiche¹⁶.

I contenuti principali verso i quali gli sforzi della censura si concentravano erano principalmente di due tipi: quello religioso e quello politico. Rispetto ai meccanismi di revisione e controllo sperimentati fino al XVIII secolo, la Chiesa di Roma nel contesto della censura nell'Ottocento esercitava un'influenza meno diretta e non operativa, sebbene le indicazioni da parte delle autorità pontificie continuassero a influenzare il lavoro dei revisori nei diversi stati in merito a scelte e strategia volte ad arginare le espressioni anticlericali e anti-ecclesiastiche¹⁷. Fino alla proclamazione del Regno d'Italia, la sfera dell'espressione politica vide il susseguirsi di diversi contenuti definiti problematici: se negli anni immediatamente successivi al 1815 a destare preoccupazione era la figura di Napoleone, con il passare dei decenni l'attenzione delle autorità si rivolse soprattutto ai contenuti definiti patriottici, una categoria piuttosto duttile nella quale potevano rientrare anche, ad esempio, le *Canzoni* di Leopardi, come avvenne in Veneto¹⁸. Tutti gli sforzi compiuti internamente a ciascuno degli stati, inoltre, si scontravano con un fenomeno ben più ampio: il commercio estero, che non teneva conto delle diversità in termini di proibizioni, o clandestino, che tentava di forzare le restrizioni imposte. Per controllare il flusso di prodotti culturali provenienti al di là delle frontiere, furono elaborate molteplici strategie, come la compilazione di cataloghi di materiali proibiti per la consultazione da parte della polizia doganale, o l'istituzione di dazi doganali, come quello applicato dal Regno Borbonico

¹⁴ M. I. Palazzolo, *I libri il trono l'altare*, op. cit. p. 19.

¹⁵ V. Frajese, *La censura in Italia*, op. cit. p. 177.

¹⁶ M. I. Palazzolo, *I libri il trono l'altare*, op. cit. p. 23.

¹⁷ *Ibidem.*, pp. 26–27.

¹⁸ Giampietro Berti, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della restaurazione*, Venezia: Deputazione 1989, p. 196.

dal gennaio del 1823, giustificato dall'intento protezionistico verso le stamperie napoletane e pesantemente criticato dalla borghesia intellettuale. Ulteriore elemento di complicazione, infine, era il mutamento delle attenzioni dei censori e delle priorità nel sistema di sorveglianza culturale, che differenziava nel tempo e nello spazio i contenuti e la tipologia di oggetti verso i quali erano concentrati i provvedimenti¹⁹.

Il meccanismo di controllo culturale finora delineato investiva una molteplicità di espressioni, prodotti e spettacoli, nonostante fosse strutturata principalmente su testi stampati e sui contenuti di carattere politico e confessionale. Gli elementi di complessità della circolazione di opere e i limiti dei meccanismi di censura, tuttavia, consentono di trovare in questa rete anche quella che oggi definiremmo fotografia pornografica. Questa tipologia di produzione culturale si differenziava da quei tipi di contenuti e formati, ovvero gli argomenti politico-religiosi e il testo scritto, che rappresentavano la principale preoccupazione delle autorità ed il motivo per cui le reti di censura della Restaurazione esistevano. La fotografia che oggi definiremmo pornografica, al contrario, apparteneva alla dimensione mediale delle immagini e alla categoria di contenuti etichettati come osceni. Per comprendere come il fenomeno della censura nell'epoca della Restaurazione interagì con queste fotografie, è necessario confrontarsi con queste due dimensioni, cultura non testuale e oscenità, ancora non pienamente esplorate dall'attuale produzione storiografica. La corretta contestualizzazione delle fonti richiede l'analisi dei singoli contesti amministrativi dell'Italia preunitaria.

2.1.1. Lo Stato della Chiesa

A partire dalla metà del Settecento, nello Stato della Chiesa si sviluppò un certo allarmismo fra gli uffici curiali responsabili delle operazioni di censura. La causa era la pressione derivante dal mercato editoriale estero, soprattutto francese, che caratterizzò la fase più matura della stagione illuministica. Con il ridimensionamento dell'Inquisizione, la strategia adottata dai vescovi fu di natura principalmente pedagogica, e consistette in un indirizzamento delle letture verso opere più compatibili con le fondamenta dello Stato ecclesiastico e, pertanto, meno "minacciose"²⁰.

All'indomani della stagione napoleonica e del Congresso di Vienna, nel 1816, fu istituita la Direzione di Polizia, alle dipendenze del Governatore, pensata come organo esecutivo principale per le operazioni di censura. Il suo principale compito ed obiettivo era quello di affermare il controllo

¹⁹ M. I. Palazzolo, *I libri il trono l'altare*, op. cit., pp. 20–41.

²⁰ V. Frajese, *La censura in Italia*, op. cit., pp. 135–137.

sulla comunicazione politica, attraverso mansioni come l'ispezione delle stampe potenzialmente offensive verso il sovrano, la religione e il buon costume, ed il rilascio di licenze per esercizi pubblici come teatri, giocolieri, artisti girovaghi, teatrini di marionette e musicisti di strada. Vista la natura dello Stato della Chiesa, i confini dell'ambito politico erano facilmente sfumati verso la sovrapposizione con la sfera ecclesiastica, la cui censura e regolamentazione, tuttavia, spettavano a organi clericali distinti dalla polizia, che emanavano sentenze di ambito dottrinale tanto autorevoli da essere prese in considerazione dagli uffici di censura degli altri stati italiani per l'emanazione dei propri divieti²¹.

La duplice natura, laica ed ecclesiastica, nel sistema di revisione e controllo fu regolamentata nel 1825 dall'editto del cardinale Placido Maria Zurla: il sistema di censura adottato era di carattere preventivo, e prevedeva la valutazione dell'opera per la quale si chiedeva la pubblicazione da parte di un Consiglio di revisione, al quale seguiva l'esame da parte del Collegio teologico; nel caso in cui l'opera avesse passato tutti le fasi di revisione, al Maestro del Sacro Palazzo spettava la concessione dell'*imprimatur*. Questo articolato sistema affondava le proprie radici nell'idea che la libertà di stampa e di coscienza non fossero in realtà dei diritti esercitabili all'interno di una società, ma solo una copertura con la quale si legittimavano condotte meritevoli di condanna, come affermato da Gregorio XVI nell'enciclica *Mirari vos* del 1832, un'interpretazione ripresa dalla rivista gesuita *La Civiltà Cattolica*, nata nel 1850, in una stagione di rinnovata intransigenza e ritorno alla censura preventiva. Gli unici momenti di allentamento del sistema di censura avvennero fra il 1847 ed il 1848, sotto Pio IX. Dal 15 marzo 1847, entrarono in vigore nuovi regolamenti sui meccanismi di revisioni e controllo, dei quali beneficiarono soprattutto i periodici in termini di circolazione e permessi sugli argomenti da poter trattare, ed il successivo Statuto del 14 marzo 1848 abolì il sistema di censura preventiva, al quale seguì una legge di regolamentazione dei prodotti stampati emanata il 4 giugno dello stesso anno²². L'anno successivo, tuttavia, con l'avvento della Repubblica Romana del 1849, ogni controllo fu abolito e la stampa fu dichiarata completamente libera, ma, dopo la sua caduta, la censura preventiva fu nuovamente istituita il 17 marzo 1850.

Queste furono dunque le coordinate generali della censura nello Stato Pontificio nell'epoca della Restaurazione, nonché il contesto in cui la fotografia mosse i suoi primi passi nella storia. In questo sistema di controllo delle espressioni culturali, ricercare le tracce della fotografia pornografica vuol dire rintracciare quali attenzioni furono rivolte a due dimensioni dei prodotti culturali: la cultura testuale ed in particolare le immagini, nonché la categoria dell'oscenità. A tal fine è necessario

²¹ *Ibidem.*, pp. 184–188.

²² *Ibidem.*, pp. 189–208.

guardare direttamente i testi inerenti ai provvedimenti in materia di censura e le fonti di polizia relative alle operazioni di controllo e sequestro.

L'incipit dell'editto Zurla del 1825 presentava il progresso e le invenzioni della tecnica come elementi di sviluppo per l'uomo, il cui rovescio della medaglia, tuttavia, poteva essere «la corruttela del costume, ed il vizio». Allo stesso modo, si affermava che «fra le arti più utili deve sicuramente riputarsi la Tipografia, ed ogni maniera di Stampa, con cui in modo facile e pronto si propagano i lumi, [...] ma tanto è l'abuso che di queste arti sempre s'è fatto, e specialmente ai dì nostri si fa, che invece di propagarsi colla stampa la verità di propagano troppo spesso gli errori»²³. La conseguenza immediata e logica che veniva presentata era la necessità di istituire dei regolamenti e dei sistemi di revisione: il Titolo I descriveva il meccanismo di revisione e permesso alla stampa di opere scritte, ma all'art. 14, in conclusione, si affermava che «tuttociò che si è detto in ordine agli Stampatori s'intenda anche per gl'Incisori, Litografi, Fonditori, Artisti di qualunque genere si stampa, e di lavoro figurato, ad eccezione de' lavori di puro ornato, di non sospetta allusione, sotto le comminate pene della confisca degli Oggetti»²⁴. Allo stesso modo, l'introduzione dall'estero di libri, stampe di ogni tipo e oggetti figurati poteva avvenire previa richiesta e dopo i necessari controlli alla dogana²⁵. Le disposizioni, dunque, erano pensate per libri e testi scritti, ma applicate anche alle immagini. In merito alla natura dei contenuti da sottoporre a restrizioni e sequestri, in testo dell'editto del 1825 non forniva specificazioni. In questo periodo, tuttavia, alcune fonti riportano rari episodi che testimoniano la sensibilità di alcune istituzioni verso prodotti visuali a contenuto "osceno". Due anni prima dell'editto, infatti, a partire dal 1823, vennero revisionate le matrici raccolte nella Calcografia di Stato, e fu ordinata la soppressione di quelle ritenute oscene: in questa categoria ricadevano spesso illustrazioni inerenti alla mitologia classica, fra le quali alcune erano firmate da Michelangelo, Giulio Romano, Agostino e Annibale Carracci²⁶.

Il sistema di censura vide una prima modifica solo nel 1847. Pochi anni prima, il dagherrotipo aveva fatto la propria comparsa nella scena pubblica, e questo procedimento iconografico, già a ridosso della metà degli anni '40 dell'Ottocento, concedeva tempi di esposizione idonei alla raffigurazione del corpo umano e alla realizzazione di ritratti. Le disposizioni del 15 marzo 1847, tuttavia, non nascevano dalla necessità di far fronte a nuovi mezzi di comunicazione e prodotti culturali, come il dagherrotipo, ma dalla volontà di rendere più efficienti i meccanismi di revisione più celeri ed

²³ Editto Zurla del 18 agosto 1825, cit. in *Discussione della legge del 15 marzo 1847 sulla stampa*, Roma: Alessandro Natali, p. 59.

²⁴ *Ibidem.*, p. 62.

²⁵ *Ibidem.*, pp. 62–63.

²⁶ Archivio di Stato di Roma (ASRm), *Camerali II XVI - XIX sec.*, *Calcografia 1732 - 1870*, b. 3.

efficienti, oltre che maggiormente uniformi fra le varie provincie²⁷. Con il nuovo regolamento, il Consiglio di Censura e la Direzione Generale di Polizia erano maggiormente coordinate, con una minore dispersione fra i singoli uffici, ed una conseguente apertura verso le attività dei giornali, che ora potevano trattare liberamente di «scienze, lettere, arti, storia contemporanea, materie appartenenti alla pubblica amministrazione, e tutto ciò che giovi a promuovere l'agricoltura, l'industria, il commercio, la navigazione, le imprese di opere pubbliche»²⁸. Erano specificati, inoltre, i contenuti vietati alla pubblicazione, ovvero la riproduzione «a stampa di discorsi tenuti in adunanze non legalmente autorizzate», «ogni discorso per cui direttamente o indirettamente si rendano odiosi ai sudditi gli atti, le forme, gl'istituti del Governo Pontificio», «ogni cosa che torni in dispregio della Religione, della Chiesa, delle sue Dignità, e de' suoi Ministri; ma tutto ancora che offenda l'onore de' Magistrati, della milizia, e delle private famiglie e dei cittadini, dei Governi e delle Potenze estere, delle Famiglie Regnanti e dei loro pubblici Rappresentanti»²⁹. L'ultimo di questi divieti era anche indirizzato contro l'oscenità, sebbene mancasse un esplicito riferimento. La difesa dell'onore e della morale, infatti, passava dalla lotta contro i prodotti osceni che offendevano cittadini e istituzioni: l'attenzione era rivolta alla satira, molto diffusa dalla fine del XVIII secolo, una tipologia di produzione culturale in grado di veicolare idee sociali e politiche in opposizione alle istituzioni o a figure chiave della scena pubblica, anche attraverso contenuti afferenti alle pratiche sessuali³⁰. Al contrario, non c'è nemmeno un riferimento a immagini o prodotti di cultura non testuale: i regolamenti erano pensati per periodici e testi a stampa.

La fondamentale svolta nella storia della censura nello Stato della Chiesa giunse il 15 marzo 1848, con la pubblicazione dello Statuto Fondamentale per lo Stato Pontificio, concesso da Pio IX. All'interno di una serie di provvedimenti di carattere liberale, il nuovo Statuto, all'articolo XI, dichiarava abolita la censura preventiva di carattere governativo e politico, nulla cambiava invece per l'ambito ecclesiastico, ed annunciava nuove leggi per la repressione degli abusi. Esse giunsero a distanza di pochi mesi, il 4 giugno, e ribadirono che la facoltà di pubblicazione per mezzo della stampa era libera. Dopo una serie di regolamenti in merito alle comunicazioni preventive obbligatorie da recapitare alle autorità governative, necessarie per l'apertura di stamperie e la pubblicazione di giornali e periodici, il Titolo III del testo di legge raccoglieva le norme in merito ai contenuti che costituivano «delitto», ed erano pertanto oggetto di contravvenzione. In prima posizione, all'articolo 19,

²⁷ *La legge sulla stampa del 15 marzo e la circolare del 19 aprile del 1847. Emanate in nome del Pontefice Pio Nono dal Cardinal Gizzi Segretario di Stato*, Bologna 1847, pp. 3–4.

²⁸ *Ibidem.*, p. 5.

²⁹ *Ibidem.*, pp. 5–6.

³⁰ Paul English, *L'eros nella letteratura*, Milano: Garzanti 1976, pp. 36–37.

veniva dichiarato causa di pena detentiva e pecuniaria «ogni oltraggio fatto col mezzo della stampa alla Religione, al buon costume, alla Chiesa e suoi Ministri»³¹. Le disposizioni sembravano richiamare il tema dell'oscenità in modo analogo alla legge sulla stampa del 15 marzo 1847, sebbene attraverso una formula meno vincolata alle persone e alle famiglie, e più diretta al concetto di morale e cultura, come l'espressione «buon costume» lascerebbe intendere. La preoccupazione principale, in ogni modo, restava la satira e l'attacco a figure istituzionali o autorevoli; gli articoli immediatamente successivi, infatti, definivano le pene per lo screditamento ed il pubblico attacco al Pontefice, al Consiglio, ad ambasciatori e sovrani esteri, e potrebbero pertanto essere interpretati come diverse declinazioni di quel tentativo di difesa dall'oltraggio, che anche l'oscenità poteva rappresentare. L'oggetto da amministrare e sottoporre alle regolamentazioni, tuttavia, restava il testo: fra le disposizioni transitorie, l'articolo 31 annunciava che si sarebbe «provveduto con leggi e regolamenti alla pubblicazione delle opere figurate per via di disegno, incisione, litografia, calcografia, plastica, ec., restando intanto in vigore gli attuali regolamenti»³². Queste norme ad hoc, tuttavia, non arrivarono mai: l'avvento della Repubblica Romana e la successiva ondata repressiva riportarono il precedente sistema di censura preventiva in vigore.

I documenti relativi alle operazioni di controllo e sequestro conservati presso l'Archivio di Stato di Roma, purtroppo, possono fornire solo uno sguardo parziale sul funzionamento dei meccanismi di censura nello Stato Pontificio. Di fatti, rispetto ad altri stati dell'Italia preunitaria, gli apparati censori risultavano particolarmente inefficienti, le istruzioni per gli organi esecutivi e i regolamenti per le operazioni di sequestro e repressione erano poco dettagliati e precisi, l'impianto generale della censura non era sufficientemente strutturato, e mancava un coordinamento con gli istituti centrali; poiché, in aggiunta, Roma era meta di viaggi e visite da tutt'Europa, oltre che dal resto d'Italia, il risultato non poteva che essere la proliferazione degli scambi illegittimi di prodotti a stampa³³. I documenti d'archivio, pertanto, non forniscono un quadro esaustivo del fenomeno su tutto il territorio dello Stato della Chiesa, né della reale circolazione dei prodotti a stampa, e di fotografie. Il sistema di controllo adottato, frutto del contrasto tra i tentativi di modernizzazione dello Stato e la persistenza di modelli organizzativi arcaici, peccava in termini di controllo centrale, con la conseguente autonomia delle singole province, e la mancanza, dunque, di una documentazione centralizzata in grado di generare

³¹ *Moto-proprio della nostra Santità di Nostro Signore Papa Pio IX. Sulla legge repressiva della stampa*, Roma: Tipografia della Rev. Cam. Apost. 1848, p. 7.

³² *Ibidem.*, p. 9.

³³ M. I. Palazzolo, *I libri il trono l'altare*, *op. cit.*, pp. 50–58.

una visione d'insieme³⁴. Ciononostante, l'Archivio di Stato restituisce tracce e testimonianze di azioni e reazioni dei soggetti operanti nella rete della censura, le quali giocano un ruolo prezioso ai fini dell'indagine intrapresa. Le fonti risultano più dettagliate e numerose a partire dal 1850, quando la censura preventiva tornò in vigore.

I documenti raccolti nei fondi del Ministero dell'Interno relativi alle questioni di stampa richiamano quelle stesse attenzioni e preoccupazioni rilevate nell'analisi della storia legislativa appena tracciata. I contenuti sottoposti ad una sorveglianza più accurata erano quelli di natura politica e religiosa, ed il tema dell'oscenità compariva più frequentemente se legato ad essi; mentre i prodotti che attiravano maggiore attenzione erano quelli testuali, con la conseguente marginalità di immagini e oggetti nelle reti di censura. Nell'aprile del 1850, giunse presso gli uffici del Ministero dell'Interno un rapporto in merito alle operazioni di scarico del materiale confiscato in alcune operazioni eseguite a Roma: oltre a numerosi giornali, opuscoli e libri principalmente a carattere politico, ed alcuni scritti di tema religioso, vennero confiscate alcune opere di Casti e stampe caricaturali³⁵. Il mese successivo, la polizia doganale di Imola sequestrò 12 casse contenenti libri a tema storico-politico e confessionale, oltre ad alcune figure in rame notificate a margine³⁶. Definire quale fosse lo spazio dei titoli osceni all'interno delle operazioni di censura non è semplice: fra i titoli elencati dalla polizia doganale di Imola soggetti a sequestro, ad esempio, è registrato un opuscolo intitolato *La prostituta di Napoleone*; tuttavia, esso non era affatto uno scritto definibile osceno, ma un pamphlet antipapale dal titolo provocatorio, per il quale l'11 giugno 1855 giunse anche un sollecito dalla Segreteria di Stato ai distretti provinciali di polizia per una maggior sorveglianza sulla sua circolazione³⁷. Il 3 ottobre 1850 giunse al Ministero la notifica di sequestro ad un viaggiatore di alcuni «fascicoli romantici» contenenti «cose riferibili in politica»³⁸.

Queste testimonianze confermano come al centro della rete di censura ci fosse la cultura testuale, e come fossero i contenuti politici e confessionali a suscitare preoccupazione. Le immagini, e dunque le fotografie, e l'oscenità erano presenti solo se ancorate a questi elementi. Nelle operazioni di sequestro finora osservate, inoltre, i prodotti di cultura visuale sono stati intercettati contestualmente al controllo di libri e oggetti testuali. L'8 luglio 1851 giunse al Ministero una richiesta di istruzioni, da parte della polizia di Roma, in merito ad un negozio di stampe che esponeva una litografia

³⁴ Andrea Casadio, «La censura nello Stato Pontificio: le Legazioni 1815-1859», in Domenico Maria Bruni (a c. di.), *Potere e circolazione delle idee. Stampa, accademie e censura nel Risorgimento italiano*, Milano: FrancoAngeli 2007, p. 285.

³⁵ ASRm, *Ministero dell'Interno*, b. 1938, sez. I, n. 515.

³⁶ ASRm, *Ministero dell'Interno*, b. 1938, fasc. *Disposizioni generali 1850*, n. 160.

³⁷ ASRm, *Ministero dell'Interno*, b. 1941, fasc. 1855, n. 9328.

³⁸ ASRm, *Ministero dell'Interno*, b. 1938, n. 1982.

francese raffigurante allegorie del socialismo ed inneggiante ad esso: la risposta degli uffici ministeriali, tuttavia, fu un semplice invito a valutarne l'effettiva pericolosità e a provvedere «come meglio si creda»³⁹. Molto diverso fu il caso notificato il 10 giugno 1856 dalla polizia di Ancona: insieme a libri ed opuscoli vietati, fra il materiale sequestrato era specificata la presenza di due scatole con immagini raffiguranti «l'Augusta Effigie del Sommo Pontefice con riprovevoli allusioni»⁴⁰. Nonostante queste testimonianze, ulteriori tracce confermano come la cultura visuale avesse un peso meno rivelante di quella testuale: intorno al 1858, la polizia di Macerata inviò un sommario delle operazioni di requisizione della censura, il cui titolo era «contro i libri antipolitici», e dalla dogana di Civitavecchia un rapporto trasmetteva l'assenza di casi di requisizione di testi proibiti e l'irrelevanza politica relativa al commercio di immagini⁴¹.

Fino alla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento, nello Stato Pontificio la fotografia non sembra avere alcuna rilevanza nella rete di censura, ma le cose cambiarono poco dopo. Mai direttamente presente o esplicitata nei testi di legge e nei regolamenti di censura, la fotografia fu oggetto specifico dell'editto emanato il 28 novembre 1861 dal Cardinale Vicario Costantino Patrizi Naro. Il nuovo regolamento sulla fotografia costituiva un meccanismo di censura preventiva ad hoc per questa pratica, per la quale era necessario dichiarare il possesso di macchinari fotografici alle autorità, anche se non destinate all'uso professionale. Ciò che risulta particolarmente rilevante in questo editto è l'enorme spazio dedicato al fenomeno della fotografia oscena, della quale trattavano ben quattro dei dieci articoli. Il nuovo regolamento prevedeva punizioni non solo per «quello che si permettesse effigiare in fotografia figure oscene ed indecenti», con relativi inasprimenti della pena se realizzate a fini di commercio e lucro, ma anche ai modelli e agli esercenti che ne permettessero la circolazione e la diffusione⁴². Dal 1861, i rapporti di polizia circa le operazioni di censura inviati presso il Ministero dell'Interno riportavano più frequentemente la presenza di fotografie fra il materiale sequestrato. Nel 1864 fu registrato un sequestro di libri proibiti di genere scientifico e politico, assieme ad alcune fotografie di un monumento di Cavour, e in alcuni elenchi di sequestri compare la dicitura «fotografie di soggetti con uniformi garibaldine». Non solo: parallelamente all'intensificarsi della presenza della fotografia nella rete di censura, anche l'oscenità divenne sempre più frequentemente oggetto di sequestri. Nel 1866, su 521 titoli di scritti sequestrati, 156 erano di contenuto ritenuto osceno, il 29,94%, fra i quali ricorrevano nomi di autori come Boccaccio, Rousseau, Balzac, Dumas, Paul De Kock, George Sand, e numerose opere, semiconosciute o piuttosto celebri, come l'*Histoire de ma vie* di

³⁹ ASRm, *Ministero dell'Interno*, b. 1939, n. 160.

⁴⁰ ASRm, *Ministero dell'Interno*, b. 1941, n. 236.

⁴¹ ASRm, *Ministero dell'Interno*, b. 1943.

⁴² *Editto per il regolamento degli Stabilimenti di Fotografia*, Roma: Tipografia della Rev. Cam. Apost. 1861.

Giacomo Casanova. Fra questi titoli e nomi, negli elenchi dei sequestri era possibile leggere talvolta «album di voluttà» e «fotografie oscene»⁴³.

2.1.2 Il Regno Lombardo-Veneto

Nel Regno austriaco, la censura fu uno strumento ampiamente utilizzato fin dal XVIII secolo, con la finalità di reggere gli equilibri politici ed intervenire sulla diffusione di idee ed opinioni potenzialmente pericolose per l'ordine costituito. Con il decreto teresiano dell'8 giugno 1743, le attività di censura furono affidate al corpo di polizia, affinché esse potessero essere più rapide ed efficienti, anche attraverso l'impiego di cataloghi di opere proibite redatti dallo Stato, e fossero così svincolate dal sistema di censura religiosa; poiché il fine era quello di regolare un'attività economica oltre che un sistema di produzione culturale, la censura doveva essere amministrata esclusivamente dallo Stato e con efficienza⁴⁴. Dopo un allentamento del sistema di censura, voluto da Giuseppe II nel 1781 per garantire la libertà di culto per luterani, calvinisti e ortodossi, e la parificazione giuridica degli ebrei, nel 1789 fu istituito un sistema di censura preventiva centralizzato, i cui uffici principali erano a Vienna, che coinvolse progressivamente ogni ambito del commercio librario, incluso quello ambulante, e produsse di un *Indice* di Stato delle opere proibite con oltre 2500 titoli; ciononostante, il contrabbando restava ben radicato, e rendeva disponibili titoli di scienza, cultura di ogni tipo, e oscenità⁴⁵. Il Codice penale universale austriaco del 1803, emanato durante il regno di Leopoldo II, diede nuova legittimità alla censura preventiva e inquadrava ogni attività di stampa senza permessi fra le gravi trasgressioni politiche⁴⁶. In questa storia della censura austriaca si trovano gli elementi che diedero vita alla macchina della censura della Restaurazione nelle province venete e lombarde, pensata e strutturata nel contesto del riordino amministrativo generale all'indomani dell'esperienza napoleonica.

Con la risoluzione dell'8 marzo 1815 dell'Imperatore d'Austria, fu istituito il Regio Dipartimento di Censura, sottoposto direttamente all'autorità dell'Imperial Regio Governo e con il proprio Ufficio Centrale collocato nell'ex convento di San Zaccaria, a Venezia. Esso entrò in funzione il 15 giugno dello stesso anno, come decretato dal *Piano Generale*, anch'esso approvato l'8 marzo; sebbene fossero stati immediatamente organizzati degli uffici provinciali in ogni territorio, il fulcro

⁴³ ASRm, *Ministero dell'Interno, Stamperie*, b. 1944, fasc. anno 1864.

⁴⁴ V. Frajese, *La censura in Italia*, op. cit., pp. 142–143.

⁴⁵ P. Englisch, *L'eros nella letteratura*, op. cit., pp. 36–37.

⁴⁶ Sergio Vinciguerra (a c. di), *Codice penale universale austriaco (1803)*, Ristampa anastatica., Padova: CEDAM 2001.

dell'attività di censura restava a Venezia, ai cui funzionari spettava il compito di revisione per opere più estese e la risoluzione dei casi più articolati⁴⁷. In modo analogo, il 20 aprile 1816, entrò in vigore il *Piano generale di Censura per le province lombarde*, nel quale era previsto che alcuni dei compiti maggiori di revisione fossero svolti dagli uffici veneziani, di fatto centrali per tutto il Regno Lombardo-Veneto⁴⁸. Il sistema di censura elaborato si discostava molto da quello vigente in ambito ecclesiastico: laddove quest'ultimo interpretava come più pericoloso un libro che si rivolgeva a lettori con un grado di istruzione elevato, la censura del Regno Lombardo-Veneto permetteva più facilmente l'accesso a libri proibiti a soggetti riconosciuti ritenuti come meritevoli moralmente ed intellettualmente dalle autorità locali⁴⁹. L'unico elemento di continuità fra i due sistemi stava nella classificazione per livelli delle opere (*admittitur, transeat, erga schedam, damnatur*) in base alla presunta pericolosità, il più grave dei quali, il *damnatur*, implicava l'inoltro della richiesta per la lettura direttamente al Dicastero di Vienna⁵⁰. L'attività censoria dei primi trent'anni fu molto intensa, e gli indici dei libri proibiti divennero progressivamente più corposi. Notifiche di sequestri e compilazioni di cataloghi produssero un'enorme mole di documentazione, e occuparono gran parte del tempo dei censori. Il 16 ottobre 1845, per regolare le tempistiche delle operazioni negli uffici dei revisori, furono istituiti dei tempi massimi per l'evasione delle notifiche, al fine di ridurre le giacenze, e fu eliminata la censura preventiva delle opere di scienze positive, con eccezione di quelle provenienti dall'estero. Oltre ad una relativa tolleranza sul tema ed alla fiducia riposta nella cultura di chi leggeva tali opere, si può intuire la necessità di un alleggerimento del lavoro sulle spalle degli impiegati nella censura⁵¹.

Il sistema di censura preventiva del Regno Lombardo-Veneto iniziò a vacillare nella primavera del 1848, come conseguenza delle agitazioni che si sollevarono in tutt'Europa. Il primo tentativo di reazione della monarchia austriaca fu quello del rafforzamento del controllo: il 1° febbraio 1848 furono istituite la Direzione di Censura ed il Collegio supremo di Censura, per un controllo più centralizzato dei testi stampati. La tensione sociale che stava esplodendo in Europa già nel mese precedente, tuttavia, fu tale che il 20 marzo l'Impero decise di abolire la censura, probabilmente con il fine di ridurre le possibili occasioni di conflitto. La sospensione delle misure di censura in questa stagione fu adottata da tutti gli Stati italiani, e può essere letta come un segno di sostanziale impreparazione

⁴⁷ G. Berti, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della restaurazione*, op. cit., pp. 1–2.

⁴⁸ Gianluca Albergoni, «La censura in Lombardia durante la Restaurazione: alcune riflessioni su un problema aperto», in Domenico Maria Bruni (a c. di.), *Potere e circolazione delle idee. Stampa, accademie e censura nel Risorgimento italiano*, FrancoAngeli 2007, pp. 217–218.

⁴⁹ V. Frajese, *La censura in Italia*, op. cit., p. 181.

⁵⁰ G. Berti, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della restaurazione*, op. cit., pp. 5–6.

⁵¹ Archivio di Stato di Venezia (ASVe), *Governo Veneto, Atti 1845-1849*, b. 7406, *Intimazione Presidenziale del 16 ottobre 1845*.

politica sul tema da parte dei ceti politici al governo⁵². Nel Regno Lombardo-Veneto, tuttavia, questa fase durò pochissimo: già due giorni dopo fu istituita la Repubblica Veneta (di San Marco), che mantenne l'abolizione della censura fino alla sua dissoluzione, nell'agosto del 1849⁵³. Con il ritorno del dominio austriaco sul territorio veneto, furono reintrodotte le disposizioni precedenti all'abolizione della censura, come avvenne analogamente in tutti gli altri Stati italiani, ad eccezione del Regno di Sardegna. Successivamente a questa fase, in Veneto, le prime variazioni normative vennero applicate il 1° giugno 1850, con l'entrata in vigore delle "Norme interinali per la stampa e la pubblicazione dei giornali, libri e disegni nelle Provincie Venete". Tali disposizioni, pensate come provvisorie per il corrente "stato d'eccezione" successivo al 1848, si presentavano come una deroga di alcuni articoli del piano di censura del 1815, ed eliminavano la revisione preventiva sui giornali, a favore di un più serrato controllo di polizia, mentre il lavoro degli uffici di censura era concentrato su libri, fogli volanti e immagini⁵⁴. Il 1° settembre 1852, attraverso l'introduzione della nuova legge per gli stampati, venivano confermate le tendenze inaugurate dalle norme interinali, e si definivano con maggiore precisione i dettagli in merito agli obblighi di licenza per coloro i quali realizzavano e vendevano oggetti stampati, e le tempistiche inerenti al deposito degli esemplari d'obbligo richiesti presso gli uffici di pubblica sicurezza⁵⁵. Dieci anni dopo, il 17 dicembre 1862, entrò in vigore una nuova legge sulla stampa che non mutò i principi di quella precedente, ed anzi ne confermò molti degli obblighi e dei divieti, come quello per il commercio ambulante, e ne aggiornò termini tecnici, tempistiche e svolgimenti legali⁵⁶.

Rispetto al contesto dello Stato Pontificio, la rete di censura del Regno Lombardo-Veneto risulta ricostruibile nelle sue tendenze generali, nei suoi meccanismi e nelle pratiche ad essa inerenti con una maggiore precisione e disponibilità di fonti. In tal senso, la ricerca della fotografia pornografica in questo contesto conduce ad un panorama più dettagliato circa la cultura visuale e l'oscenità, attraverso il filtro della censura. Esattamente come nello Stato Pontificio, tuttavia, la macchina della censura concentrava le attenzioni e gli sforzi delle autorità principalmente su prodotti di cultura testuale. Lungo tutto l'arco cronologico della Restaurazione, non furono mai elaborate norme specifiche per prodotti di cultura visuale o materiale, ed i regolamenti di censura, che si esprimevano ed

⁵² M. I. Palazzolo, *I libri il trono l'altare*, op. cit., pp. 43–44.

⁵³ La documentazione relativa alla riorganizzazione ed all'abolizione della censura nel 1848 e durante la Repubblica di San Marco è raccolta in ASVe, *Governo Veneto, Atti 1845-1849*, b. 7406.

⁵⁴ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1849-1851*, b. 68, *Norme interinali per la stampa e la pubblicazione dei giornali, libri e disegni nelle Provincie Venete*, fasc. VIII 2/5856, n. 192.

⁵⁵ *Annotazioni al regolamento sulla stampa del 27 maggio 1852 posto in attività col giorno 1° settembre 1852*, Venezia: Premiata Tipografia di Gio. Cecchini Edit. 1853; ASVe, *Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1850-1851*, b. 255.

⁵⁶ *Le nuove leggi sulla stampa portate dalla sovrana ordinanza 17 dicembre 1862*, Padova: Tipografia G.B. Raudi 1863; ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1862-1866*, b. 568, fasc. 5 1/50.

erano pensati per i testi, venivano solo estesi ed applicati ad oggetti di questo tipo. Nella prima stagione della censura, dalla pubblicazione del Piano Generale per le provincie venete al 1848, la censura era definita uno strumento con l'obiettivo di «rivedere [...] tutto ciò che si è stampato, e tutto ciò che vuolsi stampare, vale a dire tutt'i libri ed incisioni di qualunque sorte»⁵⁷; tuttavia, il regolamento specificava anche che fosse «indispensabile il sottomettere alle regole generali della censura anche le stampe figurate, essendo esse, come qualunque altra stampa, atte a far nascere e propagare idee contrarie al buon ordine, alla decenza ed ai buoni costumi», e che le *stampe figurate*, ovvero «carte storiate, geografiche, allegoriche, le carte di musica, le immagini, i disegni di figura di ogni sorte», dovevano essere «trattate come i libri ed i manoscritti»⁵⁸.

Nell'estensione dei regolamenti ai prodotti di cultura non testuale appare il riferimento all'oscenità. Questa categoria attirò l'attenzione delle autorità fin dall'operato di Giuseppe II, il cui codice penale redatto nel 1787 e tradotto in italiano dieci anni dopo, all'indomani del Trattato di Campoformio, con l'articolo 77 dichiarava che «fra i rei di delitti politici, i quali portano alla corrutela de' costumi, resta annoverato ogni uno che fa negozio di libri proibiti, o di pitture e figure rappresentanti cose oscene»⁵⁹. Rispetto alle opere erudite, i cui contenuti avrebbero potuto comunque veicolare idee e concezioni differenti rispetto alle volontà della monarchia, l'oscenità aveva una caratteristica percepita come assai più pericolosa dalle autorità austriache: poteva essere fruita con più facilità, e dunque da più persone con carattere e morale assai più fragili. Il contrabbando era una minaccia in grado di penetrare le maglie della rete censoria, e l'oscenità fu a fondamento di un mercato assai redditizio, nonostante la presenza di titoli di questo tipo fra gli elenchi di opere proibite⁶⁰. Il primo *Indice* redatto nel 1815 elencava 77 opere che avessero un riferimento alla categoria di oscenità, su un totale di 737, pari al 10,44%⁶¹. Fra questi titoli, molti erano inerenti a opere di autori italiani del Cinque e Seicento, alcuni erano traduzioni di opuscoli francesi, e fra i nomi più illustri e ridondanti nelle fonti si ritrovano Aretino, Bertola, Boccaccio, Della Casa, Marini e Ovidio⁶², mutuati dalla tradizione della censura

⁵⁷ *Collezioni di leggi e regolamenti pubblicati dall'Imp. Regio Governo delle Provincie Venete*, Venezia: Francesco Andreola 1815, vol. II, parte I, p. 241.

⁵⁸ *Collezioni di leggi e regolamenti pubblicati dall'Imp. Regio Governo delle Provincie Venete*, Venezia: Francesco Andreola 1816, vol. II, parte II, p. 256.

⁵⁹ Sergio Vinciguerra (a c. di), *Codice generale austriaco dei delitti e delle pene (1797)*, Ristampa anastatica., Padova: CEDAM 2005, p. 101.

⁶⁰ P. Englisch, *L'eros nella letteratura*, op. cit., pp. 36–37.

⁶¹ ASVe, *Presidio di Governo Veneto, Atti 1815-1819*, b. 122, fasc. VII 1/1, n° 5450, *Elenco opere proibite al 1815*.

⁶² G. Berti, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della restaurazione*, op. cit., p. 16.

ecclesiastica⁶³. Negli anni successivi, ad arricchire la componente dei titoli osceni negli elenchi furono soprattutto traduzioni di autori provenienti dall'estero e testi in lingua francese⁶⁴.

Così come avveniva per tutti gli oggetti nella rete di censura del Regno Lombardo-Veneto a prescindere dal loro contenuto, anche nello specifico ambito dell'oscenità i testi erano al centro dell'attenzione delle autorità, come confermano i documenti di polizia in merito alle relative operazioni. Il 21 agosto 1817, la famiglia Signorini di Vicenza richiese che fosse inibita la circolazione di un componimento poetico dai toni fortemente osceni e scandalosi di Clemente Signorini, rivolto contro la sua stessa famiglia⁶⁵. La risposta del censore giunse il 2 ottobre, ed in essa fu comunicato l'accoglimento della richiesta e furono rivolte scuse alla famiglia per la leggerezza con la quale fu condotta la prima revisione e per il mancato impedimento alla circolazione da essa scaturito in un primo momento⁶⁶. In modo analogo, il 13 marzo 1818, l'Ufficio Centrale di Censura a Venezia notificò al Presidio di Governo a Treviso l'iscrizione all'indice con formula *damnatur* del libro *Sei anni della vita galante del Sig. Monte* di Francesco Castari, motivata da grave trasgressione politica a causa del riconoscimento dei personaggi del racconto in persone residenti nella stessa Treviso⁶⁷. L'attenzione delle autorità sui testi a scapito della cultura materiale e visuale, anche nella categoria dell'oscenità, è confermata da una lettera del 6 aprile 1819 dell'Ufficio di Presidenza di Vienna diretta al Presidente dell'Ufficio di Polizia e Censura di Venezia, nella quale erano espresse delle lamentele per il fatto che era stato trascurato un rapporto di polizia riguardante un tabaccaio che esponeva opere pittoriche definite scandalose⁶⁸.

A partire dal 1840, quando dagherrotipi e immagini fotografiche si affacciarono alle porte della visualità della società ottocentesca, il rapporto fra autorità censorie e cultura non testuale non sembrò mutare. Quando nell'agosto del 1840 la polizia notificò all'Ufficio Centrale a Venezia la fabbricazione di alcune statue in gesso raffiguranti Napoleone, a Rovigo, non vi fu una decisione pronta e immediata sul da farsi, poiché simili oggetti non erano ritenuti particolarmente pericolosi⁶⁹. Sebbene il contenuto politico attirasse l'attenzione delle autorità, i sequestri non erano una reazione immediata o automatica, e spesso le autorità non sapevano esattamente come comportarsi davanti ad oggetti e immagini⁷⁰. Fra i documenti di censura relativi alla Lombardia, è presente una nota del 1833 che

⁶³ V. Frajese, *La censura in Italia*, op. cit., p. 182.

⁶⁴ ASVe, *Dipartimento di Censura (Ufficio di Revisione dei libri e delle stampe) 1815-1847*, b. 315, *Catalogo delle Opere proibite confiscate dal 1815 al 1834 che si depositarono all'I.R. Biblioteca Palatina*.

⁶⁵ ASVe, *Presidio di Governo Veneto, Atti 1815-1819*, b. 123, fasc. VII 2/43, n° 41.

⁶⁶ ASVe, *Presidio di Governo Veneto, Atti 1815-1819*, b. 123, fasc. VII 2/43, n° 353.

⁶⁷ ASVe, *Presidio di Governo Veneto, Atti 1815-1819*, b. 123, fasc. VII 2/49, n° 13.

⁶⁸ ASVe, *Presidio di Governo Veneto, Atti 1815-1819*, b. 123, fasc. VII 2/61, n° 1379.

⁶⁹ ASVe, *Governo Veneto, Atti 1840-1844*, b. 6086, fasc. XXII 13/1, n° 1089/1840.

⁷⁰ Sul rapporto fra censura e cultura materiale negli Stati preunitari nella prima metà dell'Ottocento: Enrico Francia, *Oggetti risorgimentali: una storia materiale della politica nel primo Ottocento*, Roma: Carocci 2021.

specificava come immagini e figure, anche su tessuti e oggetti d'arredamento, fossero da considerarsi come oggetti sottoposti ai meccanismi di censura, in quanto prodotti circolanti nel mercato⁷¹. Nonostante la centralità della cultura testuale e del tema politico nella rete di censura del Regno Lombardo-Veneto, tuttavia, fra i documenti di polizia è possibile trovare un'importante traccia della circolazione di immagini oscene, forse di natura fotografica. In un documento dell'Ufficio di Verona del 16 marzo 1843, si notificava che otto stampe colorate provenienti da Parigi, definite dal censore «scandalose e lascive, ma di colorito delicato», erano state sequestrate e poi restituite a G. Ferrari con divieto di rivendita, poiché era stato riconosciuto il suo interesse puramente artistico e collezionistico, nonostante i sospetti a suo carico circa alcuni precedenti guadagni con mezzi illeciti⁷². Non è improbabile che le immagini in questione fossero dagherrotipi. La loro circolazione sistematica con soggetti di nudo è attestata attorno al 1845⁷³, ed alcuni di questi erano colorati manualmente, con risultati di grande pregio estetico⁷⁴.

Dopo il 1848 e la Repubblica di San Marco, il ritorno al sistema di censura preventiva vide la propria riorganizzazione con il regolamento sulla stampa del 1852, concepito «per gli scritti a stampa o stampati», ma valente per «tutte le produzioni dell'ingegno e delle belle arti (opere letterarie e artistiche) moltiplicate col mezzo della litografia, calcografia, silografia, coniazione, plastica, o con qualsiasi mezzo meccanico o chimico»: la fotografia non era citata ma direttamente coinvolta⁷⁵. Nella successiva ed ultima legge di censura del Regno Lombardo-Veneto, del 1862, poche furono le variazioni introdotte rispetto al 1852, come il divieto di commercio ambulante di prodotti a stampa o la consegna obbligata di un esemplare per le revisioni preventive alla pubblicazione⁷⁶. Quest'ultima norma suscitò le lamentele di fotografi e litografi, per i quali l'esemplare d'obbligo comportava costi rilevanti; pertanto, l'anno successivo il governo dispose la restituzione degli esemplari una volta compiuta la revisione⁷⁷. Le operazioni di censura verso le fotografie, all'indomani del 1862, inoltre, non costituivano la normalità. Il 27 aprile 1864, infatti, all'articolo 4 della legge sulla stampa di due anni prima («Tutto ciò che in questa Legge è ordinato riguardo agli stampati, dee valere non solo per le produzioni tipografiche, ma anche per tutti i prodotti letterari ed artistici, moltiplicati con quali siansi

⁷¹ Antonello Negri e Marta Sironi, «Censorship of the Visual Arts in Italy 1815– 1915», in Robert Justin Goldstein e Andrew Michael Nedd (a c. di.), *Political censorship of the visual arts in nineteenth-century Europe: arresting images*, First published., New York: Palgrave Macmillan 2015, p. 192.

⁷² ASVe, *Governo Veneto, Atti 1840-1844*, b. 6085, fasc. XXII 12/61, n° 928/340.

⁷³ Serge Nazarieff, *Early erotic photography*, Köln: Taschen 1993, p. 6.

⁷⁴ *Ibidem.*, p. 12.

⁷⁵ *Annotazioni al regolamento sulla stampa del 27 maggio 1852 posto in attività col giorno 1° settembre 1852, op. cit.*

⁷⁶ *Le nuove leggi sulla stampa portate dalla sovrana ordinanza 17 dicembre 1862*, Padova: Tipografia G.B. Raudi, 1863.

⁷⁷ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1862-1866*, b. 568, fasc. V 1/9, n. 6512.

mezzi meccanici o chimici») fu aggiunta la seguente nota ministeriale: «Alle prescrizioni della legge sulla stampa vanno soggetti anche i prodotti dell'arte fotografica»⁷⁸.

In questa seconda fase della censura nel Regno Lombardo-Veneto, sebbene libri e testi a stampa fossero il cuore dell'attività censoria, non mancarono casi nei quali le autorità operarono su oggetti e immagini. Il 3 agosto 1851 fu sequestrata dalla pubblica stampa la litografia *Il dopo pranzo dei Curriati* dell'editore litografo Fontana, poiché rappresentava alcuni sacerdoti in stato di ebbrezza, e pertanto, secondo il parere dei revisori, risultava offensiva per l'istituzione stessa del sacerdozio⁷⁹. Il 7 novembre 1852 fu approvato il sequestro di 8 stampe litografiche fiorentine di italiani illustri, vinte da un cittadino veneziano attraverso una lotteria estera: oltre ad aver infranto il divieto di partecipazione alle lotterie estere, le autorità riconoscevano il rischio demagogico delle immagini in questione⁸⁰. L'11 giugno 1856, a Venezia, furono sequestrate alcune medagliette ed effigi raffiguranti pensatori afferenti alle correnti anarchiche e socialiste, come Proudhon e Louis Blanc⁸¹. La circolazione di ritratti politici, in ogni forma e dimensione, si fece sempre più intensa, in particolar modo a partire dal 1860 con una massiccia presenza delle raffigurazioni dei protagonisti del Risorgimento italiano. Nel marzo del 1860, l'Ufficio centrale di censura di Venezia fu costretto a specificare, attraverso una nota ufficiale, l'illiceità nella vendita di immagini di personaggi ritenuti insurrezionali, come Cavour, Vittorio Emanuele, Garibaldi, Cialdini⁸². Nonostante questo, la circolazione di simili oggetti ed immagini non cessò, e di tanto in tanto i documenti di polizia riportavano operazioni di sequestro su quantità a volte considerevoli di tali prodotti. Sempre nella primavera del 1860, nel territorio Venezia vennero notificate alcune attività di vendita di stampe raffiguranti Vittorio Emanuele⁸³, mentre a Treviso furono sequestrate decine e decine di stampe, ritratti, litografie, medagliette, ed anche fotografie, di ogni formato e dimensione, raffiguranti Garibaldi, Cialdini, Vittorio Emanuele, Napoleone III, Cavour e Manfredo Fanti⁸⁴.

La cultura materiale e visuale, e la stessa fotografia, fanno parte di questa complessa rete di relazioni nella quale diversi attori, istituzionali e non, si contendevano spazio e controllo della propaganda politica. Il 10 febbraio 1860, un foglio volante in lingua tedesca, edito a Londra dalla ditta editrice William & Norgate, dal titolo *Dagyerrotypien von einem ungarischen Edelmann* (ovvero «Dagherrotipi di un nobile ungherese»), fu sequestrato e sottoposto ai revisori, poiché, nonostante il

⁷⁸ *Raccolta di leggi ed ordinanze della monarchia austriaca*, Innsbruck: Libreria accademica Wagneriana 1900, p. 9.

⁷⁹ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1849-1851*, b. 69, fasc. VII 5/3523, n° 3804.

⁸⁰ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1852-1856*, b. 278, fasc. XIV 16, n° 5016.

⁸¹ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1852-1856*, b. 278, fasc. XIV 6/11 n° 6893.

⁸² ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1857-1861*, b. 307, fasc. I 7/14, n° 4100/1080.

⁸³ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1857-1861*, b. 307, fasc. I 7/13, n° 3332.

⁸⁴ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1857-1861*, b. 307, fasc. I 7/13, n° 3028.

titolo suggerisse un argomento puramente inerente alla fotografia, esso trattava parallelamente della relazione fra Austria e Ungheria, e sosteneva la necessità della loro separazione amministrativa⁸⁵. Successivamente alla legge sulla stampa del 1862, alcuni giornali vennero esclusi dallo spaccio postale, e fra questi non mancarono anche giornali illustrati. Il 27 agosto 1863, la Direzione di Polizia di Venezia, relativamente al giornale torinese *Il Mondo Illustrato*, riportava che «gli articoli politici decisamente ostili all'I.R. Governo, e i disegni ingiuriosi al medesimo, contenuti in alcune dispense, determinarono l'eccelso Ministro della polizia ad escluderlo dal favore dell'associazione postale», e con motivazioni simili anche il giornale milanese *Il Fotografo* fu sottoposto alle stesse misure restrittive⁸⁶. Se da un lato la rete di censura e le sue fonti, seppur in maniera frammentaria e parziale, restituiscono la misura del ruolo politico della fotografia, medium non estranea alla trasmissione di contenuti sovversivi, dall'altro lato l'apparato di censura del Regno Lombardo-Veneto consente la ricostruzione della diffusione dell'attività fotografica nelle sue provincie. Con le norme del 1852 e l'obbligo di licenza per la realizzazione e la vendita degli stampati, è possibile rilevare il numero di esercizi commerciali, studi e botteghe inerenti alla pratica fotografica, e la loro crescita nel tempo. Venezia, ad esempio, è la prima provincia a registrare i fotografi come una categoria propria e a sé stante negli elenchi relativi agli esercizi con attività afferenti alla stampa: dai quattro studi fotografici censiti, per la prima volta, nella seconda metà del 1853⁸⁷, si arrivò a ben 22 luoghi registrati nei quali si producevano e vendevano fotografie all'inizio del 1866⁸⁸.

Nella fase successiva al 1848, la categoria dell'oscenità iniziò ad essere maggiormente presente nelle reti di censura, anche grazie ad importanti elementi di novità in materia di regolamentazione. Il maggiore di essi è rappresentato dal nuovo Codice Penale del 27 maggio 1852. L'articolo 500 presentava il concetto di pubblica moralità ed i delitti contro di essa:

Nello scopo a cui sono dirette le cure della legislazione, il concetto di un'offesa alla pubblica moralità non è circoscritto a quelle azioni soltanto, che sono atte a produrre per se stesse avversione e pubblico scandalo, ma si estende anche ad azioni che per la loro natura contribuiscono a propagare la corruzione dei costumi, o alle quali sono congiunte, come ordinarie conseguenze, la dissolutezza ed il disordine.

Dietro tali principii sono da punirsi come delitti o contravvenzioni contro la pubblica moralità nei casi sotto espressi: a) la libidine; b) le gravi offese al buon costume od al pudore portanti pubblico scandalo; c) il mendicare; d) i giuochi proibiti; e) l'ubriachezza; f) altre gravi immoralità⁸⁹.

L'articolo 516, in tale ambito, definiva invece la pena e il reato attraverso immagini e stampati:

⁸⁵ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1857-1861*, b. 305, fasc. I 5/2, n° 1353.

⁸⁶ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1862-1866*, b. 568, fasc. V 1/5, n°3618.

⁸⁷ ASVe, *Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1850-1851*, b. 258, fasc. IX 7/41, n° 608/21.

⁸⁸ ASVe, *Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1862-1866*, b. 1476, fasc. XXIX 4/2, n° 671.

⁸⁹ *Raccolta di leggi ed ordinanze della monarchia austriaca, op. cit.*, pp. 495-496.

Chi mediante disegni o figure con atti indecenti offende il buon costume o il pudore gravemente ed in maniera da eccitare pubblico scandalo, si fa reo di una contravvenzione, ed è punito con arresto rigoroso da otto giorni fino a sei mesi. Ma se tale offesa fu commessa col mezzo di stampati, verrà punita, come delitto, con arresto rigoroso da sei mesi ad un anno⁹⁰.

Il nuovo Codice Penale ed il relativo articolo in merito alla diffusione di immagini oscene, tuttavia, non fu la causa di nessuna crociata contro l'oscenità, in generale, né tantomeno verso le fotografie di questo genere. Sebbene vi fosse un incremento delle operazioni di censura verso stampati osceni, non vi furono particolari sforzi delle autorità contro questo genere di prodotti. Il riferimento all'articolo 516 del Codice Penale, inoltre, era più spesso utilizzato in riferimento ai testi, che rientravano nella categoria di «stampati», per la quale l'articolo stesso prevedeva pene più severe. In un documento di aggiornamento per l'Indice delle opere proibite del 24 gennaio 1864, ad esempio, si riscontrano ben 21 opere sull'elenco totale di 29 che, secondo i censori, violavano l'articolo 516, e solo due di esse erano afferenti al genere della satira, identificabile attraverso il riferimento ad ulteriori articoli infranti del Codice Penale⁹¹. Esempi simili nei quali le operazioni di censura erano indirizzate principalmente verso contenuti di questo tipo sono molto rari, e l'unico paragonabile a quello appena illustrato risale allo stesso anno, al 18 settembre 1864, quando la Direzione di polizia di Milano notificò un elenco di opere letterarie oscene in stampa a cura dell'editore milanese Enrico Politti, con il successivo ordine di sequestro⁹². Molto probabilmente, tuttavia, non furono applicate le pene previste dall'articolo 516, né l'azione delle autorità fu particolarmente incisiva: l'anno dopo, infatti, il catalogo dell'editore presenta una sezione di *opere galanti* ben più ampia dell'elenco notificato dalla polizia, nel quale ricorrevano anche alcuni dei titoli posti sotto sequestro⁹³.

Nel periodo considerato, vi sono anche casi nei quali da parte del clero furono mosse lamentele e richieste di intervento verso attività di diffusione di opere considerabili oscene. Il 4 settembre 1857, ad esempio, il vescovo di Verona chiese che fosse censurata l'opera di Pietro Dufour (pseudonimo di Paul Lacroix), *Storia della prostituzione di tutti i popoli del mondo*, edita a Torino da Perrin e tradotta da Giovanni La Cecilia: in quest'opera, secondo il vescovo, erano state messe «in pura vista tutte le più sozze turpitudini a cui si duole purtroppo la umana natura e la loro semplice e nuda descrizione con uno stile che è ben lungi dall'insinuare l'abborrimento»⁹⁴. Il revisore, tuttavia, rifiutò la censura, poiché riconobbe l'utilità scientifica dell'opera e la sua destinazione ad uso di studiosi⁹⁵. I casi finora

⁹⁰ *Ibidem.*, p. 504.

⁹¹ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1862-1866*, b. 572, fasc. V 3/2, n° 486.

⁹² ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1862-1866*, b. 572, fasc. V 3/2, n° 3839.

⁹³ *Catalogo della libreria moderna di Enrico Politti*, Milano: Enrico Politti 1865.

⁹⁴ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1857-1861*, b. 306, fasc. I 5/12, n° 710.

⁹⁵ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1857-1861*, b. 306, fasc. I 5/12, n° 7620.

illustrati, e la loro occasionalità, porterebbero a definire sporadica e saltuaria la presenza di testi osceni nella rete di censura, anche a causa dell'importanza e della gravità assai relativa attribuita loro dalle autorità. Ancora meno rilevante potrebbe apparire la presenza di immagini in quest'ambito di censura. I documenti di alcune operazioni di controllo lascerebbero trasparire, infatti, la scarsa importanza attribuita a questa tipologia di oggetti. Il 25 giugno 1856 giunse all'Ufficio Centrale di censura il rapporto di polizia riguardante l'esposizione pubblica, nel negozio di belle arti di Carlo Pinzano, di una venere nuda, simile a quella di Tiziano, la quale, illuminata, attirava dei ragazzetti: non furono previste sanzioni, e fu solo avanzata la richiesta di ritiro dell'opera dalla pubblica esposizione⁹⁶. Gli ulteriori esempi della presenza di immagini oscene nella rete di censura del Regno Lombardo-Veneto degli ultimi due decenni della sua esistenza conducono direttamente alla fotografia.

In un rapporto di polizia del 1858 è possibile osservare tre casi di operazioni riguardanti immagini oscene, tutte di natura fotografica. C. Bettini, di 39 anni, originario di Bologna, fu «condannato con deliberazione 16 marzo 1858 n° 1244 a cinque fiorini di multe, ritenuto il sequestro delle vedute fotografiche [ovvero delle stereoscopie], perquisitegli ai sensi degli articoli 6 e 24 del Regolamento sulla stampa»; il motivo della condanna, tuttavia, non stava nell'oltraggio al pudore, ma nell'aver «intrapreso lo spaccio di oggetti che non era abilitato né a fabbricare né a vendere per proprio conto e che in ogni caso non avrebbero dovuto essere ammessi allo smercio per questione di moralità»: l'articolo 516 del Codice Penale, infatti, non era menzionato. Il fotografo F. Fassina di Padova, di anni 40, invece, fu trovato in «possesso di stampe fotografiche rappresentanti figure in atteggiamenti indecenti», ma in data 19 luglio 1858 fu disposta la restituzione del materiale, poiché tali fotografie non erano destinate alla vendita, la quale fu concessa dalle autorità solo se gli acquirenti fossero stati «soli artisti che nei loro lavori estetici potevano averne uopo». Al legatore V. Tondelli di Venezia, di 36 anni, furono sequestrate 40 fotografie «di genere sconcio», con l'accusa di vendita non autorizzata; tuttavia, fu subito appurata la sua innocenza, poiché tali fotografie erano di proprietà del padre e non destinate alla vendita; solo una metà di esse, tuttavia, furono restituite, mentre le altre furono trattene perché ritenute «lesive al buon costume», senza ulteriori precisazioni. In tutti e tre i casi raccolti nel documento non vi sono condanne giustificante nella diffusione di materiale osceno, ed il principale capo d'accusa restava il commercio non autorizzato delle fotografie in questione, a prescindere dal loro genere e contenuto⁹⁷.

Sebbene la presenza della fotografia oscena nelle reti di censura fosse ormai affermata e sottoposta all'attenzione delle autorità, essa non fu motivo sufficiente per l'organizzazione di sistematiche

⁹⁶ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1852-1856*, b. 278, fasc. XIV 6/10, n° 7330.

⁹⁷ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1857-1861*, b. 291, fasc. 1/2, n° 222.

attività di repressione specificatamente dirette verso questa tipologia di oggetti. L'importanza attribuita dalla polizia e dagli apparati di censura, inoltre, sembrava scarsa o relativa. A gennaio del 1863, dalla Curia Patriarcale dell'Arcidiocesi di Venezia pervenne alla Direzione di Censura una denuncia circa attività di esposizione e vendita di stampe, incisioni, fotografie e stereoscopie a carattere osceno e di nudo⁹⁸; tuttavia la polizia dichiarò che tali notizie non corrispondevano ai risultati delle proprie rilevazioni⁹⁹. Solo negli ultimi anni del Regno Lombardo-Veneto si ritrovano documenti relativi a sequestri di fotografie oscene, con condanna per oltraggio alla pubblica moralità. Il 12 settembre 1863 furono sequestrate al libraio padovano D. Salmin alcune fotografie oscene provenienti da Parigi, acquisite tramite alcuni viaggiatori, e destinate alla rivendita ad artisti: le accuse a lui rivolte riguardavano la vendita non autorizzata di stampati, poiché non afferenti al suo esercizio librario, e l'offesa al buon costume, ai sensi dell'articolo 516 del Codice Penale del 1852¹⁰⁰.

2.1.3 Il Regno delle Due Sicilie

Il sistema di censura sperimentato nella Napoli del Cinque e Seicento si dimostrò inefficace a causa delle sovrapposizioni fra i meccanismi delle istituzioni religiose e l'organizzazione di quelle laiche, oltre all'assenza di un sistema di concessioni e permessi di stampa che determinò una scarsa incisività; fu solo nel Settecento che, con la modernizzazione del sistema statale e la progressiva distanza dalla censura ecclesiastica, fu possibile l'affermazione di un sistema pienamente funzionante¹⁰¹. Durante il decennio francese, sotto Giuseppe Bonaparte, vi fu il trasferimento delle competenze di censura dalla Segreteria dell'Ecclesiastico alla polizia¹⁰², e lo stesso Ferdinando I, con la Restaurazione, mantenne questo impianto organizzativo e lo diresse contro la cultura illuminista e la sua offesa alla religione, ritenuta responsabile della Rivoluzione e dell'allontanamento degli individui dal rispetto delle leggi e della società¹⁰³.

Già pochi anni dopo il ritorno della monarchia borbonica a Napoli, il sistema di controllo a carattere preventivo fu abolito (26 luglio 1820) nell'intento di un maggior allineamento ai contenuti della Costituzione spagnola, ed in favore di un sistema di sorveglianza successiva alla pubblicazione.

⁹⁸ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1862-1866*, b. 568, fasc. V 1/5, n° 127/79.

⁹⁹ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1862-1866*, b. 568, fasc. V 1/5, n° 936.

¹⁰⁰ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1862-1866*, b. 568, fasc. V 1/5, n° 6218.

¹⁰¹ V. Frajese, *La censura in Italia, op. cit.*, pp. 127–128.

¹⁰² Maria Consiglia Napoli, «La censura libraria a Napoli nel periodo risorgimentale», in Domenico Maria Bruni (a c. di.), *Potere e circolazione delle idee. Stampa, accademie e censura nel Risorgimento italiano*, Milano: FrancoAngeli 2007, p. 357.

¹⁰³ V. Frajese, *La censura in Italia, op. cit.*, pp. 193–194.

Il principio per il quale si sopprimeva l'ufficio dei regi revisori era quello per cui «ogni individuo è libero di scrivere, stampare e pubblicare le sue idee»: al centro di questo diritto di espressione culturale vi era la parola scritta, e tutto il testo di legge fu formulato in riferimento ad essa, sebbene in alcuni specifici articoli fosse fatta esplicita menzione di «figure» o «stampe di ogni genere»¹⁰⁴. Le insurrezioni dello stesso anno, tuttavia, causarono il ritorno del precedente sistema di censura. Il decreto del 2 giugno 1821 era così motivato: «L'esperienza ha dimostrato che le più gravi ferite alla pubblica morale sieno state prodotte dalla lettura de' libri perniciosi, e che questi diffusi tra le insperse manidi giovani superficialmente istruiti, divennero fatali alla tranquillità ed all'onore di parecchie colte nazioni»; di conseguenza fu decretato, all'articolo 1, che «i libri proibiti, le stampe indecenti e gli oggetti illustrati contro la religione e la morale» sarebbero stati fermati alla dogana, senza alcuna tolleranza¹⁰⁵. L'immediata conseguenza di questo ritorno alla censura preventiva fu la compilazione di veri e propri *indici* ed elenchi di opere proibite da parte delle autorità statali¹⁰⁶. Da questi testi normativi è possibile evidenziare il carattere paternalistico con il quale il governo regio giustificava tali provvedimenti in difesa della tranquillità collettiva, così come la centralità della cultura testuale nella rete di censura, e la volontà di non lasciare fuori di essa immagini e oggetti, pur senza specifiche norme a riguardo. A rivestire il compito di revisione, inoltre, erano spesso individui privi di profili intellettuali rilevanti, e spesso provenienti dall'ambiente religioso, nonostante l'assenza, fino al 1857, di una disposizione che riservasse una parte delle posizioni richieste a figure ecclesiastiche¹⁰⁷.

Il 19 gennaio del 1848 fu pubblicato un nuovo decreto finalizzato ad un'organizzazione più uniforme della censura nel Regno, attraverso l'istituzione di due Commissioni centrali, a Napoli e a Palermo, e delle Commissioni provinciali ad esse subordinate: tale decreto portò ad una presenza più consistente e ad un meccanismo più stringente della censura, grazie ad un'ottimizzazione del lavoro dei revisori sulle «stampe di tutte le specie che si pubblicheranno ne' nostri reali domini, e di quelle che s'introdurranno dall'estero; e del pari de' rami, figure e alle litografie, e d'ogni sorta di produzioni teatrali»¹⁰⁸. La nuova stagione di rivolte dello stesso anno, tuttavia, attraversò l'Europa e giunse anche a Napoli: al fine di intercettare le istanze alla base delle sollevazioni, il 10 febbraio 1848, il re Ferdinando II proclamò una nuova Costituzione, il cui articolo 30 sanciva che «la stampa sarà libera, e

¹⁰⁴ *Collezione delle Leggi e de' Decreti Reali del Regno delle Due Sicilie. Anno 1820, Semestre II*, Napoli: Real Tipografia 1820, p. 151.

¹⁰⁵ *Collezione delle Leggi e de' Decreti Reali del Regno delle Due Sicilie. Anno 1821, Semestre I*, Napoli: Real Tipografia 1821, pp. 93–94.

¹⁰⁶ V. Frajese, *La censura in Italia, op. cit.*, p. 194.

¹⁰⁷ M. C. Napoli, «La censura libraria a Napoli nel periodo risorgimentale», art. cit, p. 365.

¹⁰⁸ Archivio di Stato di Napoli (ASNa), *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 452, fasc. 4567, vol. I.

solo soggetta ad una legge repressiva, da pubblicarsi per tutto ciò che può offendere la Religione, la morale, l'ordine pubblico, il Re, la Famiglia Reale, i Sovrani esteri e le loro Famiglie, non che l'onore e l'interesse de' particolari»¹⁰⁹.

Come già accaduto nel 1820, tuttavia, alle insurrezioni successive alle aperture liberali concesse dal regno in termini di censura e libertà di stampa seguirono le norme repressive¹¹⁰. Già prima del mutamento delle leggi, in una lettera del 12 marzo 1849 al Prefetto di Napoli inviata dal Ministero dell'Interno sulla sorveglianza della vendita di stampe senza licenza e sugli schiamazzi degli ambulanti che portavano avanti questa attività, si possono ritrovare delle sollecitazioni nel «distinguere le disposizioni dell'art. 30 dello Statuto politico della Monarchia, che promette la libertà della stampa, dall'esercizio della professione o arte che sia di stampatore» e delle precisazioni sul fatto che «la stampa libera non è che la manifestazione del pensiero e di ogni altro prodotto della intelligenza: se con ciò si offendono i costumi, la religione, etc, non vi sarà che una legge di repressione»¹¹¹. Successivamente, il 27 marzo 1849, fu reintrodotta la censura preventiva su periodici e riviste¹¹², e nello stesso anno, il 6 novembre, furono inasprite le pene per la stampa e la vendita non autorizzata, ulteriormente aggravate qualora il contenuto delle opere fosse stato ritenuto illecito: i primi due articoli sancivano di quali oggetti fosse stato fatto divieto, ovvero «di tutt'i libri che trattano contro la Religione, la morale, ed i Governi; de' fogli, scopo dei quali sia promuovere la insubordinazione e l'anarchia; di tutte le pitture oscene, e di tutti gli altri oggetti figurati che conducono ad immoralità [...] le stampe indecenti, e gli oggetti contrarii alla Religione ed alla morale»¹¹³. Il decreto annunciava anche che sarebbe seguita una nuova legge sulla stampa, poi emanata il 13 agosto 1850, che reintrodusse il divieto della «stampa e la pubblicazione delle opere, degli scritti, degli opuscoli, giornali, fogli volanti, effemeridi e simili; non che la formazione e diffusione di rami, incisioni, litografie, sculture, ed oggetti di plastica» senza il controllo preventivo¹¹⁴. L'anno successivo fu emanato il *Regolamento per l'esecuzione della legge de' 13 agosto 1850 sulla stampa per la parte che riguarda la Pubblica Istruzione*¹¹⁵, nel quale furono attribuiti nuovi compiti alla polizia, che divenne un organo di revisione degli scritti sotto le 10 pagine, sovrapposto ai censori, oltre che un apparato con una forte e rinnovata autonomia decisionale¹¹⁶.

¹⁰⁹ *Basi della costituzione del Regno delle due Sicilie, pubblicate nel dì 11 di febbraio 1848*, Napoli: Tipografia de' Fratelli Fernandes 1848, pp. 8–9.

¹¹⁰ M. C. Napoli, «La censura libraria a Napoli nel periodo risorgimentale», art. cit, pp. 359–361.

¹¹¹ ASNa, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 548, fasc. 988, vol. I.

¹¹² *Collezione delle Leggi e de' Decreti Reali del Regno delle Due Sicilie. Anno 1849, Semestre I*, Napoli: Real Tipografia 1849, pp. 52–59.

¹¹³ ASNa, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 452.

¹¹⁴ ASNa, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 511.

¹¹⁵ ASNa, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 511, fasc. 8.

¹¹⁶ M. C. Napoli, «La censura libraria a Napoli nel periodo risorgimentale», art. cit, p. 362.

Fino alla proclamazione del Regno d'Italia, il meccanismo di censura borbonico non subì sostanziali modifiche successive al 1851. Nella storia legislativa della censura nel Regno delle Due Sicilie, le norme di controllo e revisione coinvolgevano testi e immagini allo stesso modo, sebbene fossero pensate principalmente per i testi. Non vi sono elementi in analogia con il decreto dello Stato Pontificio sulla fotografia del 1861, o le revisioni sui regolamenti e le annotazioni della censura del Regno Lombardo-Veneto per rafforzare il controllo su immagini e fotografie. I prodotti di cultura materiale e visuale furono sempre presenti nel sistema di controllo della cultura, e non mancavano nemmeno oggetti della quotidianità, come dipinti, statue, orologi, mobili o carillon¹¹⁷. Se nella rete di censura del Regno delle Due Sicilie vi era una presenza più costante di immagini e oggetti, probabilmente l'avvento della fotografia e la sua progressiva diffusione, in un simile contesto, non rappresentavano un evento sconvolgente né potenzialmente pericoloso. Né nei testi di legge, né nei rapporti di polizia, in effetti, compare mai esplicitata la parola fotografia, la quale tipologia di immagini si cela, probabilmente, dietro diciture più generiche all'interno dei documenti.

Il 12 novembre 1849, furono ritrovate in un caffè a San Germano (il comune che nel 1863 cambiò il proprio nome in Cassino) dieci caricature contro il governo insieme ad alcuni libri politici, fra i cui autori compaiono anche Melchiorre Gioia e Gioberti, appartenenti al libraio G. Lauletta, proveniente da Napoli, dipendente del tipografo libraio Giacchetti; entrambi furono arrestati¹¹⁸. In questo, come nella quasi totalità dei documenti di polizia, non è specificato se quelle caricature fossero disegni, incisioni, litografie o, meno probabilmente considerando le tecniche di quegli anni, fotografie, né se fossero di carattere osceno. Allo stesso modo, non è specificata la tipologia dei 60 ritratti di E. Tadolini provenienti da Genova che furono trattenuti alla dogana e rilasciati sotto pagamento di dazio, il 9 marzo 1850, poiché non denunciati in anticipo¹¹⁹. Se si riprende il confronto con Roma e Venezia, inoltre, è importante notare come in questi due contesti la presenza della fotografia nelle reti di censura, in parallelo alla sua diffusione in senso generale, si fa rilevante solo a partire dal 1861, anno in cui il Regno delle Due Sicilie scomparve. Sotto i Borbone, a prescindere dalla fotografia, le immagini non erano affatto sottovalutate nella loro importanza politica e sociale: nel maggio del 1849, il ritrovamento di un ritratto pugnalato del Re presso il corpo di guardia nazionale sito a Lucera diede avvio a delle indagini che si svolsero fino al settembre dell'anno successivo, le quali, tuttavia, non portarono al ritrovamento del colpevole¹²⁰.

¹¹⁷ M. I. Palazzolo, *I libri il trono l'altare*, op. cit., p. 366.

¹¹⁸ ASNa, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 660, fasc. 3427.

¹¹⁹ ASNa, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 508, n° 572.

¹²⁰ ASNa, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 736, fasc. 5614.

Il secondo elemento che conduce alla fotografia che oggi definiremmo pornografica è l'osce-
nità, e nel contesto del Regno borbonico questa categoria è anche una lente attraverso la quale cogliere
e comprendere la complessità di questa rete di censura. Il già citato decreto del 1821 giustificò la
necessità del ritorno alla censura in reazione ai moti insurrezionali dell'anno precedente, definiti
«gravi ferite alla pubblica morale»¹²¹: l'orizzonte semantico di questo concetto, che nei contesti dello
Stato Pontificio e del Regno Lombardo-Veneto inglobava il tema dell'offesa pubblica alle figure e
dunque della satira, sembra sconfinare ulteriormente nella sfera politica. Fin dal 1820, nel Regno
delle Due Sicilie erano previste pene per «tutti coloro che avessero offeso co' loro scritti o con figure
stampate il pubblico costume»¹²², ed anche con la successiva legge che riportava la censura preven-
tiva fu confermato il divieto di circolazione per tutti i «libri proibiti, le stampe indecenti e tutti gli
oggetti pittorici che appaiono contrari alla religione e alla morale»¹²³. Persino la Costituzione di re-
spiro liberale del 1848, nel già citato articolo 30, sollevava la necessità di una legge repressiva che
potesse difendere la religione, della morale, dell'ordine pubblico, il rispetto delle figure pubbliche e
degli individui¹²⁴; e il primo articolo del decreto del 6 novembre 1849 vietava ogni testo stampato
che potesse minacciare questi principi, insieme a pitture e oggetti figurati osceni ed immorali¹²⁵.

La vastità del concetto di morale rispecchiava una società ristretta e bigotta, sospettosa del pen-
siero politico e religioso non conforme, così come delle espressioni culturali nel campo dell'eros, del
sentimento e dell'avventura¹²⁶. La censura era un meccanismo pronto a rispondere a queste tendenze
e replicarne i principi alla base, talvolta anche attraverso la spettacolarizzazione delle operazioni:
quando nel 1835 il libraio G. Mirelli richiese la restituzione di alcune opere a lui trattenute dalla
dogana, seguì non solo il rifiuto, ma anche il rogo delle stampe definite oscene e scandalose dai
revisori¹²⁷. In maniera analoga, nell'aprile del 1850, fu concesso il transito di alcuni scultori toscani
solo dopo aver sancito che le statue «di attitudine indecente, e che offendono la morale sono vietate
di venderci e di costruirsi, le forme delle quali debbono essere spezzate»¹²⁸.

I contenuti sequestrati da revisori e polizia erano di molteplici tipi. Il *Decameron* di Boccaccio,
le *Metamorfosi* di Ovidio o le *Novelle galanti* di Giovanni Battista Casti erano del tutto proibite, ma
anche opere come *L'asino d'oro* di Apuleio, *Gli amori di Saffo* tradotto da Luigi Bassi, o le *Satire* di

¹²¹ *Collezione delle Leggi e de' Decreti Reali del Regno delle Due Sicilie. Anno 1821, Semestre I, op. cit.*, p. 93.

¹²² *Collezione delle Leggi e de' Decreti Reali del Regno delle Due Sicilie. Anno 1820, Semestre II, op. cit.*, p. 152.

¹²³ *Collezione delle Leggi e de' Decreti Reali del Regno delle Due Sicilie. Anno 1821, Semestre I, op. cit.*, p. 94.

¹²⁴ *Basi della costituzione del Regno delle due Sicilie, pubblicate nel dì 11 di febbrajo 1848*, Napoli: Tipografia de' Fratelli Fernandes 1848, pp. 8-9.

¹²⁵ ASNa, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 452.

¹²⁶ M. C. Napoli, «La censura libraria a Napoli nel periodo risorgimentale», art. cit., p. 370.

¹²⁷ ASNa, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 508, n. 441.

¹²⁸ ASNa, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 715, fasc. 5163.

Salvator Rosa, non proibite, erano spesso trattenute «onde non arrivino con facilità in mano di giovani inesperti»¹²⁹. Progressivamente furono proibiti anche Ariosto, Balzac, Foscolo, Leopardi, Hugo, Rousseau, Staël, Dumas, Marmontel, e molti altri autori, con motivazioni diverse, che potevano andare da un generico sospetto del romanzo come tipologia di libro, al ritenere una letteratura popolare di intrattenimento che andava abitualmente nelle mani dei giovanetti e delle donne come un prodotto culturale assai pericoloso¹³⁰. Anche nella censura sulle immagini si può riscontrare la stessa severità adottata verso i libri. Nel 1852, fu respinta la richiesta del console svedese affinché fosse concesso il transito di quattro quadri di proprietà di un suo concittadino, Bainskow, perché su due di essi erano dipinte donne nude, mentre «un altro, oltre la nudità, ci ha un atto osceno, ed un altro rappresentata una donna nuda nel braccio e nel petto»¹³¹. Un anno prima, il 12 settembre 1851, l'Incaricato d'Affari di Toscana chiese il rilascio di alcuni fascicoli da collezioni sulla Galleria degli Uffizi, trattenuti dai revisori poiché le didascalie, firmate da un autore un cui discorso era già all'Indice, erano giudicate «inesatte e false con un linguaggio che ha sapore di protestantesimo, ostile alle credenze della Chiesa e del Suo Pontificato», e si rilevava «nudità e scompostezza delle figure, essendochè, comunque gli originali nella Galleria di Firenze essere non ostensibili a tutti, qui nelle figure vengono ritratti e riportati»: la soluzione fu la riconsegna dei fascicoli privati delle parti testuali¹³². La rete di censura del Regno delle Due Sicilie rappresentava l'arma principale con la quale proteggere la vasta ed indefinita dimensione di moralità della società: in questa lotta condotta con scarsa indulgenza dalle autorità, testi e immagini di contenuto eterogeneo erano di frequente elementi compresenti in una singola operazione di sequestro. Il 26 maggio 1850, ad esempio, gli agenti della dogana di Torre Annunziata sequestrarono due casse contenenti numerosi e vari libri proibiti di argomento politico, religioso e osceno, una pistola, un fucile, polvere da sparo, munizioni e immagini oscene di varie dimensioni: i coinvolti vennero arrestati, ed il caso fu ricondotto al fenomeno del brigantaggio, per il quale era il possesso di armi a rappresentare il pericolo principale, mentre il possesso di libri proibiti e immagini oscene corroborava solo l'identificabilità della delinquenza¹³³.

L'onnicomprendività del concetto di morale e la sistematica severità delle autorità sembrerebbero in grado di interpretare esaustivamente la censura di oggetti, testi e immagini con contenuti relativi al desiderio sessuale, e dunque all'oscenità. Rispetto a questo tema, tuttavia, il Regno delle Due Sicilie aveva un'esperienza senza precedenti, proveniente dall'archeologia e, più precisamente,

¹²⁹ ASNa, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 508, n. 1047.

¹³⁰ M. C. Napoli, «La censura libraria a Napoli nel periodo risorgimentale», art. cit, p. 371.

¹³¹ ASNa, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 510 I, fasc. 6.

¹³² ASNa, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 510 II.

¹³³ ASNa, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, b. 736, fasc. 5629, vol. I.

da Pompei ed Ercolano. Già dal Settecento, gli scavi in questi importantissimi siti hanno portato alla luce oggetti e immagini inerenti all'ambito della sessualità, legati ai riti itifallici, al culto di Priapo e all'immaginario costruito attorno alla prostituzione. Fu proprio nel riferimento a quest'ultimo tipo di raffigurazioni che, secondo Walter Kendrick, la parola pornografia fu usata per la prima volta, nella prima metà dell'Ottocento, con un significato molto diverso da quello contemporaneo, più etimologico, vale a dire come pura "descrizione delle prostitute": fu questa la parola usata dagli archeologi dell'epoca che, imbattendosi in queste figure, dovevano spiegarne il ruolo sociale, marcando la differenza tra quella che definivano un'ingenua spontaneità dell'epoca antica e il senso del pudore del mondo moderno¹³⁴. Già molti decenni prima della diffusione della parola pornografia, le autorità di Napoli sentirono il bisogno di amministrare questi ritrovamenti archeologici e si interrogarono sulla loro fruibilità. Gli oggetti e gli affreschi emersi dagli scavi stridevano con il modello etico del focolare, assunto come simbolo dell'Impero romano, che la stessa società borbonica reinterpretava e cercava di riproporre; così, al fine di stroncare le curiosità e allontanare questo tipo di contenuti dal pubblico sguardo, nel 1821 fu istituito il Gabinetto degli oggetti osceni, una sala non accessibile del Real Museo Borbonico, l'attuale Museo archeologico nazionale di Napoli¹³⁵. Non era necessario che un oggetto o un'immagine raffigurasse esplicitamente la consumazione di un rapporto sessuale affinché fosse definito osceno, e pertanto fosse destinato ad occupare questa stanza, bastava l'allusione o l'approccio come elemento per l'applicazione dell'etichetta di erotismo e la conseguente necessità di esclusione dalla pubblica esposizione¹³⁶.

Questo luogo divenne così anche uno strumento di definizione dell'oscenità, ovvero di immagini e oggetti non idonei alla visione pubblica: in quanto mezzo di classificazione, le sale chiuse del Museo ospitarono altre opere riconducibili a questa categoria, non appartenenti agli scavi di Pompei ed Ercolano: nei registri, infatti, sono elencati anche dipinti di Correggio, Michelangelo, Tiziano, Paolo Veronese e Annibale Caracci ritenuti osceni¹³⁷. La pratica di archiviazione nel Gabinetto degli oggetti osceni, rinominato successivamente Gabinetto Segreto, divenne il simbolo stesso della prassi di interdizione dalla pubblica fruizione, riproposta sotto molteplici forme. Il 3 dicembre 1830, il Presidente della Società Reale Borbonica notificava al Segretario di Stato che presso gli scavi di Pompei, nel sito della cosiddetta Osteria, venivano mostrate le «figure oscene ivi esistenti per qualunque lieve

¹³⁴ W. Kendrick, *The secret museum*, op. cit., pp. 1–30.

¹³⁵ Stefano De Caro, *Il Gabinetto segreto del Museo archeologico nazionale di Napoli*, Milano: Electa 2019, p. 5.

¹³⁶ Pietro Giovanni Guzzo, «Per un'interpretazione dei quadretti erotici di Pompei», in *Il Gabinetto segreto del Museo archeologico nazionale di Napoli*, Milano: Electa 2019, p. 49.

¹³⁷ ASNa, *Ministero della pubblica istruzione, Real Museo Borbonico e Soprintendenza generale degli scavi 1848 - 1864*, busta 343, fasc. 12.

regalia, e senza alcuna distinzione né di età, né di sesso», ed in pochi giorni furono adottati provvedimenti e strategie di controllo affinché questo abuso cessasse¹³⁸.

L'esperienza del Gabinetto Segreto con il suo significato epistemologico nel campo dell'oscenità, la severità delle operazioni di revisione e sequestro, e la vastità semantica del termine moralità impiegato nei testi normativi sono tre elementi che possono spiegare l'assenza della fotografia oscena dalle reti di censura del Regno delle Due Sicilie. Le caratteristiche appena evidenziate della censura borbonica, diverse da quelle riscontrate nei contesti dello Stato Pontificio e del Regno Lombardo-Veneto, potrebbero definire un contesto nel quale la fotografia oscena, che chiameremmo oggi pornografica, non aveva caratteristiche di novità per le quali le autorità potessero valutare una riconfigurazione anche parziale delle reti di censura, al fine di includere queste fotografie. La presenza sistematica di immagini e oggetti, così come l'esperienza nel vasto campo della difesa della morale e della soppressione dell'oscenità, ha relegato la fotografia nel completo silenzio: seppur dietro la generica parola di immagine oscena poteva celarsi quella che oggi definiremmo una fotografia pornografica, il suo nome non compare.

2.1.4 Il Regno di Sardegna

La storia della fotografia mosse i suoi primi passi quando le reti di censura del Regno di Sardegna erano vicine alla definitiva dissoluzione, sotto la spinta delle politiche liberali: è perciò altamente improbabile rilevarne la compresenza e la loro interazione. Dalla storia di questo contesto, tuttavia, nacque l'ordinamento assunto dal Regno d'Italia dalla sua proclamazione, ed è pertanto importante ricostruire con quali prospettive e da quali presupposti nacque l'apparato legislativo che accompagnò la fotografia nei decenni della sua più ampia diffusione.

Fin dalla metà del Settecento, con il Progetto *d'Istruzione* del 1745, il Regno di Sardegna si dotò di un apparato di revisione e censura, ispirato a quello veneziano, al fine di arrestare la circolazione di libri ritenuti contrari e nocivi alla religione e ai buoni costumi, attraverso un meccanismo che avrebbe voluto evitare il ricorso all'Inquisizione. I primi autori verso i quali la censura voleva operare erano appartenenti alla cultura classica, come Catullo, Tibullo, Propertio, Ovidio, Giovenale, Marziale e Petronio, la cui proibizione era di volta in volta decretata in relazione alla classe sociale del lettore¹³⁹. Il successivo sistema di censura in vigore durante il periodo della Restaurazione, invece,

¹³⁸ ASNa, *Ministero degli affari interni*, busta 2124, fasc. 275.

¹³⁹ V. Frajese, *La censura in Italia*, op. cit., pp. 129–130.

risale al 1814, contestualmente al ripristino della Segreteria di Stato per gli affari interni, alle cui dipendenze vi era il “Magistrato di revisione de’ libri e stampe”, un ufficio al cui interno operavano funzionari laici ed ecclesiastici per un doppio sistema di censura: uno laico, che interveniva principalmente su stampati di natura politica e morale, e uno di carattere confessionale, amministrato dal vescovo¹⁴⁰. Dopo una prima stagione di censura stringente, avviata sotto il regno di Carlo Felice successivamente all’insurrezione del marzo del 1821, la salita al trono di Carlo Alberto, nel 1831, inaugurò il progressivo cammino di tolleranza verso la stampa attraverso un’applicazione più blanda dell’apparato di censura: questo periodo coincise con la diffusione delle idee liberali e la proliferazione della stampa, soprattutto a Torino, la cui espressione iconica è il lavoro di Giuseppe Pomba, editore del settimanale illustrato *Teatro universale*, prodotto dal 1834 al 1848, e successivamente del *Mondo illustrato*¹⁴¹. Il passo successivo fu compiuto attraverso le Lettere Patenti del 30 ottobre 1847, che ridussero la censura ad una semplice operazione di visto sulle pubblicazioni, e proibivano ogni stampato che attaccasse i buoni costumi, il governo e la monarchia; il successivo e ultimo passo fu segnato dallo Statuto Albertino del 4 marzo 1848, il cui articolo 28 sanciva la libertà di stampa, aboliva definitivamente la censura preventiva, e condannava i possibili abusi alla libera circolazione degli stampati¹⁴². Questi ultimi furono definiti nelle loro conseguenze legali attraverso la legge sulla stampa, emanata pochi giorni dopo, il 26 marzo; sebbene l’articolo 17 riconoscesse l’oltraggio alla morale come reato e disponesse la proibizione di stampa per scritti e immagini contrari ai buoni costumi, la legislazione sabauda non esprimeva particolari indicazioni o attenzioni sul fenomeno delle immagini oscene¹⁴³.

La cronologia e l’andamento delle politiche di censura adottate nel Regno di Sardegna rendono del tutto irreperibile la fotografia nella storia legislativa. Anche i documenti di archivio, allo stesso modo, non restituiscono alcuna traccia della presenza della fotografia in queste reti di censura. Sfortunatamente, gran parte del fondo archivistico della Segreteria di Stato per gli affari interni fu distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale, nel 1942¹⁴⁴, e probabilmente anche molti dei rapporti di polizia relativi alle operazioni di controllo e sequestro. Dalla documentazione rimasta, tuttavia, sappiamo che le istruzioni per i revisori contenevano fin dal 1816 dei paragrafi dedicati ai «libri e alle stampe oscene»¹⁴⁵, ma non ci sono tracce consistenti per definire con che scrupolosità esse fossero applicate,

¹⁴⁰ Gian Paolo Romagnani, «La censura nel Regno di Sardegna 1814-1859», in Domenico Maria Bruni (a c. di.), *Potere e circolazione delle idee. Stampa, accademie e censura nel Risorgimento italiano*, Milano: FrancoAngeli 2007, pp. 195–196.

¹⁴¹ *Ibidem.*, pp. 201–206.

¹⁴² V. Frajese, *La censura in Italia*, op. cit., pp. 204–205.

¹⁴³ L. Tomassini, «Fotografia, pornografia e polizia in Francia e Italia tra Ottocento e Novecento», art. cit., pp. 59–60.

¹⁴⁴ G. P. Romagnani, «La censura nel Regno di Sardegna 1814-1859», art. cit., p. 197.

¹⁴⁵ Archivio di Stato di Torino (ASTo), *Istruzione pubblica, Proprietà letteraria, revisione libri e stampa*, unità 1.

e ancora più improbabile è la presenza, in anni successivi, della fotografia nei documenti. Successivamente allo Statuto Albertino, invece, è riportato un caso relativo a quattro casse di libri osceni, ritrovati ad un libraio triestino domiciliato a Torino nel 1852: le autorità non procedettero subito al sequestro e alle sanzioni, ma portarono avanti delle indagini, anche a causa della spinosa questione della cittadinanza austriaca del soggetto in questione; fu solo l'effettivo riscontro di spaccio di libri e stampe contrarie alla religione a far scattare tutte le sanzioni previste¹⁴⁶. Per quanto indicativi, questi elementi possono far supporre come la diffusione di stampati osceni, sebbene sanzionata dalle norme, non fosse un fenomeno ritenuto così urgente o grave; nel caso in cui gli stampati in questione fossero state immagini, probabilmente, ci sarebbe stata una probabilità ancor più ristretta di reazioni severe da parte delle autorità.

La ricerca della fotografia oscena nel contesto del Regno di Sardegna non ha fornito esempi ed esperienze in grado di arricchire il quadro delineato attraverso le reti di censura, poiché, per molteplici motivi, le fonti a riguardo sono rarissime. Ciò che emerge dagli elementi posti in luce è un atteggiamento liberale, del tutto estraneo ai meccanismi incontrati negli altri stati italiani preunitari fino agli anni Sessanta dell'Ottocento. In questa diversità, tuttavia, è stato delineato un quadro legislativo generale ed un approccio al tema dell'oscenità dei quali bisogna tener conto: questi elementi, infatti, rappresentarono il punto di partenza da cui ebbe origine la successiva storia della fotografia pornografica nel Regno d'Italia. Fra analogie e discontinuità con questo contesto e con quelli degli altri antichi stati italiani, queste immagini si intrecciarono alla nuova società dell'Italia unita.

2.2 La fotografia oscena delle origini nelle reti di censura: assenza, presenza ed agency

La ricerca di documenti in tema di oscenità nel contesto degli antichi stati italiani è un'operazione assai complessa: le reti di censura analizzate, infatti, erano state intrecciate al fine di intercettare principalmente i contenuti ritenuti realmente pericolosi per la società, ovvero quelli politici e confessionali in primo luogo. Non solo: non bisogna sottovalutare il fatto che, in realtà, non tutta la produzione culturale dell'Italia preunitaria era intercettata dalle reti di censura e dai meccanismi di revisione. La normativa censoria degli stati preunitari, per quanto apparentemente severa, era al contrario in buona misura inefficace: sebbene vi fosse un lavoro immenso dei revisori per assicurare l'adeguatezza delle pubblicazioni, la diffusione di opere sconvenienti prodotte fuori dai confini dei singoli stati non era altrettanto amministrabile, nonostante le ispezioni portuali e doganali, durante le quali

¹⁴⁶ ASTo, *Segreteria degli Interni di Torino, Gabinetto*, busta 6.

era difficile decretare con certezza l'ammissibilità delle opere, né servirono i tentativi di regolazione di mercato, come l'innalzamento dei dazi per l'importazione dei libri stranieri applicato nel Regno delle Due Sicilie¹⁴⁷. L'instabilità e l'inefficacia dell'impalcatura censoria divenne evidente a ridosso del biennio rivoluzionario del 1848-1849: la concessione in tutti gli Stati preunitari della libertà di stampa con la relativa regolamentazione inconsistente tradiva l'incapacità di un'adeguata reazione all'ondata di insurrezioni, mentre il successivo ritorno alla censura preventiva, con l'eccezione del Regno sabauda, fu una scelta del tutto anacronistica rispetto al processo di modernizzazione economica e sociale ed alla forte crescita della domanda di lettura presso ceti prima esclusi, che in quegli anni stavano avendo luogo¹⁴⁸. Un capitolo a parte è rappresentato dalla censura sulla stampa periodica. Le strategie adottate in questo campo furono più stringenti e più efficaci, poiché il periodico era percepito come il medium privilegiato per la diffusione di idee sovversive, e, nella prima metà dell'Ottocento in particolar modo, era oggetto di una persecuzione poliziesca molto severa, soprattutto nello Stato pontificio e nel Granducato di Toscana, dove opuscoli e «bulletini» scagliavano pesanti critiche ai governi e inneggiavano a riforme talvolta radicali¹⁴⁹.

Erotismo, oscenità e sessualità, in questo contesto, risultano tematiche alquanto sfuggenti nelle fonti. Spesso i contenuti di questo genere erano ricondotti alle categorie di “buon costume” e “morale”, le quali, tuttavia, assumevano un'estensione semantica molto ampia. Dal loro impiego nei documenti d'archivio analizzati, è possibile trarre significati eterogenei, che vanno dal rifiuto dell'erotismo e della sessualità al rispetto di figure e principi religiosi e politici; nel Regno delle Due Sicilie, come già analizzato, il rispetto della morale si traduceva addirittura nella lontananza da idee politiche affini a quelle alla base dei moti insurrezionali. In parte questo era dovuto al fatto che in Italia circolavano scritti e immagini che sfruttavano il tema della sessualità a contenuto satirico, o legate ad altri contenuti: la circolazione di prodotti culturali finalizzati al solo scopo di stimolare il desiderio sessuale era molto limitata. Il confronto con il contesto francese, che attraverso Napoleone trasmise in Italia l'impianto poliziesco della censura adottato dopo la restaurazione, evidenzia un'enorme differenza in termini di diffusione della letteratura a tema erotico amoroso: l'immenso corpus francese settecentesco non conobbe una traduzione sistematica in Italia, e solo i rari esemplari tradotti poterono circolare adeguatamente. Questo tipo di prodotti conobbe uno spazio maggiore nell'editoria italiana solo dalla fine dell'Ottocento; come riscontrato dai documenti di censura analizzati, nella prima metà del secolo, invece, la repressione era incentrata prevalentemente sui testi classici e, più

¹⁴⁷ Enrico Francia, *1848: la rivoluzione del Risorgimento*, Bologna: Il Mulino 2012, pp. 50–51.

¹⁴⁸ M. I. Palazzolo, *I libri il trono l'altare*, op. cit., pp. 43–44.

¹⁴⁹ E. Francia, *1848*, op. cit., pp. 51–52.

sistematicamente, su autori rinascimentali e barocchi: da Boccaccio ad Aretino, Tansillo, Franco, Berni, Marino, Pallavicino, Brusoni, ed altri¹⁵⁰. Una letteratura erotica e licenziosa, non estranea alla descrizione esplicita, era tuttavia presente nelle tradizioni popolari e regionali che si esprimevano soprattutto in dialetto: Giorgio Baffo (1694-1768) a Venezia, i tre siciliani Giovanni Meli (1740-1815), Marco Scimonelli (1754-1821) e Domenico Tempio (1750-1821), Carlo Porta (1775-1821) a Milano, Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863) a Roma. La presenza francese in Italia fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento portò un rinnovamento anche in questo ambito letterario: attraverso le *Novelle inedite* di Giovan Battista Casti del 1803, e lo *Zibaldone* del 1808 e *La rete di Vulcano* del 1812, entrambi di Domenico Batacchi, è possibile notare una trasmissione di contenuti, temi e stili nel campo dell'oscenità dall'estero¹⁵¹.

La presenza di questo tipo di letteratura e di immagini dello stesso genere nelle reti di censura, tuttavia, è stata resa possibile dal loro intreccio con la vasta categoria della morale. L'eterogeneità di significati racchiusa in questa parola, così come nel suo sinonimo di "buon costume", indicava quale dovesse essere il giusto rapporto fra gli individui e la società in tutti i suoi aspetti. In tal senso, la moralità sembrava un elemento analogo al concetto dell'antico *mos* latino, da cui derivava etimologicamente e dal quale sembrava anche prendere una certa ispirazione, come riscontrato dalle scelte amministrative sul patrimonio archeologico di Pompei ed Ercolano. Laddove l'antico mondo romano era stato assunto ad icona per il modello sociale borbonico, era fondamentale che questo immaginario non presentasse increspature: così divenne necessario eliminare dal pubblico sguardo gli elementi non in linea con l'idea di civiltà presentata, e a questo scopo nacque il Gabinetto Segreto. Questo luogo, a Napoli, fu il simbolo della prima esperienza in Italia di identificazione dell'immaginario sulla sessualità veicolato da immagini e oggetti come un problema sociale: è proprio in quelle sale che fu materialmente costruita e definita la categoria di oscenità.

La censura, che era un tentativo di definizione e difesa della cultura per la salvaguardia della società, implicava già una differenziazione di ciò che era socialmente accettabile o meno, a partire dalla dimensione politica e religiosa. I reperti di Pompei ed Ercolano si inserivano in questo disegno di ordine culturale: poiché non compatibili con il modello sociale auspicato, non potevano essere esposti nella scena pubblica, e dovevano starne fuori in quanto, appunto, osceni, secondo il proprio significato etimologico (*ob-scena*). Questa operazione di amministrazione culturale e di definizione dell'oscenità, in aggiunta, era evidentemente paternalistica, diretta soprattutto alle classi subalterne, e implicava delle distinzioni a partire dal grado di appartenenza culturale del fruitore e dalla sua

¹⁵⁰ V. Frajese, *La censura in Italia*, op. cit., pp. 154-155.

¹⁵¹ *Ibidem.*, p. 175.

eventuale appartenenza al campo scientifico¹⁵². La *Storia della prostituzione di tutti i popoli del mondo* di Paul Lacroix, ad esempio, fu tollerata dalla censura veneziana poiché si rivolgeva a uomini di scienza¹⁵³. L'oscenità, a sua volta, non è stata una categoria soggetta a censura attraverso un processo a sé stante, e anche nel Regno delle Due Sicilie era ricondotta all'ampio campo della moralità e al contesto generale di censura stringente. Essa divenne oggetto di censura a sé stante solo alla fine del secolo, quando l'uso del termine pornografia era ormai attestato. Nell'Italia preunitaria, invece, il concetto impiegato è quello di oscenità, non solo nel Regno borbonico, ma anche nel Lombardo-Veneto e nello Stato pontificio. In questi due contesti, come rilevato dalle fonti, questa categoria si fa più presente intorno al 1860: sono questi gli anni in cui iniziava a diffondersi sempre di più l'immagine fotografica.

La tipologia di supporto, il medium, era un elemento tutt'altro che neutro nella definizione dell'oscenità, soprattutto nel campo della cultura visuale. Se la contestualizzazione storica e l'estetica pittorica permisero ai dipinti di Hayez di aggirare la censura, che considerava anche la circolazione limitata ed elitaria di tali opere, i disegni e le incisioni comparvero più frequentemente nelle reti di censura, proprio a causa del loro potenziale di diffusione più ampio, soprattutto fra classi sociali differenti¹⁵⁴. Sebbene all'interno di un contesto nel quale la censura fu costruita attorno alla dimensione testuale, le immagini, in modo diverso a seconda del loro supporto materiale, giocarono un ruolo non marginale in quella che si configurava come una vera e propria battaglia culturale nell'Italia della Restaurazione. Già a partire dal Settecento, in Europa le immagini stavano dando vita ad un nuovo sistema mediatico in progressiva espansione, scandito da innovazioni tecnologiche e nuovi impieghi nei processi di stampa, come la litografia, a partire dal 1798 con Alois Senefelder, e la stessa fotografia, che iniziò a farsi largo a partire dal brevetto di Daguerre del 1839¹⁵⁵.

L'analisi di un contesto attraverso le sue produzioni culturali non può prescindere dal rapporto di queste ultime con i media e le tecnologie attraverso le quali fu possibile la loro espressione; questo rapporto, tuttavia, risulta estremamente complesso e articolato, a tal punto da essere definibile di per sé un contesto. In questa prospettiva, Régis Debray ha proposto come strumento interpretativo la *mediasfera*, ovvero un ambiente caratterizzato da specifiche modalità di trasmissione e trasporto di messaggi e persone. Ogni mediasfera non ha confini temporali rigidi, sebbene vi siano delle incidenze cronologiche che possono scandire il passaggio da una sfera ad un'altra, come le coincidenze fra telegrafo e ferrovia, o radiotelefono e aeroplano. La mediasfera, tuttavia, non è frutto di una

¹⁵² Florian Vörös, «La régulation des effets de la pornographie», in *Hermès, La Revue* 69:2, pp. 124–125.

¹⁵³ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1857-1861*, b. 306, fasc. 1 5/12, n° 7620.

¹⁵⁴ A. Negri e M. Sironi, «Censorship of the Visual Arts in Italy 1815–1915», art. cit, p. 198.

¹⁵⁵ G. L. Fruci e A. Petrizzo, «Visualità e grande trasformazione mediatica nel lungo Ottocento», art. cit, pp. 11–12.

determinazione tecnologica, ma è una dimensione nella quale si articolano modalità di produzione culturale definite e forme di psicologia collettiva. I tre tipi primari di mediasfera individuati da Debray sono: *logosfera*, *grafosfera*, *videosfera*. La dissociazione fra messaggio e messaggero, grazie al trasporto dei motori a vapore ed il telegrafo, è la caratteristica della videosfera, che si accompagna alla Rivoluzione Industriale¹⁵⁶. Se la grafosfera è stata definita nel suo rapporto con la stampa e la conseguente diffusione dei libri, la videosfera si costruì in un lungo periodo, a partire dall'Ottocento, il cui succedersi di innovazioni tecnologiche portò, infine, alla fruizione sistematica di prodotti audiovisivi sugli schermi¹⁵⁷. Uno dei primi fondamentali passi lungo questo percorso fu segnato proprio dalla fotografia.

Probabilmente la mediasfera di Debray risulta un'unità concettuale ancora troppo rigida e definita per analizzare il rapporto fra tecnologia e cultura, che vive, al contrario di una forte dinamicità e molteplici sfumature nella realtà storica: ciascuna mediasfera potrebbe forse essere ulteriormente frammentata e ripartita quasi all'infinito. Tuttavia, questa proposta interpretativa offre interessanti spunti per osservare il fenomeno senza evocare alcuna prospettiva di determinismo tecnologico; in questo senso, possono essere sviluppate ulteriori riflessioni sul rapporto fra fotografia e censura nell'Italia preunitaria. Negli anni della Restaurazione, infatti, stava progressivamente avendo luogo una moltiplicazione di tecnologie che consentivano nuove modalità di produzione ed espressione culturale, e fra queste vi era anche la fotografia. I meccanismi di censura adottati nei vari contesti politici, tuttavia, non reagirono fin da subito alla presenza di questo nuovo medium. Inizialmente, la fotografia era una pratica riservata alle poche persone che possedevano le competenze tecniche, le conoscenze chimiche, e le disponibilità economiche per l'acquisizione dei materiali necessari e del loro uso. Fu con la diffusione del collodio, dal 1851, e con la popolarità del formato *carte de visite*, ideato da André Adolphe-Eugène Disdéri nel 1854, e con l'efficace e meno costosa stampa all'albumina che la fotografia potette diffondersi sempre più, sia in termini di produzione che riproduzione delle immagini. Questo medium, così come i propri contenuti, nei primi anni della sua storia, intercettò raramente l'attenzione dei censori, orientata ai meccanismi della stampa di età moderna: la fotografia, nei suoi primi vent'anni di storia, non era ancora percepita dalle autorità come una specifica forma di pensiero, una modalità di espressione dell'immaginario, e dunque una vera e propria forma di cultura che doveva essere intercettata attraverso i propri strumenti amministrativi. Le fonti di censura dello Stato pontificio e del Regno Lombardo-Veneto, tuttavia, suggeriscono che, intorno al 1860, la prospettiva

¹⁵⁶ Régis Debray, *Media Manifestos: On the Technological Transmission of Cultural Forms*, London - New York: Verso 1996, pp. 26–30.

¹⁵⁷ *Ibidem.*, pp. 176–177.

iniziò a mutare: con la diffusione della fotografia, o per lo meno con l'allargamento della fruibilità di questa tipologia di immagini, divenne necessario che essa rientrasse nelle reti di censura. La presenza della fotografia nelle fonti, dunque, può essere letta come il risultato, più o meno efficace, di precise volontà delle autorità, o, al contrario, come il frutto di una graduale presa di coscienza da parte di polizia e revisori sull'importanza culturale che le immagini fotografiche stavano sempre più acquisendo.

Medium e tipologia di contenuto sono due elementi fondamentali nel determinare la presenza di specifici oggetti all'interno delle reti di censura. Se da una parte la categoria di oscenità non era definita a prescindere dal vasto campo della moralità e del sistema di censura, e dall'altra parte la fotografia non faceva ancora pienamente parte della categoria dei prodotti culturali di ampia circolazione, non deve sorprendere che le fonti relative alle operazioni di censura nell'Italia preunitaria non riportino una grande presenza di fotografie oscene in queste reti. Analizzare i casi di censura a prescindere da questi due elementi può portare ad interpretazioni non corrette. Un classico esempio è dato dalla condanna della serie di disegni oscene nota come *I modi* del 1524, assunto spesso come mito d'origine della censura pornografica. Per quelle immagini raffiguranti atti sessuali, fu condannato Marcantonio Raimondi, lo stampatore, e non Giulio Romano, il loro disegnatore: per le autorità romane, il problema era l'atto della stampa¹⁵⁸; tutto il caso potrebbe anzi essere letto come una forma di reazione contro l'atto di riproducibilità di un'opera fuori dall'egemonia delle autorità ecclesiastiche¹⁵⁹. Nel periodo della Riforma, le immagini non erano percepite come una minaccia al pari della parola scritta, e le prime forme di regolamentazione tramite licenze e editti, che a Roma giunsero alla fine del Cinquecento, furono poco sviluppate e scarsamente funzionanti¹⁶⁰. Negli anni attorno alla prima stampa de *I modi*, probabilmente Roma era del tutto sprovvista di strategie per la restrizione alla circolazione delle immagini, né la documentazione rarefatta consente di chiarire se incisioni e xilografie fossero sistematicamente assimilate ai testi; nel *Dialogo della pittura* (o *L'Aretino*, 1557) Ludovico Dolce addirittura auspicava forme di restrizioni sulle immagini in analogia a quanto già accadeva ai libri immorali¹⁶¹. Nel caso de *I modi*, la punizione a Raimondi serviva a monito degli altri stampatori romani, una forma di affermazione dell'egemonia della Chiesa sulla circolazione libraria e culturale a partire da Roma¹⁶², nonché sul tema della sessualità, che nell'interpretazione religiosa doveva essere vincolata esclusivamente alla funzione procreativa, con la condanna delle espressioni

¹⁵⁸ B. Talvacchia, *Taking Positions*, op. cit., p. 9.

¹⁵⁹ Bette Talvacchia e Maria Antonella Fusco, *Giulio Romano and the others*, Milano: Electa 2019, p. 23.

¹⁶⁰ Antony Griffiths, *The print before photography: an introduction to European printmaking, 1550-1820*, London: The British Museum Press 2016, p. 97.

¹⁶¹ B. Talvacchia, *Taking Positions*, op. cit., p. 11.

¹⁶² *Ibidem.*, p. 12.

inneggianti al puro piacere carnale¹⁶³. La presenza di uno specifico elemento nella rete di censura, dunque, non è correttamente interpretabile senza l'analisi contestuale della cultura mediale e delle tematiche trattate.

Successivamente alla ricostruzione dei sistemi censori, della definizione di oscenità, e del rapporto fra circolazione culturale e medium, è dunque possibile riproporre la domanda di partenza in relazione al contesto analizzato: quale fu l'agency della fotografia oscena nell'Italia preunitaria? Dall'analisi condotta non emerge una sola risposta, ma due, compresenti e del tutto agli antipodi.

La prima di queste è: nessuna. Nel Regno di Sardegna, l'ondata di idee politiche liberali stava sfilacciando le reti della censura già da prima dell'arrivo stesso della fotografia, e con la libertà di stampa del 1848, nonostante le leggi punitive verso i contenuti osceni, le immagini fotografiche di genere erotico non destano alcun tipo di reazione da parte delle autorità, né l'oscenità come categoria a sé stante era oggetto di specifiche attenzioni. La stessa risposta, tuttavia, può essere data in relazione al Regno delle Due Sicilie, nel quale, al contrario, l'impianto censorio severo e stringente si proponeva di amministrare tutta la circolazione culturale: in questo contesto, la fotografia oscena non rappresentava una particolare minaccia o una novità degna di specifica menzione nei documenti di censura, e la causa di questa assenza dalla rete di censura si trova forse nell'esperienza acquisita in termini di censura della cultura materiale e visuale, così come dell'oscenità, attraverso l'amministrazione del patrimonio archeologico di Pompei ed Ercolano. È necessario precisare, inoltre, che nell'omnicomprensiva censura borbonica i contenuti osceni non furono caratterizzati da specifiche strategie di repressione, né furono destinatari di attenzioni speciali da parte dei censori, poiché inseriti all'interno di quella estensiva battaglia culturale in difesa dell'ampio concetto di moralità.

La seconda risposta, invece, individua una precisa agency della fotografia oscena: essa attirò l'attenzione verso la fotografia e l'oscenità. Nello Stato pontificio e nel Regno Lombardo-Veneto, infatti, la legislazione divenne sempre più attenta alle produzioni fotografiche a partire dal 1860, e nel secondo di questi due contesti, dove la documentazione risulta più completa e meglio organizzata, le fonti di censura dimostrano la crescita dell'attività fotografica sul territorio e lo sforzo di armonizzare i meccanismi di revisione nell'inclusione di questa pratica di produzione di immagini. Tuttavia, questo avvenne in maniera non radicale né adeguatamente organizzata. Allo stesso modo, è possibile rilevare in entrambi gli stati preunitari una lieve crescita di attenzione verso prodotti di carattere osceno, incluse le fotografie. A queste attenzioni, tuttavia, non corrispose una campagna di sistematica repressione della fotografia oscena, e le operazioni di sequestro restavano spesso ancorate alla compresenza di elementi politici o, talvolta, di altri prodotti testuali.

¹⁶³ B. Talvacchia e M. A. Fusco, *Giulio Romano and the others*, op. cit., p. 25.

I primi vent'anni di storia, tuttavia, non sono sufficienti ad affermare che l'agency della fotografia oscena fosse nulla o marginale. Queste tipologie di immagini trovarono nuovi e più ampi canali di diffusione nei decenni successivi, grazie a nuovi strumenti tecnici di produzione e stampa della fotografia, nell'intreccio con la moderna categoria di pornografia, e, soprattutto, in un nuovo contesto politico e culturale: quello del Regno d'Italia.

2.3 Il buon costume italiano e la minaccia pornografica: norme e divieti fra scienza e morale

La ricerca della fotografia a contenuto osceno e pornografico nelle reti di controllo e repressione dell'Italia dopo il 1861 necessiterebbe di una ricerca a tappeto negli Archivi di Stato di ogni provincia. Dopo la dissoluzione dei regni preunitari e i loro sistemi di censura, la cultura visuale, testuale e materiale non era più sottoposta ad un controllo sistematico, ed era occasionalmente oggetto di intervento da parte delle autorità, quando i prodotti culturali in circolazione infrangevano le norme liberali del Regno di Sardegna, estese a tutta la penisola, ed erano eventualmente avvertiti come un reale problema. In questo contesto, rintracciare la fotografia pornografica implicherebbe ricerche d'archivio di gran lunga più estensive di quelle condotte per la censura negli antichi stati dell'Italia preunitaria. Tuttavia, dopo mezzo secolo, a partire dal 1910, il Ministero dell'Interno diede vita ad una vera e propria lotta alla pornografia, attraverso un meccanismo di controllo e repressione che ha lasciato tracce documentarie consistenti presso l'Archivio Centrale dello Stato. È necessario dunque ricostruire gli elementi che, nell'arco di cinquant'anni, portarono la società italiana ed il suo apparato amministrativo ad intessere nuove reti, stavolta appositamente pensate per arginare la pornografia. Ciò che avvenne in questi decenni fu un reale processo di costruzione culturale ed epistemologica sulla sessualità, sulle pratiche lecite o inammissibili in questa sfera, sulla moralità, sulla necessità di un'educazione in quest'ambito, ma anche sulla pornografia, una parola che entrò nel linguaggio comune proprio in questi anni. Attraverso i dibattiti culturali sviluppatisi in questo lungo periodo, è possibile ripercorrere i mutamenti sociali che portarono alla lotta contro la pornografia.

Dal 1861, a Siracusa e a Torino sventolava la stessa bandiera, e (quasi) tutta la penisola italiana era governata dalla corona sabauda. Al neonato Regno d'Italia toccava raccogliere le ceneri degli antichi stati italiani e fare i conti con l'amministrazione della cultura lasciata in eredità. Forse con non troppa sorpresa, le autorità subentranti constatarono che molti propositi coltivati attraverso le operazioni di censura dell'Italia preunitaria si infrangevano contro la dura realtà e l'inefficacia di simili strategie. Già il 19 giugno 1861, a pochissimi mesi dalla proclamazione del Regno d'Italia, il

nuovo questore di Napoli dovette far fronte allo «scandaloso spaccio che in questa Città scopertamente si fa di libri osceni e di non meno oscene litografie»¹⁶⁴: ormai all'indomani della fine del Regno delle Due Sicilie, era chiaro che la moralistica e paternalistica censura borbonica, per quanto severa, era ben lontana dal pieno raggiungimento dei suoi scopi. Nel 1864, le pagine della *Gazzetta di Torino* denunciò la presenza di un mercato di fotografie oscene, e nelle stesse si poteva leggere che «sarebbe pur bene che certe fotografie le quali hanno il tristo privilegio di tenere estatici innanzi a certi piccoli banchi e a certe vetrine i giovanotti imberbi e i ragazzi, fossero esposte con profusione minore, od almeno in più velata maniera. L'arte non ci scapiterebbe, e ci guadagnerebbe di certo il buon costume»¹⁶⁵.

Non era imprevedibile che il riordinamento amministrativo portasse alla luce scambi relativi a prodotti che anche la liberale amministrazione sabauda auspicava di arrestare, vale a dire l'oscenità; del tutto priva di precedenti, tuttavia, fu la natura delle preoccupazioni per la circolazione di materiale osceno nel nuovo regno. Fu proprio Giovanni Lanza, Ministro dell'Interno, ad esprimere in un modo prima inedito la necessità di arrestare la diffusione di materiale osceno: nella circolare del 17 aprile 1865 in materia di «smercio ed esposizione in pubblico di libercoli e figure oscene» affermava che

per avidità di sordidi e disonesti guadagni, purtroppo nelle singole provincie italiane, dove più dove meno apertamente, dell'arte nobilissima della stampa e della fotografia si fa mercato turpissimo di corruzione. Osceni libercoli sfacciatamente diffusi offendono la morale ed il costume, laide fotografie riproducono schifose sconcezze. E queste scandalose produzioni sono esposte in pubblica mostra, e si portano attorno per lo smercio nei pubblici luoghi. Tutti gli onesti e discreti riconoscono e lamentano il danno, onde la diffusione di queste figure oscene e di questi volumetti di narrazioni licenziose sono cagione per la gioventù e quanto siffatta licenza contribuisca a corrompere e a fomentare nei giovani vizii e funeste abitudini nocive non meno alla morale, che al loro sviluppo fisico ed intellettuale; e veramente così turpe speculazione è indegna e intollerabile in un popolo civile di nobili e libere aspirazioni. Il corrompimento del costume segna decadenza nella nazione. È dovere pertanto dell'amministrazione di Pubblica Sicurezza esercitare un'accurata, incessante sorveglianza ad impedire la mostra in pubblico di libri e stampe, e specialmente di fotografie le quali offendono il pudore e la morale, e perché possibilmente siano colti in flagrante coloro che ne facciano smercio aperto o clandestino, massime collo andare intorno ne' pubblici luoghi di ritrovo, e sequestrando quelle brutture siano tosto denunciati all'autorità giudiziaria [...]. Quegli altri poi, o stampatori o librai o fotografi che senza pravo proposito risultassero facili nella impressione, nello spaccio e nella

¹⁶⁴ ASNa, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, busta 1719, fasc. 58, sottofasc. 1.

¹⁶⁵ S.a. in *Gazzetta di Torino*, n. 350, 1864, cit. in Piero Becchetti, *La fotografia a Roma: dalle origini al 1915*, Roma: Colombo 1997, p. 42.

riproduzione di stampati o di figure licenziose, dovranno essere con buoni modi invitati e fatti persuasi a desistere da commercio siffatto, che tanto danno può arrecare alla popolare e giovanile educazione¹⁶⁶.

La stampa e la fotografia, secondo il Ministro Lanza, erano arti che, se legate a contenuti osceni, erano fonte di corruzione per la gioventù e la nazione: una simile preoccupazione, espressa in questi termini, non trova precedenti nell'Italia preunitaria, né furono mai attribuite responsabilità tanto gravi alla fotografia. Questa voce, inoltre, fu tutt'altro che isolata nel mondo istituzionale: lo stesso anno, Luigi Zini intervenne in Parlamento contro la stampa di opuscoli pornografici e fotografie che «riproducono schifose sconcezze» e la necessità della sorveglianza fu ripetuta nel 1871 da una nuova circolare di Giovanni Lanza¹⁶⁷. Non ci volle molto, infine, affinché gli stessi timori attraversassero anche le pagine dei giornali ed influenzassero l'opinione pubblica.

Il Romanzo e la Fotografia, queste due grandi produzioni del giorno, che vi ripetono le immagini delle cose che furono o che sono, e di cui nel mercato artistico-letterario dell'Europa l'offerta è correlativa alla domanda, ricercate dalla gran dama e dalla modesta crestaia, del nobile signore e dall'umile artigiano, che danno da vivere a centinaia di tipografi e fotografi, queste due produzioni se ebbero nel principio il benefico ufficio, e in parte l'hanno ancora, di far palpitare il cuore alla narrazione di un'impresa eroica, o alla vista di un oggetto amato, ora hanno sventuratamente acquistato ancor quello di deviare il popolo dalle vie del giusto e dell'onesto e di condurlo all'immoralità¹⁶⁸.

Queste parole comparvero il 18 gennaio 1866 sul giornale *Il Brenta, giornale di scienze, lettere, arti, interessi amministrativi, commercio, teatri e varietà con appendice d'amena lettura*. Fu così che la fotografia, attraverso diverse voci dell'Italia unita, divenne, nella seconda metà dell'Ottocento, una pratica iconografia ed una tipologia di immagine ricondotta alla diffusione di contenuti osceni. Le preoccupazioni riguardavano la corruzione e la devianza del popolo e dei giovani in particolare, per riprendere le parole presenti nelle testimonianze riportate, e la fotografia con contenuti osceni ne rappresentava il detonatore. Già nel 1854, Paolo Mantegazza affermava che ai «piaceri venerei appartengono ancora indirettamente le gioie che si hanno da immagini lascive, dalla lettura di alcuni libri, dal conversare sopra certi argomenti, ed altre consimili»¹⁶⁹, ma aggiungeva anche che «le immagini oscene non possono piacere che alle persone senza pudore»¹⁷⁰. Non possiamo sapere se Mantegazza si riferisse direttamente alle fotografie con queste sue parole, ma la parte sostanziale della

¹⁶⁶ Giovanni Lanza, *Circolare del 17 aprile 1865*, cit. in Bruno P.F. Wanrooij, *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia 1860-1940*, Venezia: Marsilio 1990, p. 20.

¹⁶⁷ V. Frajese, *La censura in Italia*, op. cit., p. 219.

¹⁶⁸ S.a. in *Il Brenta*, 18 gennaio 1866, cit. in Italo Zannier (a c. di), *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Ravenna: Longo 1993, vol. 2, p. 11.

¹⁶⁹ Paolo Mantegazza, *Fisiologia del piacere*, Milano: Giuseppe Bernardoni 1854, p. 58.

¹⁷⁰ *Ibidem.*, p. 121.

tesi qui espressa è chiara: l'orizzonte del desiderio sessuale e i piaceri da esso derivanti che le immagini e i contenuti osceni possono provocare non sono socialmente accettabili.

A partire dalla metà dell'Ottocento, infatti, la sessualità divenne un ambito dell'esperienza umana da sigillare entro ambiti ben definiti, ed il primo fra tutti era quello coniugale. Pensatori ed intellettuali dei campi del sapere più disparati scrivevano e condividevano le proprie idee, che circolavano anche al di fuori dei confini nazionali grazie al lavoro di traduttori e editori. Oltre a Mantegazza, anche Ferdinando Tonini, nel 1862, affermava che il matrimonio era l'unica dimensione nella quale la sessualità potesse trovare il proprio contesto adeguato¹⁷¹, ed entrambi sostenevano che questa pratica doveva avere come obiettivo ed esito la procreazione¹⁷². Anche alcuni decenni dopo, sulla stessa linea di pensiero, Giuseppe Tammeo, nel 1890, scriveva che «i figli illegittimi indicano sempre un disordine nelle società civili, se non sono sempre indice esatto della corruzione di un popolo», e che questo fenomeno fosse causato «dal gran numero di preti e frati, che, cominciando dalla corte papale, dai vescovi e dai cardinali sino all'ultimo chierico, hanno diffuso coi loro amorazzi il mal costume nella popolazione. La religione cattolica, che vieta il matrimonio ai preti, fomenta le maggiori turpitudini, genera un numero spaventevole di unioni sessuali illegittime, per cui vengono al mondo tanti spostati, che costituiscono un pericolo e una minaccia permanente per la società che li disprezza, e che, ritenendoli esseri impuri, cerca di eliminarli, come *materia peccans*, dal proprio seno»¹⁷³. Nel caso di Tammeo, dunque, l'affermazione del matrimonio come unica sede lecita per la consumazione della pratica sessuale passava dalla denuncia del fenomeno dei figli illegittimi e della morale cattolica, insieme al celibato obbligatorio del clero; ma la stessa idea poteva trovare espressioni anche attraverso linguaggi differenti e nell'intersezione con idee di altra natura. All'inizio del Novecento, il sesso come atto procreativo nel contesto coniugale era già una norma consolidata: dal 1907, ad esempio, circolava in Italia un'edizione tradotta della *Psicopatologia sessuale* di Pierre Garnier, nella quale si affermava che «l'unione intima dei due sessi, in effetti è meno di nulla se non è seguita dall'emissione normale del liquido spermatico nell'interno della vagina, che ne costituisce lo scopo, il complemento regolare. Senza questo complemento necessario essa è inutile per i due esseri che si congiungono [...]. Senza di questo la voluttà è frustrata, incompleta, il coito diventa un atto anormale, irregolare, dannoso per tutti e due»¹⁷⁴.

¹⁷¹ Ferdinando Tonini, *Igiene e fisiologia del matrimonio*, Milano: Gaetano Brignola 1862.

¹⁷² Giorgio Rifelli, «Sessualità: nascita di un concetto e di una disciplina», in *Per una storia dell'educazione sessuale 1870-1920*, Firenze: La Nuova Italia 1991, pp. 66–67.

¹⁷³ Giuseppe Tammeo, *La prostituzione: saggio di statistica morale*, Torino: L. Roux & C. 1890, cit. in Paolo Sorcinelli, *Eros. Storie e fantasie degli italiani dall'Ottocento a oggi*, Bari: Laterza 1993, pp. 115–116.

¹⁷⁴ Pierre Garnier, *Psicopatologia sessuale: l'onanismo a due in tutte le forme e sue conseguenze*, Roma: Fratelli Capaccini 1907, p. 19.

Fra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, un numero sterminato di intellettuali italiani e non solo, con la pubblicazione di trattati e pamphlet e la traduzione di opere provenienti dall'estero, contribuì a definire la norma e, per contrasto, l'illecito nel campo della sessualità. Quest'ultima categoria corrispondeva spesso alla perversione, alla patologia, e dunque alla malattia psichica, identificata talvolta anche attraverso elementi fisici. Il processo epistemologico di definizione della norma sessuale e delle sue deviazioni fu costruito attraverso due tipologie di scritti, quella scientifica e quella moralistica; tuttavia, questi due generi di trattati spesso si compenetrarono, e molti scienziati si appellarono alla dimensione della morale, così come gli autori definiti dagli stessi contemporanei moralisti o virtuisti riprendevano concetti appartenenti al sapere medico, fisiologico, scientifico o psichiatrico. Il futurista Italo Tavolato, nel 1913, denunciò che «in questo ventesimo secolo di moralità, l'ipocrisia intellettuale, diventata definitivamente questione di buona educazione, è riuscita a consolidare l'opinione che la sessualità sia una cattiva abitudine o una ridicola superfluità» e concludeva con l'auspicio per cui «avrebbero pur dovuto vietare ai virtuisti le orge di buon costume»¹⁷⁵.

Alle molteplici pubblicazioni scientifiche e alle espressioni moralistiche dell'opinione pubblica che volevano costringere la sessualità entro precisi confini, significati e pratiche, seguivano le formulazioni pedagogiche: come trasformare in educazione e insegnamento l'idea della giusta sessualità? «È veramente inconcepibile che l'umanità insino ad ora abbia completamente o quasi ignorato l'argomento della sessualità e ne abbia ritenuto non conveniente lo studio persino fra gli adulti! [...] La soluzione della questione sessuale presuppone pubblicità, chiarezza, cognizioni scientifiche specialmente su argomenti sessuali, e coscienza dell'influenza che ha l'apprendimenti di queste nozioni sui giovani, affinché esso possa venire senza alcun danno»¹⁷⁶: ancora nel 1911 risuonavano nella società italiana queste parole, dalla traduzione di Iwan Bloch. Le proposte pedagogiche su questo tema erano molte, e le soluzioni eterogenee. «Minor ignoranza di cose sessuali nelle giovinette; libera scelta, nei due sessi, non contratto imposto dai genitori e subito dai figliuoli; minore ipocrisia; restituita la dignità al matrimonio col divorzio circondato da sagge cautele; e poi – non vi scandalizzate, - separazione netta e sincera dell'amore libero e sessuale dall'amore giurato fra due creature che si son conosciute a fondo per lungo tempo e che vogliono fondare una famiglia»: questi erano gli auspici e le proposte dal sapore progressista e di aspetto quasi novecentesco, potremmo affermare, avanzate da Paolo Mantegazza nel 1886, con l'intento di valorizzare il matrimonio e difenderlo dalle condotte

¹⁷⁵ Italo Tavolato, *Contro la morale sessuale*, Firenze: Ferrante Gonnelli 1913, p. 3.

¹⁷⁶ Iwan Bloch, *La vita sessuale dei nostri tempi nei suoi rapporti con la civiltà moderna*, Torino: Soc. Tipografico-Editrice Nazionale 1911, p. 515.

immorali scaturite dalla società a lui contemporanea¹⁷⁷. Onestà e virtù erano i due valori chiave che potevano salvare la gioventù dall'abbandono a quei comportamenti sessuali non coincidenti con la moralità proposta: oltre agli autori italiani, anche le pubblicazioni tradotte dall'estero sottolineavano questa necessità; un esempio è *L'educazione morale della gioventù considerata nei suoi rapporti col sesso*, di Elizabeth Blackwell, del 1882¹⁷⁸. Perfino incutere paura nei giovani poteva sembrare una strategia utile per prevenire abusi e distorsioni, come suggerito da Antonio Marro, il quale reputava necessaria anche la proibizione di libri, immagini e discorsi osceni, la cui fruizione era spesso il primo passo nel cammino di una vita dominata da una morale capovolta, topos ricorrente anche nelle trame dei romanzi lascivi¹⁷⁹. Le proposte per la costruzione di una morale e un'educazione sana non tralasciarono la critica allo stato corrente delle cose e alla loro origine: un posto d'onore in questo campo spettava, ovviamente, alla religione.

La religione cattolica santifica l'astinenza sessuale e la verginità; per essa il peccato maggiore non è l'adulterio, non la prostituzione, ma il matrimonio. Teoricamente i sacerdoti devono avversarlo e solo per transazione la chiesa benedice ciò, che, proibito, si sottrarrebbe alla sua giurisdizione. [...] A lungo andare il sentimento religioso è divenuto antitetico del sentimento erotico, ciò che si spiega poi per la legge del contrasto, per un importante fenomeno di popolarizzazione psichica, le visioni dei santi, miste promiscuamente di immagini divine e di immagini sessuali. Si comprendono sotto il nome di cause sociali il pudore pubblico e il contagio morale. Il pudore pubblico è quell'insieme di opinioni e di costumi per i quali vien ritenuto sconveniente, il parlare dell'amore, funzione organica, come di qualsiasi altra funzione del corpo¹⁸⁰.

Era questa l'invettiva di Silvio Venturi all'educazione cattolica, alla quale egli riconduceva una delle più importanti radici dei vizi e delle degenerazioni. In maniera analoga Pio Viazzi criticava l'educazione al matrimonio dei suoi tempi imposta alle ragazzine, frutto di una morale bigotta, il cui esito era l'educazione di signorine che «abitate a valutare come capitale fisso la loro verginità fisiologica, si trovano portate, da tutta l'educazione che le deforma, a ritrarre, per il giorno destinato, il massimo profitto da questo capitale, mentre per intanto dirigono ogni loro industria alla seduzione del celibe in vista del matrimonio»¹⁸¹. Simili critiche, sebbene diversamente costruite, erano riprese anche da

¹⁷⁷ Paolo Mantegazza, *Gli amori degli uomini*, Milano: Paolo Mantegazza 1886, vol. 2, p. 255.

¹⁷⁸ B. P. F. Wanrooij, *Storia del pudore*, op. cit., p. 160.

¹⁷⁹ Antonio Marro, *La pubertà studiata nell'uomo e nella donna in rapporto all'antropologia, alla psichiatria, alla pedagogia, ed alla sociologia*, Torino: Fratelli Bocca 1897.

¹⁸⁰ Silvio Venturi, *Le degenerazioni psico-sessuali nella vita degli individui e nella storia delle società*, Roma: Fratelli Capaccini 1896, p. 7.

¹⁸¹ Pio Viazzi, *Psicologia dei sessi*, Torino: Fratelli Bocca 1904; cit. in P. Sorcinelli, *Eros. Storie e fantasie degli italiani dall'Ottocento a oggi*, op. cit., pp. 14–15.

autori, come il già citato Tavolato, che avevano un fine ben diverso: eliminare ogni morale e le conseguenti ricette educative.

Soltanto a pochi cervelli, a quelli non corazzati con luoghi comuni né imbottiti di mezzi termini, la morale sessuale documenta la sua imbecillità congenita nella lingua parlata dai virtuisti e scritta dai gazzettieri. La maggioranza segue in pia processione tutte le carnevalate di frasi fatte e onora il santissimo in ogni vocabolo furbesco. La maggioranza crede *disonorata* una donna che abbia *subito* ben volentieri l'atto, detto coito in linguaggio scientifico, *istinto va e vieni* in neomalthusiano ed *estrema onta* in gazzettesco e in volgare teologico. Non pertanto, i mariti continueranno a disonorare le loro mogli, e queste non saprebbero far figliuoli senza l'ausilio dell'estrema onta. Quindi il matrimonio non è altro se non la legalizzazione del disonore, e chiamasi famiglia quell'istituzione che conferisce all'estrema onta titolo meritorio.¹⁸²

La costruzione di un'efficace educazione per i giovani si intrecciava alla necessità di proporre una moralità laica, alternativa o addirittura in contrasto con quella religiosa; tuttavia, le differenze, in alcuni aspetti, erano ben poco evidenti, e l'ordine proposto dai pensatori positivisti dell'Italia unita appariva schiacciato sulla morale tradizionale di matrice cattolica, nella quale il peccato diveniva devianza psico-fisica¹⁸³. In tutta Europa, durante l'Ottocento, queste forme di pensiero e morale a carattere laico e nazionalista compirono una vera e propria operazione di infiltrazione in campi precedentemente dominati dalla religione per riutilizzarli secondo i propri fini, un processo che ebbe soluzioni e velocità differenti fra paesi cattolici e protestanti¹⁸⁴. Non mancarono, inoltre, tentativi di sintesi fra l'universo laico e quello religioso. Sebbene Krafft-Ebing fosse stato tradotto integralmente in Italia solo nella metà del Novecento, già a fine Ottocento circolavano alcune pubblicazioni che traducevano una parte del suo lavoro, ed in una di queste, datata 1889, si incontra una ricostruzione storico-antropologica circa la nascita della moralità nella sfera sessuale attraverso la quale «svanisce qualunque dubbio che la moralità pubblica non vada progredendo con l'incivilimento e che il Cristianesimo non sia una delle più potenti leve del morale progresso»¹⁸⁵. La ricerca di una radice storica, finalizzata al rafforzamento delle tesi esposte, è tipica della trattazione positivista, e non se ne sottrae nemmeno Giuseppe Senizza, che affrontò in diverse occasioni il tema della sessualità e dell'educazione attraverso argomentazioni afferenti alle discipline più disparate: dalla fisiologia alla letteratura, dall'anatomia alla storia, dalla medicina alla filosofia, fino alla psicologia e all'antropologia.

La bestia ama per generare, l'uomo ama per amare, e più progredisce, più s'evolve, più si incivilisce, più desso innalza, sublima, idealizza l'amore, e se intellettivamente di questo fa *un sentimento*, anche

¹⁸² I. Tavolato, *Contro la morale sessuale*, op. cit., p. 9.

¹⁸³ B. P. F. Wanrooij, *Storia del pudore*, op. cit., pp. 22–31.

¹⁸⁴ George L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo: mentalità borghese e rispettabilità*, Roma - Bari: Laterza 1984, p. 210.

¹⁸⁵ Richard De Krafft-Ebing, *Le psicopatie sessuali con speciale considerazione alla inversione sessuale*, Torino: Fratelli Bocca 1889, 5.

sensitivamente l'apoteosa fino al grado di *piacere*, onde mercè l'una o l'altra delle elevazioni, lo scopo primo ed assoluto di questa «spinta», cioè la *generazione*, viene assolutamente perduta di vista, anzi col progredire delle idee, o mediante l'ascetismo erotico imperniato nel platonismo, o mediante l'adozione del malthusianismo – che non è un nuovo ritrovato, poiché dai classici e dagli storici Greci e Latini veniamo a conoscere come già gli antichi cercassero di defraudare la natura a mezzo degli amplessi sterili, del procurato aborto e dell'infanticidio – si cerca di fare dell'eroticismo una cosa che sia del tutto estranea alla procreazione, convertendolo da subietto in obietto¹⁸⁶.

Secondo la ricostruzione di Senizza, il problema della sessualità, che legava con un filo rosso il mondo classico, l'ascetismo e le teorie malthusiane, stava nella perdita della funzione procreativa. Con il termine di *malthusianesimo* o *pratiche malthusiane*, inoltre, molti autori volevano riferirsi a strategie contraccettive come il coito interrotto o l'uso di preservativi¹⁸⁷, al fine di impedire l'atto del concepimento, o meglio, della *generazione*. Questa omissione si riallacciava a paure largamente condivise nell'Italia della seconda metà dell'Ottocento e di inizio Novecento. Il neonato Regno d'Italia, infatti, era alle prese con un importantissimo processo di nation building: dopo la riunificazione territoriale bisognava cementare l'identità del popolo italiano, una collettività che avrebbe condiviso la stessa bandiera nello spazio del Regno, ma anche nel tempo attraverso le generazioni. In questo contesto, la sessualità non poteva essere concepita in modo diverso da un'attività e una forza in grado di *generare* la nazione stessa. Le discussioni sull'educazione sessuale nell'Italia liberale emergono proprio dall'insicurezza alla base del processo di nation building ed esprimono anche un senso di fragilità di cui la nazione avrebbe potuto soffrire. Poiché la nazione è una comunità di discendenza¹⁸⁸, è necessario tutelarne la sua capacità generativa, con la scienza, la morale e la politica.

A partire dal 1870, dopo la guerra franco-prussiana, si diffusero le prime preoccupazioni circa il possibile deperimento della nazione a causa del calo della popolazione: Francia, Germania e, con il corso dei decenni, quasi tutte le nazioni europee sostituirono le teorie malthusiane relative alla popolazione con politiche neo-mercantiliste finalizzate ad incentivare la procreazione, un processo che in Italia vide la sua massima espressione attraverso il fascismo¹⁸⁹. Oltre alla politica demografica, altri temi di natura moralistica, culturale o medica convergevano per veicolare l'idea di cosa fosse rispettabile, una prospettiva affiancata alla visione nazionalistica che diede vita a condotte sessuali

¹⁸⁶ Giuseppe Senizza, *La vita sessuale ai nostri giorni*, Firenze: Cecconi E. 1919, pp. 9–10.

¹⁸⁷ Gaetano Bonetta, *Corpo e nazione: l'educazione ginnastica, igienica e sessuale nell'Italia liberale*, Milano: FrancoAngeli 1990, p. 334.

¹⁸⁸ Alberto Mario Banti, *L'onore della nazione: identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Torino: Einaudi 2005.

¹⁸⁹ Richard Togman, *Nationalizing sex: fertility, fear, and power*, New York: Oxford University Press 2019, pp. 50–71.

delle quali la nazione potesse giovarsi, a scapito di quanto rientrava, invece, nell'anormalità e nella malattia¹⁹⁰. Queste affermazioni trovano riscontro nella denuncia di Tavolato:

Lo stato è un voyeur utilitario. Non tollera che la funzione sessuale si sottragga al suo controllo e al suo profitto. E il burocretinismo emana strani ordinamenti: l'istinto è come un treno e non deve mai deragliare; il seme umano è come una lettera, e non deve mai subire disguidi; il desiderio si conformi a un programma prestabilito; i cittadini s'impieghino a procreare soldati. Ma se uno varca i confini della sessualità di stato; se uno si rifiuta di bere la morale; se uno non considera la sessualità come arte di far figli; allora l'opinione pubblica griderà allo scandalo, la magistratura farà uno scandalo, e la legge punirà in nome di sua maestà lo scandalo. E la condanna sarà motivata dal filosofema: l'eccesso sessuale nuoce alla salute pubblica. Le leggi morali evitano dunque l'eccesso. Già, già, così va il mondo. Anche il sale è monopolizzato come la sessualità, e sapete perché? Perché, se non costasse caro, nessuno ci potrebbe impedire di farne una scorpiata mortale.¹⁹¹

Fra la fine dell'Ottocento e la Prima Guerra Mondiale, nell'età giolittiana, emerse la preoccupazione della diffusione delle malattie veneree, attraverso la quale si fortificava la proposta moralistica; tuttavia, in quegli stessi anni di crescita industriale, stavano emergendo anche il movimento femminista, le correnti anarchiche e socialiste, il calo della natalità, e le ideologie di liberazione sessuale¹⁹².

Il tentativo di ricondurre la sessualità a pratiche generative, ad ipotetico vantaggio di tutta la nazione, faceva ricorso a tutti gli strumenti conoscitivi più avanzati dell'epoca, ovvero la scienza positiva, i metodi quantitativi e statistici, per il riconoscimento e l'analisi degli ambienti sociali ritenuti a rischio. Alfredo Niceforo denunciava come i laboratori femminili fossero pervasi di discorsi osceni, che orientavano le ragazze alla lettura di «romanzi e dispense dai titoli suggestivi e dalle vignette oscene»¹⁹³. Non erano esenti da tali influenze nemmeno gli ambienti di collegio, né la categoria di sarte, modiste, stiratrici e mondine, come rilevato dalle inchieste condotte tra fine Ottocento e inizio Novecento¹⁹⁴. La borghesia, secondo Lawrence Stone, dipingeva sé stessa come una classe sociale moralmente solida, legata alla dimensione del matrimonio, nonostante l'indulgenza per l'adulterio maschile, in contrastato con le condotte lascive del proletariato urbano, additato come tessuto sociale nel quale proliferavano malattie veneree, prostituzione e, soprattutto, pornografia¹⁹⁵.

¹⁹⁰ G. L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo*, op. cit., pp. 10–11.

¹⁹¹ I. Tavolato, *Contro la morale sessuale*, op. cit., p. 15.

¹⁹² Giorgio Rifelli e Corrado Ziglio, *Per una storia dell'educazione sessuale 1870-1920*, Firenze: La Nuova Italia 1991, p. 3.

¹⁹³ Alfredo Niceforo, *Il gergo nei normali, nei degenerati e nei criminali*, Torino: Fratelli Bocca 1897, 97.

¹⁹⁴ Giulio Obici e Giovanni Marchesini, *Le amicizie di collegio: ricerche sulle prime manifestazioni dell'amore sessuale*, Roma: Società editrice Dante Alighieri 1898 & Giovanni Lorenzoni, *I lavoratori delle risaie inchiesta sulle condizioni del lavoro nelle risaie della Lomellina, del Vercellese e del Novarese compiuta dall'Ufficio nell'estate del 1903*, Milano: Ufficio del lavoro 1904; cit. in B. P. F. Wanrooij, *Storia del pudore*, op. cit., pp. 31–32.

¹⁹⁵ L. Stone, *La sessualità nella storia*, op. cit., pp. 86–89.

«Parola di nuova formazione, coniata a Parigi per indicare non solo tutte le sudicerie che si stampano in libri, e su per certi giornali, ma anche i disegni di questi e altre figurine, cose tutte di cui si è fatto tanto ghiotto in questi ultimi tempi il popolo parigino, che pure le ha sempre gustate assai»: con questa descrizione faceva ingresso nel dibattito pubblico italiano, nel 1880, la parola pornografia¹⁹⁶. Assente dai vocabolari italiani fin oltre il periodo della Grande Guerra, quello della pornografia era un termine che prese rapidamente piede nelle pagine dei giornali e nella trattatistica italiana. In continuità con l'attribuita origine francese del termine, a capostipite di questo immaginario era posto il naturalismo di Emile Zola, attraverso il quale si legittimavano contenuti osceni¹⁹⁷. Per molti intellettuali e scienziati italiani, il problema del rapporto con le produzioni artistiche non era altro che un alibi di fronte al quale era necessario agire con fermezza: «La pornografia è forse altra cosa che la sconcezza? Eppure essa torna, generalmente, gradita a quasi tutti gli uomini, anzi, i più per mentire a se stessi ed agli altri, la gabellano addirittura per “arte”, coprendo la merce di contrabbando con una falsa bandiera, per ostentarla ed ostentarsi»¹⁹⁸. Fin da subito, inoltre, è possibile osservare come la parola pornografia non fosse attribuita solo a immagini, testi e oggetti, ma anche alcune pratiche e condotte erano definite pornografiche: nel 1882, il *Corriere della Sera* pubblicò un articolo intitolato *Pornografia* che riportava una notizia proveniente da Bruxelles relativa a incontri fra gruppi di uomini e donne, anche minori, «vestiti da Adami ed Eve prima del peccato»¹⁹⁹.

Giuseppe Senizza, nel ribadire la necessità di un'educazione sessuale, affermò che «è l'ignoranza che fa del tema sessuale ciò che con vocabolo generico s'addimanda “pornografia”, poiché se la questione sessuale viene guardata con una lente differente da quella della stupida ignoranza, essa appare una cosa ben differente dalla lubricità che se n'è fatta, e si muta in soggetto di studio e meditazione sì dal lato psicologico che dal lato sociale»²⁰⁰. Causa dell'ignoranza, secondo l'autore, era l'educazione di chiesa, scuola e famiglia, che abbandonavano alla completa ignoranza sul tema della sessualità, con il risultato di spingere i giovani a rimediare attraverso la prostituzione e la pornografia²⁰¹. Quest'ultima era percepita come un fenomeno ben diverso dall'oscenità per i dannosi effetti morali e pedagogici che era in grado di causare. In una recensione dello spettacolo sulla *Mandragola*, di Machiavelli, tenutosi il 3 dicembre 1886 al teatro Scribe di Torino, il suo autore riportava la conferenza del Panzacchi che precedette lo spettacolo, nella quale egli difendeva «la *Mandragola* e il teatro del Cinquecento in genere dall'accusa di oscenità. Ciascuna epoca, dice, ha i suoi peccati: il

¹⁹⁶ «Pornografia», in *Corriere della Sera*, 17/08/1880 p. 2.

¹⁹⁷ Cesare Nava, «Intendiamoci!», in *La Pornografia*, Milano 17/05/1891 p. 1.

¹⁹⁸ G. Senizza, *La vita sessuale ai nostri giorni*, op. cit., p. 172.

¹⁹⁹ «Pornografia», in *Corriere della Sera*, 23/07/1882 p. 3.

²⁰⁰ Giuseppe Senizza, *L'educazione sessuale*, Firenze: Cecconi E. 1919, p. 49.

²⁰¹ *Ibidem.*, pp. 49–51.

Cinquecento aveva l'oscenità: noi abbiamo la pornografia. È migliore, aggiunge, meno dannosa l'oscenità in quanto è schietta, superficiale, ha effetti momentanei; mentre la seconda è insidiosa, idealizza i vizi, spesso usurpa le lagrime dovute ad affetti sacri»²⁰². La concezione di pornografia non era vincolata a un'estetica, una tipologia di contenuti, o una categoria culturale: per gli intellettuali di fine Ottocento ed inizio Novecento essa si configurava come uno stile di vita ed un insieme di pratiche in grado di corrompere la gioventù e la nazione tutta. La proibizione di questa tipologia di contenuti, inoltre, poteva essere controproducente, poiché in questo modo essa diveniva più attraente: all'interno di una recensione teatrale del 1886 nel *Corriere della Sera* si affermava che «proibire una produzione per pornografia è fare la sua fortuna»²⁰³. Per quanto fosse stato dipinto come un genere di contenuti diffuso soprattutto a livello popolare ed in ambienti poco decorosi, non mancavano denunce e testimonianze relative al consumo di materiale pornografico presso classi elevate: «A tredici e a dodici anni appena i giovanetti già si presentano malati ai medici, e se appartengono alle così dette classi borghese o ricca, sono assidui compratori, lettori delle pubblicazioni pornografiche, le quali hanno per effetto di rendere attraente quel turpe spettacolo di sciami di femmine laide e provocanti che oggi sono sguinzagliate per le vie della città, nei pubblici ritrovi». In questa stessa conferenza in cui furono fatte queste affermazioni, il dott. Colombo esprimeva una seria preoccupazione per la salute dei soggetti consumatori di pornografia: «Mai come adesso c'è stato tanto bisogno di Ospizi per i rachitici, di Cure climatiche, di Bagni Marini; mai come adesso i farmacisti hanno messo in vendita tanto Olio puro di merluzzo, olio ferruginoso di merluzzo!»²⁰⁴. La pratica conseguente alla fruizione pornografica posta alla severa inchiesta medica era la masturbazione.

Fino alla fine del Seicento, nella cultura medica europea la masturbazione era considerata un atto da evitare o da contenere in nome del principio aristotelico della moderazione e dell'equilibrio dei fluidi, che dominava anche l'attività sessuale, ma non fu mai oggetto di sistematiche condanne o una pratica ritenuta così deleteria da destare diffuse preoccupazioni²⁰⁵. Le cose cambiarono agli inizi del XVIII secolo. Il protestante John Marten nel 1712 pubblicò in anonimato il trattato *Onania*, che diede vita all'idea della masturbazione come atto peccaminoso, in conflitto con la vita sociale. Già il solo termine "onanismo" era frutto di un'operazione culturale efficace, ovvero il collegamento della pratica della masturbazione alla vicenda biblica di Onan, che praticò un coito interrotto con Tamar, già moglie del fratello Er, e rifiutò così di dare continuità alla progenie. Lo scritto di Marten riuscì a

²⁰² Nervi e G. Pozza, «La Mandragola di N. Macchiavelli al teatro Scribe di Torino. La conferenza del Panzacchi», in *Corriere della Sera*, 04/12/1886 p. 2.

²⁰³ «Le nostre vezzose frodatrici. Commedia in tre atti di A. Bisson», in *Corriere della Sera*, 20/01/1891 p. 2.

²⁰⁴ «La conferenza pessimista di un medico sui vizi dell'odierna gioventù», in *Corriere della Sera*, 30/04/1891 p. 3.

²⁰⁵ Lawrence Stone, *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinque e Ottocento*, Torino: Einaudi 1983, p. 556.

raccogliere precedenti narrazioni sulla debolezza della carne e sulle alterazioni delle condotte sessuali, e a convogliare il tutto sulla masturbazione. L'eccesso, la fantasia, l'assuefazione, la segretezza e la solitudine erano i caratteri principali per cui si svilupparono trattati scientifici che spinsero i medici del corpo a diventare medici dell'anima, in senso moralistico. Le ragioni che inaugurarono questo filone di pensiero furono molteplici, ed altri tipi di condotte già condannate si legarono alla masturbazione: essa era infatti da ricollegarsi all'omosessualità, poiché gli uomini la praticavano in segretezza e dunque a distanza dalle donne, come anche agli eccessi del piacere sessuale, che trovavano nell'autoerotismo il loro soddisfacimento²⁰⁶. Poco tempo dopo, il pensiero di Marten incontrò la propria declinazione in linguaggio scientifico grazie all'opera di Samuel Auguste Tissot, *L'Onanisme*, del 1766, tradotto in Italia già dal 1770 e ripubblicato molteplici volte, con oltre venti edizioni italiane solo durante l'Ottocento. In quest'opera, Tissot denunciava come la masturbazione provocasse la perdita di liquidi interni al corpo, considerati fluidi vitali, e dunque uno stato di deperimento, effetto non presente durante il coito, nel quale, invece, lo scambio di liquidi fra uomo e donna permetteva la realizzazione di un equilibrio: una spiegazione medica finalizzata alla denuncia morale della masturbazione²⁰⁷. La posizione di Tissot prese lentamente piede, e venne definitivamente accolta nel corso dell'Ottocento. I testi di cultura medica precedenti al Settecento, come gli scritti di Galeno nella Roma del II secolo, e Thomas Cogan nell'Inghilterra del Cinquecento, presentavano alcuni margini di beneficio dalla pratica, poiché riconoscevano anche la necessità di uno "scarico dei fluidi", al quale, nel corso del XX secolo, si aggiunse anche il riscontro di un alleggerimento delle pressioni psicologiche in seguito alla pratica. Il XIX secolo, al contrario, fu il periodo nel quale l'opinione medica assunse una posizione di radicale opposizione contro la masturbazione²⁰⁸.

Il discorso scientifico attraverso il quale era costruito il senso di ansia circa la pratica autoerotica ai fini di limitarne il ricorso si intrecciavano alla definizione del genere, della mascolinità e della sessualità: nei trattati dell'Ottocento, l'attività sessuale è ammessa in quanto relazione fra due soggetti di sesso diverso finalizzata alla riproduzione e al beneficio della società, pertanto la masturbazione si collocherebbe al suo estremo opposto, in quanto consiste in un sovvertimento dell'ordine, una sconfitta del corpo sulla mente, le cui conseguenze fisiologiche portano al deperimento del fisico e dei caratteri di mascolinità²⁰⁹. Il rapporto fra la sessualità socialmente concepita e la masturbazione rifletterebbe, con una vera e propria analogia, quella stessa dicotomia fra pubblico e privato che si

²⁰⁶ Thomas W. Laqueur, *Sesso solitario: storia culturale della masturbazione*, Milano: Il Saggiatore 2007.

²⁰⁷ Steve Garlick, «Masculinity, Pornography, and the History of Masturbation», in *Sexuality & Culture* 2012:16, pp. 311–313.

²⁰⁸ L. Stone, *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinque e Ottocento*, p. 558.

²⁰⁹ S. Garlick, «Masculinity, Pornography, and the History of Masturbation», art. cit, pp. 307–308.

riscontrava nella nuova economia di mercato a partire dal XVIII secolo. Molti investitori e pensatori erano schiacciati da un vero e proprio senso di ansia nei confronti di possibili macchinazioni e speculazioni che turbassero il sistema di mercato, ovvero forze segrete e private in grado di turbare il sistema pubblico. Allo stesso modo, in questa prospettiva, la masturbazione giocherebbe un ruolo di pratica occulta, svolta in spazi reconditi e privati, e fungerebbe da spazio sottratto ad una sessualità concepita come attività sociale, in primo luogo, oltre che funzione procreativa²¹⁰.

Fin dal 1854, nella già citata *Fisiologia del piacere*, Paolo Mantegazza parlava della «manustuprazione, vizio assai più frequente di quello che ognuno lo possa immaginare, e che, celato nel più impenetrabile mistero, rode lentamente il germe della forza e dell'intelligenza nell'età più robusta, modificando in questo modo le intiere generazioni. [...] L'ammaestramento e l'esempio sono nell'età fanciullesca e adolescente i mezzi più frequenti coi quali questo vizio si diffonde come un contagio. Ben di raro per puro accidente un fanciullo portando le mani ai genitali impara ad abusare di sé stesso; ma appena ha appreso il fatale mistero, aspira con avida brama ad insegnarlo a' suoi coetanei, sia per scaricare la propria coscienza d'un precoce rimorso, sia perché i piaceri divisi sono più vivi»²¹¹. Ciò che più colpisce della trattazione di quest'argomento, tuttavia, è il lungo e appassionato monito che Mantegazza rivolse ai giovani sugli effetti e i pericoli della masturbazione, rimasto quasi del tutto invariato attraverso le molteplici riedizioni dell'opera.

Voi siete nell'età in cui le facoltà del senso, del sentimento e dell'intelletto sono in tutta la loro potenza d'azione, e vi aprono orizzonti infiniti di gioie [...]; eppure voi sacrificate tutto questo a un miserabile piacere di pochi istanti, che vi lascia avviliti, stupidi e impotenti di tutto. La lucida intelligenza si oscura, la tenace e pronta memoria della vostra età si fiacca [...]. Anche il vostro corpo è compagno di dolore al sentimento e all'intelletto: le digestioni si fanno difficili; si provano dolorose sensazioni al sacro, spesso si ha anche la nausea; la pelle, specchio della salute generale, impallidisce, e la fisionomia acquista un tal carattere sbattuto e squallido, che quasi svela la colpa all'occhio di un acuto osservatore [...]. Ma gli incomodi ch'io ho indicati riescono tollerabili, e il giovane si accontenta di passare alcune ore nella sonnolenza o in facili occupazioni, aspettando che il processo riparatore della nutrizione lo abbia messo ancora in grado di abusar di sé stesso. Allora l'orgasmo abituale in cui vengono tenuti gli organi genitali dalle lascive immagini della mente fa ricadere nella colpa [...]. Voi tutti che, incatenati dai pregiudizii, vi siete chiusi nell'angusto sentiero di una vita modellata dalle esterne circostanze che vi ballottano e vi urtano, voi che vivete senza esservi mai domandato perché e a che vivete, voi che non siete che morte cifre nella formola di una generazione, continuate pure nelle vostre sozzure, dacchè non potete intendere gioie più elevate o meno basse. Ma tutti voi altri che avete infrante le catene del pregiudizio, e, salendo sulle alture del pensiero, scorreste libero lo sguardo sull'orizzonte che vi circonda per vedere dove nasceste; voi che intendete

²¹⁰ T. W. Laqueur, *Sesso solitario: storia culturale della masturbazione*, op. cit., pp. 234–236.

²¹¹ P. Mantegazza, *Fisiologia del piacere*, op. cit., pp. 71–72.

la sublime voluttà del pensare, e che indirizzate la vostra vita ad uno scopo, sia pure la religione, la scienza, la gloria o l'affetto; per quanto vi è sacra la vostra dignità di uomo, non cedete ad un vizio che vi farebbe precipitare dall'alto, dove vi siete posti, nel fango che vi sta ai piedi, e vi spezzerebbe fra le mani quelle armi, colle quali dovete combattere i formidabili nemici che ingombrano la via del vero, del bello e del buono²¹².

Un punto importante di questo lungo messaggio ai giovani è rappresentato dal loro essere, secondo l'autore, inutili al processo generativo, un'idea che si affermò soprattutto, come già evidenziato, nei decenni successivi, sotto il Regno d'Italia. «Fra i numerosi e svariati impedimenti alla generazione umana, l'onanismo, nelle sue molteplici forme e infinite varietà, è certo il più frequente ed il più fatale»: era questo l'incipit della *Psicopatìa sessuale* di Garnier, nella sua già citata edizione italiana del 1907, al quale seguivano le accuse al positivismo, al materialismo e alle dottrine maltusiane di aver sovvertito l'opinione pubblica contro la masturbazione costruita attraverso gli scritti del Settecento e di aver portato alla sterilità e al crollo della popolazione²¹³. Negli anni più vicini allo scoppio della Grande Guerra, la pratica onanista fu oggetto di critiche e fonte di preoccupazioni non più soltanto in merito alla questione procreativa, ma anche relativamente alla salute di quella generazione di giovani che avrebbe dovuto difendere la patria. Nel 1912, il Generale Angelo Schenoni pubblicò un opuscolo sul mondo dei giovani e sulle abitudini in linea con la formazione militare, nel quale non si sottrasse dal trattare il tema della masturbazione.

Il vizio sensuale rode tutte le fibre della robustezza giovanile. Fa deperire innanzi tutto la forza morale, poiché quando a volontà si è accostumata a soccombere di fronte a simili passioni, lo scoraggiamento s'impadronisce anche dei robusti e coraggiosi. La loro volontà infiacchita non è più capace di fare sforzi generosi per togliersi dalla tirannia di un nemico che li tiene a schiavi in modo così degradante. Ma non meno della volontà, questo verme rode le fibre dell'intelligenza e si consumano le sostanze vitali, che contribuiscono più direttamente alla maturazione e riparazione del cervello, anche poi il vizioso si sente senza stimolo per le funzioni energiche del cervello, per lo studio e per l'imparare a memoria. Finalmente il vizio sensuale rovina rapidamente la salute e le forze fisiche del corpo. Non solo per la continua debolezza che ne deriva, ma altresì per le infermità che per lo più ne sono conseguenza inevitabile e funestissima²¹⁴.

Un discorso del tutto simile a quello della trattatistica medica è catapultato in un pamphlet scritto da un militare: il rischio della masturbazione e della pornografia era penetrato in ogni sfera del dibattito

²¹² *Ibidem.*, pp. 74–76.

²¹³ P. Garnier, *Psicopatìa sessuale*, *op. cit.*, pp. 1–7.

²¹⁴ Angelo Schenoni, *Regole ed usanze di condotta nella buona società: norme di buona creanza per i giovani d'ogni condizione: raccomandabili a tutti gl'istituti d'educazione civili e militari*, Modena: Società tipografica modenese 1912, cit. in: Pietro Calvino, *Lettera del Segretario della Lega contro la bestemmia al Ministro dell'Interno e Presidente del Consiglio Antonio Salandra*, in Archivio Centrale dello Stato (ACS), Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915, fascicolo 12985.2, busta 151, *Pornografia Italia (1914)*.

pubblico e della società. Ad esso era legata indissolubilmente la diffusione di immagini pornografiche. «Io mi eccitavo anche con stampe di donne nude che mi potevo procurare, e dinanzi alle quali compievo l'atto onanistico; ma in seguito lo stesso eccitamento mi era dato anche da ritratti e stampe di uomini nudi, purché fossero giovani e ben fatti»: è questa una delle testimonianze sul legame fra masturbazione ed immagini, raccolta da Alfredo Niceforo in un collegio maschile²¹⁵.

La pratica autoerotica non era, tuttavia, l'unico dei pericoli ai quali i giovani erano esposti, nella visione di moralisti e intellettuali dell'Italia unita. Secondo Eriberto Aievoli, la masturbazione altro non era che il contraltare della prostituzione, come scritto nel suo libro *I pericoli della pubertà* del 1892, e lo stesso Mantegazza non riteneva la seconda una cura per la prima, poiché entrambi erano mali ai quali porre rimedio tramite la virtù²¹⁶. Iwan Bloch aveva già denunciato i pericoli pedagogici relativi alla prostituzione, che veicolava insegnamenti e immaginari malsani circa la sessualità:

La casa di prostituzione è veramente una scuola di raffinata voluttà sessuale e di perversione. [...] E noto del resto che molti giovani si corrompono in queste case e vi apprendono sistematicamente tutti i «sostitutivi» dei rapporti sessuali normali, tutte le psicopatie sessuali. Perché le prostitute stesse per guadagnare maggior danaro e vincere le concorrenti, iniziano i loro giovani clienti ai nuovi artifici e li corrompono: si può quindi credere agli autori francesi quando asseriscono che molti giovani imparano prima i rapporti abnormi dei fisiologici, e conservano poi a lungo pressoché permanentemente la preferenza per queste perversioni a danno dei rapporti normali. Il gergo dei postriboli contiene infatti parole che in modo più o meno chiaro alludono cinicamente a rapporti sessuali abnormi: «faire feuille de rose» - *anilingus*; «sfogliar la rosa» - rapporti pederastici; «faire tête-beche» o fare il 69 - *cunnilingus* reciproco; «punta di penna», *masturbatio labialis*; «pulci lavoratrici», le tribadi, ecc.²¹⁷.

Anche Niceforo denunciava che «Le norme di morale sessuale che oggi governano la nostra società, sono così fatali che l'uomo, allo sbocciare della pubertà, non si trova di fronte che due strade da battere, che lo portano all'abisso: o si getta nelle braccia della prostituzione per risvegliarsi poi da quell'amplesso, con le infezioni nelle carni, o si martorizza nei soffocati desideri, e si affoga nella castità e porta così il suo cervello, i suoi nervi alla profonda degenerazione, o si abbandona all'onanismo e cade negli stati di debolezza mentale e nelle psicopatie acquisite»²¹⁸. Secondo questi pensatori, dunque, la gioventù italiana, e dunque la società intera, viveva due grossi rischi, la masturbazione e la prostituzione: gli effetti medici descritti circa la prima delle due pratiche riguardavano il

²¹⁵ Alfredo Niceforo, *Le psicopatie sessuali acquisite e i reati sessuali*, Roma: Fratelli Capaccini 1897, pp. 35–36.

²¹⁶ B. P. F. Wanrooij, *Storia del pudore*, op. cit., pp. 156–157.

²¹⁷ I. Bloch, *La vita sessuale dei nostri tempi*, op. cit., p. 270.

²¹⁸ A. Niceforo, *Le psicopatie sessuali acquisite e i reati sessuali*, op. cit., p. 154.

deperimento autoinflitto del corpo e della mente, la seconda, invece, era direttamente correlata alle malattie veneree.

La prostituzione e le malattie sessuali che hanno con essa così stretto rapporto, costituiscono certamente il nucleo, il problema centrale della questione sessuale. La risoluzione dei gravissimi quesiti che le concernono si identifica con la soluzione di quest'ultima: non più prostituzione, non più malattie veneree; questa è veramente una grande idea, un nobile programma²¹⁹.

Con il regolamento del 15 febbraio 1860, Cavour tentò di rendere controllabili gli effetti della prostituzione, un'attività ritenuta non delittuosa, ma moralmente e igienicamente pericolosa: le principali misure adottate furono dunque un sistema di registrazione delle prostitute ed il loro controllo medico periodico²²⁰. Sebbene il suo intento fosse di creare un sistema di protezione della salute fisica del benessere morale dei cittadini²²¹, il Regolamento Cavour non prevedeva nessuna ospedalizzazione per i clienti delle prostitute ai quali fossero state diagnosticate malattie veneree, a fronte, invece, del trattamento forzato e urgente riservato alle prostitute e dell'apertura dei sifilicomi. Nella seconda metà dell'Ottocento, una malattia tristemente nota da tempo fu progressivamente considerata sempre più come una seria minaccia collettiva: la sifilide. È difficile risalire ai dati precisi della diffusione di questa malattia, sia per lo stigma sociale che la borghesia benestante le aveva attribuito, spingendola all'occultamento, sia per l'esistenza di circuiti di prostituzione clandestini e dunque esenti da controlli medici. Rispetto alla gonorrea, che vedeva il contagio per almeno una volta del 75% circa dei maschi adulti, nell'Italia degli ultimi dieci anni dell'Ottocento la sifilide colpiva poco più dell'1% degli uomini e circa l'8% delle donne. Ciò che maggiormente preoccupava della sifilide non era la sua mortalità sulla popolazione adulta, nettamente inferiore ad altre malattie infettive, quanto la sua letalità nei bambini nati da donne infette, i quali rappresentavano oltre l'84% percento delle vittime di questa malattia, una vera minaccia per la prole²²². Di fronte al dilagare della sifilide, una pratica sessuale solitaria, ovvero la masturbazione, poteva sembrare una condotta preferibile al ricorso alla prostituzione, e di conseguenza anche la fotografia pornografica trovò alcuni sporadici spazi di tolleranza²²³. Allo stesso modo, nel discorso scientifico a cavallo fra Otto e Novecento non mancarono alcune lievi concessioni in favore della pratica dell'onanismo, come quelle molto caute di Iwan Bloch, poiché di fronte all'emergenza sanitaria e sociale, rappresentata dalla piaga della sifilide, la masturbazione

²¹⁹ I. Bloch, *La vita sessuale dei nostri tempi*, op. cit., p. 242.

²²⁰ Mary Gibson, *Stato e prostituzione in Italia 1860-1915*, Milano: Il Saggiatore 1995, pp. 25-31.

²²¹ B. P. F. Wanrooij, *Storia del pudore*, op. cit., p. 21.

²²² Eugenia Tognotti, *L'altra faccia di Venere: la sifilide dalla prima età moderna all'avvento dell'AIDS, 15.-20. sec.*, Milano: FrancoAngeli 2006, pp. 153-175.

²²³ A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, op. cit., p. 80.

poteva essere considerata un male decisamente più tollerabile di ogni malattia venerea²²⁴. Per cercare di limitare la diffusione delle malattie veneree, lo Stato italiano allestì delle mostre sanitarie, durate fino agli anni Trenta del Novecento, nelle quali erano distribuiti profilattici e si vendevano anche fotografie pornografiche, con l'intenzione di incentivare la pratica sessuale solitaria a scapito di rapporti esposti al rischio di malattie²²⁵. Ben pochi rispetto al totale, tuttavia, erano gli scienziati e gli intellettuali disposti a fare simili concessioni alla pratica della masturbazione: Mantegazza, sostenitore di un'educazione non repressiva nell'ambito della sessualità, sosteneva che sarebbe stata «meglio, cento volte meglio una gonorrea che la viltà della masturbazione, meglio la vergogna divisa in due persone di sesso diverso, che la vergogna cresciuta, cucinata e digerita in casa propria»²²⁶.

A rendere la prostituzione problematica, a fine Ottocento, non era solo il pericolo sanitario a cui essa era legata, ma vi erano anche implicazioni morali, delle quali l'educazione giovanile rappresentava solo una parte. A dimostrarlo è la relazione della commissione d'inchiesta nominata il 7 gennaio 1888, presieduta dal deputato Corrado Tommasi-Crudeli, incaricata di proporre le linee entro le quali il Ministro Francesco Crispi avrebbe dovuto riformare il regolamento in vigore circa la prostituzione. Il tentativo della commissione fu quello di spostare il focus della riflessione e delle proposte d'azione dello Stato dalla prostituta all'esercizio della prostituzione in condizioni tali da offendere il buon costume o compromettere la sicurezza e la salute pubblica; la commissione evidenziava, infatti, come il Regolamento Cavour avesse avuto come conseguenza lo sfruttamento dell'ospedalizzazione forzata²²⁷. Il linguaggio adottato per il raggiungimento di tali scopi puntava tutto sulla questione morale: «qui abbiamo da fare con una piaga sociale che ha afflitto e affliggerà in ogni tempo l'umanità o che invade, direttamente o indirettamente tutti gli strati della società. Siamo però convinti di proporre il maggior bene e il minor male, che, nelle attuali condizioni del paese, ci sia dato di ottenere in questa sciagurata materia [...]. Adottando il sistema da noi proposto lo stato si libera di una quantità di servizi che lo disonorano; facendolo autore di una degradazione giuridica della donna, che nessuna ragione di ordine pubblico giustifica, e complice necessario di una turpe industria che si esercita a carico della parte più infelice della società umana. La schiavitù, non ammessa nel territorio italiano, ci è stata introdotta dal regolamento del 1860 e dalle sue dirette conseguenze, e vi è stata introdotta nella forma più ripugnante. È tempo che cessi»²²⁸. Il problema della prostituzione, dunque, non si

²²⁴ B. P. F. Wanrooij, *Storia del pudore*, op. cit., pp. 157–158.

²²⁵ A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, op. cit., p. 245.

²²⁶ Paolo Mantegazza, *Igiene dell'amore*, Milano: Fratelli Treves 1889, p. 63.

²²⁷ Romano Canosa, *Sesso e stato: devianza sessuale e interventi istituzionali nell'Ottocento italiano*, Milano: Gabriele Mazzotta 1981, p. 65.

²²⁸ *Relazione della Commissione per lo studio delle questioni relative alla prostituzione istituita con decreto ministeriale del 7 gennaio 1888*, Roma: Tipografia delle mantellate 1891, p. 16.

limitava alla corruttibilità della gioventù che poteva avvicinarsi, ma riguardava anche la condizione della donna in questo esercizio ed i meccanismi circa la tutela della salute e della dignità delle persone. Tuttavia, lo stigma sulle prostitute era solido. A pochissimi anni dalla pubblicazione del resoconto della Commissione, che precedette la riforma Crispi sulla prostituzione, fu pubblicata la celeberrima opera di Guglielmo Ferrero e Cesare Lombroso, *La donna delinquente la prostituta e la donna normale*, nella quale responsabilità e fenomeni erano ricondotti esclusivamente alla donna: «Qual è dunque la genesi della prostituzione? La psicologia della prostituta ce la svelerà dimostrandoci che essa non è da cercarsi nella sua lussuria, ma nella sua pazzia morale»²²⁹.

La risposta di Ferrero e Lombroso era di carattere clinico e scienziato, intrisa del clima positivista in cui questa tipologia di saperi nacque. Molte delle questioni in merito alla sessualità erano trattate attraverso questa lente ed intrecciate agli strumenti di conoscenza scientifica dell'epoca: questo campo di indagine è conosciuto con il nome di sessuologia. Attraverso il raccoglimento di molteplici casi e la loro trattazione, gli autori che trattavano questi temi cercavano di affermare le proprie idee come performate ed autorevoli, non per puro interesse scientifico, ma per salvaguardare un ordine di valori da loro definito, il cui opposto era interpretato come condizione di malattia: in questo senso, la sessuologia intendeva rappresentare il vero e la norma, un ruolo prima occupato dalla religione, e le infrazioni commesse verso di essa prevedevano disastrose sequele fisico-psichiche²³⁰.

Il termine sessuologia è qui utilizzato in modo univoco per indicare le produzioni di testi scientifici in entrambe le stagioni della storia di questo campo di sapere: sia la sessuologia moderna, radicata nei primi decenni del Novecento, sia la proto-sessuologia che prese avvio dalla metà dell'Ottocento sull'onda della cultura positivista grazie al contributo di autori come Heinrich Kaan, Richard Krafft-Ebing, Paul Julius Möbius, e, in Italia, Paolo Mantegazza e Pasquale Penta. La sessualità era così indagata attraverso la prospettiva anatomica, biologica, antropologica, culturale e psicologica, ed era posta in una posizione centrale nel processo di costruzione della nazione stessa: per questo motivo, gli autori che trattavano queste tematiche sentivano di poter intervenire direttamente sulla società dispensando norme igieniche e comportamentali che costituivano un'etica ed una morale concorrenziale a quella cattolica²³¹. Lo stesso Girolamo Calvi, segretario dell'Associazione per la

²²⁹ Guglielmo Ferrero e Cesare Lombroso, *La donna delinquente la prostituta e la donna normale*, Torino Roma: L. Roux e c. 1893, p. 527.

²³⁰ G. Rifelli, «Sessualità: nascita di un concetto e di una disciplina», art. cit, p. 50.

²³¹ Laura Schettini, *Il gioco delle parti. Travestimenti e paure sociali fra Otto e Novecento*, Firenze: Le Monnier 2011, pp. 150–153.

Moralità Pubblica di Milano, paragonava la pornografia ad una malattia infettiva, e la morale alle direttive igieniche per prevenirla²³².

Il linguaggio scienziato della sessuologia definiva così la norma e la malattia. In una delle prime traduzioni di Krafft-Ebing circolanti in Italia, le casistiche illustrate erano divise per categorie, all'interno delle quali si faceva distinzione fra perversità, che erano condizioni di vera e propria malattia, e perversione, determinata da una condizione di vizio: l'autore trattava di crudeltà, violenza, assassinio, antropofagia, feticismi di varia natura, flagellazioni, esibizioni pubbliche di genitali, necrofilia, ma anche dell'assenza della sfera sessuale, poiché inscritta nelle condizioni patologiche²³³. Circa gli eccessi sessuali, Giuseppe Senizza avvertiva come la conseguenza di queste pratiche fosse l'impotenza, e la loro causa «l'eccitazione psichica»²³⁴. E quale migliore fonte per l'eccitamento della pornografia?

Artisti e letterati facevano a gara a chi ottenesse il primato in concezioni pornografiche: Giulio Romano illustrava i sconci sonetti dell'Aretino su le posizioni dell'amplesso. Michelangelo con la stessa mano che aveva disegnato il «Giudizio» e sculto il «Mosè», dipingeva l'unione sessuale di Leda col Cigno. Il Venerio descriveva minutamente i modi delle giaciture. Anche più tardi scrittori più o meno anonimi si fecero un vanto ed un onore di scrivere e licenziare opere erotiche, come l'Aretino moderno, Saturnino o Memorie d'un portiere dei Certosini, gli Ardori di Venere, l'Accademia delle dame, Feliciana parto del cav. Narciat, il Sofà di Crebillon figlio, i Gioielli indiscreti di Diderot, le Novelle Galanti del Casti, le Memorie di Richelieu, quelle altre Memorie ormai diventate famigerate e che espongono la vita pazzo di Giacomo Casanova. Io non cito che alcuni titoli della letteratura pornografica, perchè ad elencare tutte le pubblicazioni di tal genere, di vorrebbe un in foglio grande quanto un messale²³⁵.

L'eccessivo «furore sessuale», declinato nelle forme acute della satiriasi per l'uomo, e della ninformania per la donna, secondo Krafft-Ebing, portava inevitabilmente alla pratica della masturbazione, il modo più immediato per placare la loro fantasia generatrice delle immagini oscene attraverso le quali questi soggetti guardavano il mondo²³⁶.

Ciò che gli autori auspicavano, alla fine delle loro trattazioni, era che alla medicina e all'analisi psicologica seguissero misure dalla giurisprudenza, affinché tali fenomeni non nuocessero più alla società e smettessero di diffondersi²³⁷.

²³² Girolamo Calvi, *Atteggiamenti della lotta contro la pornografia in Italia*, Milano: Tipografia Antonio Cordani 1911, pp. 3–4.

²³³ R. De Krafft-Ebing, *Le psicopatie sessuali con speciale considerazione alla inversione sessuale*, op. cit., pp. 40–120.

²³⁴ G. Senizza, *La vita sessuale ai nostri giorni*, op. cit., p. 364.

²³⁵ *Ibidem.*, p. 347.

²³⁶ R. De Krafft-Ebing, *Le psicopatie sessuali con speciale considerazione alla inversione sessuale*, op. cit., p. 139.

²³⁷ A. Niceforo, *Le psicopatie sessuali acquisite e i reati sessuali*, op. cit., pp. 9–15; R. De Krafft-Ebing, *Le psicopatie sessuali con speciale considerazione alla inversione sessuale*, op. cit., pp. 144–145.

2.4 Guerra alla pornografia

Fin dalla proclamazione del Regno d'Italia, iniziarono a risuonare voci sul problema delle pubblicazioni oscene e scandalose, immagini o testi che fossero, e con il tempo venne loro dato il nome di pornografia. I provvedimenti istituzionali e legislativi orientati ad arginare questo fenomeno, tuttavia, giunsero solo dal 1888, con l'approvazione del testo di Legge di Pubblica Sicurezza, il cui Articolo 64 disponeva

Oltre a quanto disposto dal Codice penale, non possono esporsi alla pubblica vista figure o disegni offensivi della morale o del buon costume, della pubblica decenza e dei privati cittadini.

Se chi li ha esposti rifiuta di toglierli, saranno levati dagli ufficiali od agenti di pubblica sicurezza e trasmessi all'autorità giudiziaria per il procedimento.

Il contravventore è punito con l'ammenda sino a lire cinquanta.

- I. Il pudore è un sentimento tanto innato nell'animo umano, una condizione tanto necessaria per raggiungere la moralità, fondamento della famiglia e dello Stato, che è equo sia difeso dal legislatore con disposizione punitive contro chi gli fa offesa.
- II. La sola esposizione al pubblico di tali figure o disegni basta a costituire la contravvenzione. Si opponga o no rifiuto a toglierle, sarà sempre compito dei preposti alla pubblica sicurezza di sequestrarle e rimetterle al magistrato per gli ulteriori effetti di legge²³⁸.

Il pudore, sentimento di rispettabilità e morale, era definito e posto a fondamento stesso della società, per la prima volta, attraverso un testo legislativo. L'anno seguente, il 30 giugno 1889, fu approvato il nuovo Codice penale Zanardelli, il cui Articolo 339 disponeva sanzioni in caso di offesa al pudore, in qualsiasi forma, testi, immagini o oggetti che fossero esposti o posti in vendita.

Chiunque offende il pudore con scritture, disegni o altri oggetti osceni, sotto qualunque forma distribuiti o esposti al pubblico od offerti in vendita, è punito con la reclusione sino a sei mesi con la multa da lire cinquanta a mille.

Se il fatto sia commesso a fini di lucro, la reclusione da tre mesi ad un anno e la multa da lire cento a duemila²³⁹.

Questi primi provvedimenti, tuttavia, non bastarono a rassicurare quei settori della società italiana preoccupati dalla diffusione di immagini, principalmente, oscene o pornografiche. Il 12 aprile 1891, a poco più di un anno dall'entrata in vigore del Codice Zanardelli, si svolse a Milano comizio contro la pornografia, al quale prese parte Filippo Meda, dell'Associazione degli Elettori cattolici, ma anche

²³⁸ Enrico Ferretti, *La Legge di Pubblica Sicurezza per il Regno d'Italia*, Portici: Stabilimento tipografico Vesuviano 1903, pp. 57-58.

²³⁹ Giulio Crivellari e Giovanni Suman (a c. di), *Codice penale per il Regno D'Italia*, Torino: Unione Tipografico-Editrice 1896, vol. VII, p. 475.

rappresentanti delle più diverse correnti politiche, dai monarchici ai repubblicani, dai socialisti ai clericali. L'incontro sfociò in disordini, battibecchi, litigi e risse: l'unico ordine del giorno approvato dichiarava che «i cittadini di Milano, radunati nella sala municipale di via Circo il 12 aprile 1891, per tenere un meeting sulla pornografia, invocano dalle competenti autorità l'applicazione della legge a sensi degli articoli 339 del Codice Penale e 64 della Legge di Pubblica Sicurezza perché cessi l'esposizione indecente ed il relativo smercio di scritture e figure oscene a danno della pubblica moralità, fondamento della prosperità e grandezza della patria»²⁴⁰. Alcune delle personalità di spicco in questo nascente movimento della società civile contro la pornografia tentarono di arricchire il dibattito e le iniziative attraverso contatti, confronti e impulsi provenienti dall'estero, in particolare dalla Francia²⁴¹.

Per dare seguito e nuova enfasi alla mobilitazione inaugurata dal «meeting» di Milano, il 17 maggio 1891 fu pubblicato un giornale a numero unico intitolato *La Pornografia*, che presentava il progetto di mobilitazione contro il dilagare di produzioni pornografiche attraverso sedici articoli con diverse firme. Il senso generale dell'iniziativa era illustrato da un articolo intitolato *Intendiamoci!*. Attraverso la morale, era necessario liberare l'arte

da questa zavorra erotica, imposta più che da un dato modo di sentire, dalla smania di speculazione, o dal malsano desiderio di popolarità [...]. Ma ciò che noi vogliamo combattere e contro cui invochiamo i rigori della legge, è tutta quella produzione di libercoli, di giornalucoli, di laidume stampato, che si fa col solo scopo di bassa speculazione, senza intenti artistici o scientifici, anzi a strazio dell'arte e della scienza, e che per riuscire per farsi leggere, o meglio per farsi comperare, accumula oscenità ad oscenità; motti equivoci a scurrilità sguaiate e scoperte [...]. Richiamo alla necessità di leggi contro la diffusione “di libretti inominabili, o di giornali sedicenti umoristici che nessuno, per quanto spregiudicato, si farebbe vedere a leggere in pubblico, ma che pure sono pubblicamente venduti e che son divorati di nascosto, dai giovanetti i quali per procurarsi questo, che io vorrei dire, onanismo intellettuale, vi spendono i pochi soldi dati loro pei divertimenti o magari pel companatico; quei libretti, quei giornali, quella stampa che fanno di un fanciullo di quattordici anni un raffinato vizioso, dedito alle più vergognose colpe; una carogna vivente nel corpo e nell'anima” [...] a combattere le sole pubblicazioni pornografiche, rimpiccioliamo troppo il nostro obbiettivo, e che ben altro vi è a fare: che vi è addirittura a ricostruire la società»²⁴².

L'origine “dal basso” di questa lotta antipornografica si rifletteva nelle soluzioni proposte per la gestione ed il contenimento del fenomeno: «L'idea si può riassumere nel desiderio, nel progetto, di far introdurre nella nostra procedura giudiziaria, - entro determinati confini e con determinate garanzie

²⁴⁰ «Le violenze di iersera al meeting contro la pornografia», in *Corriere della Sera*, 13/04/1891 p. 3.

²⁴¹ L. Tomassini, «Fotografia, pornografia e polizia in Francia e Italia tra Ottocento e Novecento», art. cit, p. 60.

²⁴² C. Nava, «Intendiamoci!», art. cit, p. 1.

– l’azione popolare in materia di pubblico pudore – precisamente – contro l’odierno dilagamento di licenziose pubblicazioni»²⁴³. Il coinvolgimento avrebbe dovuto interessare ogni individuo, a prescindere dal proprio credo e dalle proprie idee: «La propaganda contro la pornografia deve interessare tutti coloro che, senza distinzione di partito politico, di scuola filosofica, di professione religiosa, vogliono perfezionata l’educazione del popolo, rafforzato il carattere, od anche soltanto - dal semplice punto di vista scientifico – migliorata la produzione della specie»²⁴⁴. Gli autori del giornale-manifesto di questa crociata del pudore, inoltre, negavano l’immanenza della pornografia nelle espressioni artistiche e culturali dell’uomo, e contestualizzavano questo fenomeno alla loro contemporaneità: «L’immoralità, specie del trecento e del cinquecento, pullulava in quella società come un marcio prodotto da esuberanza di vita, era una pustola, ma non maligna, né cancrenosa, era il frutto di una maturità troppo presto raggiunta. Chi infatti vorrà istituire paragoni fra la causa che generò le tele più invereconde di Tiziano e di Michelangelo, e quello che oggi ci inonda di sconcezze a un soldo, ove lo scopo è uno, sempre uno: far dei danari a spese delle più vili passioni? [...] Siamo peggiorati perché non è più un’immoralità, direi quasi naturale e nascente dalle passioni più vivaci dell’uomo quella che domina oggi, ma è l’immoralità artificiale, è il perfezionamento e l’allargamento del vizio, è lo studio nel trovar mezzi nuovi che eccitino i sensi, quello che costituisce la vera sostanza, la vera natura della presente pornografia»²⁴⁵.

Una delle preoccupazioni maggiori dei moralisti italiani era la presenza di questo fenomeno al di fuori della letteratura popolare e la contaminazione che essa poteva causare su opere con firme più affermate, come quelle di Boito, Guerrazzi, Camerana e Oriani. L’«anarchia morale» degli scrittori, a loro avviso, avrebbe potuto minacciare l’ordine stabilito a causa dell’affermarsi del pubblico di massa e della crescente commercializzazione della produzione letteraria. Gli spettacoli ritenuti indecenti e i romanzi definiti osceni avrebbero potuto stimolare non solo le passioni erotiche nei giovani ma anche il disprezzo per la società. Questo pensiero non risparmiò dalle critiche nemmeno D’Annunzio, soprattutto per *Intermezzo di rime* (1884) e la sua estetica letteraria definita libidinosa²⁴⁶, ma nemmeno, nei decenni successivi, degli esponenti del futurismo italiano, come Umberto Notari, per *Quelle Signore. Scene di una grande città moderna* (1906), e Filippo Tommaso Marinetti, per *Ma-farka il futurista* (1910)²⁴⁷.

²⁴³ Giulio Calchi Novati, «L’azione popolare contro la pornografia», in *La Pornografia*, Milano 17/05/1891 p. 1.

²⁴⁴ Alfredo Comandini, «. . .», in *La Pornografia*, Milano 17/05/1891 p. 1.

²⁴⁵ Francesco Saccardo, «Il carattere della pornografia odierna», in *La Pornografia*, Milano 17/05/1891 p. 2.

²⁴⁶ B. P. F. Wanrooij, *Storia del pudore*, op. cit., p. 39.

²⁴⁷ A. Negri e M. Sironi, «Censorship of the Visual Arts in Italy 1815– 1915», art. cit., p. 207.

Sull'onda della mobilitazione contro la pornografia, anche le misure del testo di legge di Pubblica Sicurezza e l'articolo 339 del Codice Penale iniziarono ad essere criticate per la loro limitatezza. Con un ampio articolo in due parti pubblicato sulla rivista *La Scuola Positiva* nel 1891, Luigi Carelli denunciava come l'incipit «chiunque offende il pudore» fosse particolarmente problematico, poiché esso implicava l'intenzionalità, in correlazione all'articolo 45 del Codice Penale, che determinava l'impunibilità per coloro i quali non compiano il misfatto volontariamente. Da una parte, infatti, «avviene, che scultori, o pittori, non mossi da alti concetti artistici, ma per supplire al mediocre valore con l'attrattiva dello scandalo, affidino al marmo o alla tela soggetti osceni», e dall'altra «ardite concezioni letterarie, fedei [sic.] esposizioni scientifiche, riproduzioni di geniali opere artistiche, potrebbero essere riservate all'ammirazione di coloro, che sono capaci di gustarne la bellezza e il valore, senza essere esposte al volgo inesperto o vizioso, il cui sguardo è attirato unicamente dallo illecito eccitamento dei sensi»²⁴⁸. L'offesa al pudore, inoltre, era difficilmente definibile, perché il sentimento in questione, al quale si recava danno, era difficilmente misurabile, mentre un'alternativa considerabile sarebbe stata l'offesa al buon costume²⁴⁹. Luigi Carelli, tuttavia, non voleva aizzare la reazione antipornografica al punto tale da far passare come considerabili soluzioni lesive delle libertà, ed avvertiva come misure arcaiche, come quella della censura preventiva, fossero da escludere, in favore di una maggiore responsabilizzazione dei cittadini²⁵⁰.

Il 1891 fu una data significativa per questa mobilitazione anche per via della proposta di Giovanni Battista Cipani per la creazione di una Lega per la lotta alla pornografia, un progetto portato a compimento nel 1894 da Rodolfo Bettazzi, matematico e professore all'Accademia militare, il quale fondò la *Lega di Torino contro la pornografia*. Il regolamento di questa nuova associazione promuoveva l'astensione da libri, giornali, stampe, fotografie «indecenti», ed invitava a denunciare eventuali casi di smercio di prodotti osceni. Nel 1899, fu deciso un allargamento del campo d'azione ed il mutamento del nome in *Lega per la moralità pubblica*; tuttavia, quest'associazione non ottenne grosse vittorie sociali, né spinse le istituzioni a nuovi provvedimenti sul tema, ed allo stesso modo ebbe scarsa presa sulle masse e sui ceti popolari, anche a causa di posizione non sempre chiare e coerenti circa il modernismo e nel rapporto con la Chiesa²⁵¹. Il mondo cattolico, dal suo lato, tentò di sfruttare la partecipazione dei propri soggetti per ottenere un proprio spazio e sfruttare questo tipo di realtà come strumento di pressione sul governo nazionale. Le attività alle quali queste organizzazioni si dedicavano andavano dalla pubblicazione di libri, riviste e opuscoli di propaganda alla vera e

²⁴⁸ Luigi Carelli, «L'art. 339 e le pubblicazioni ed esposizioni oscene», in *La Scuola Positiva* 9–10, pp. 448–455.

²⁴⁹ Luigi Carelli, «L'art. 339 e le pubblicazioni ed esposizioni oscene», in *La Scuola Positiva* 11–12, p. 523.

²⁵⁰ *Ibidem.*, pp. 528–529.

²⁵¹ B. P. F. Wanrooij, *Storia del pudore*, *op. cit.*, pp. 44–55.

propria educazione sessuale orientata, con l'unica finalità di ostacolare la letteratura immorale e la pornografia²⁵². A partire da questa serie di iniziative, vennero organizzati convegni e adunanze a tema per cercare di elaborare le migliori strategie entro le quali poter portare avanti queste battaglie contro la pornografia. In occasione della seconda adunanza italiana per la moralità pubblica del 1906, Angelo Valmarana denunciò il fenomeno della diffusione di cartoline pornografiche e ne illustrò alcuni elementi:

Alcune cartoline sono in rilievo, alcuni sono lavori del disegnatore, ma la maggior parte sono fotografie [...]. Alcune fotografie poi rappresentano ed eccitano in chi le guarda le peggiori aberrazioni ed i perversi atti più immorali. Alcune cartoline finalmente formano delle serie mostrando un seguito di successivi atti osceni, come in un cinematografo²⁵³.

Quando si diffondevano notizie di sequestri, queste associazioni non risparmiavano aspre critiche alle istituzioni e alle pubbliche autorità, e rivendicavano l'importanza del loro ruolo di presidio antipornografico per la salute della nazione.

Il 28 giugno 1906 fu approvata la legge per l'abolizione del sequestro preventivo degli stampati, una scelta di carattere liberale che cercava di andare in piena coerenza con i principi sulla libertà di stampa contenuti nell'Editto sulla stampa del 1848. In questa legge, tuttavia, era prevista un'eccezione per gli stampati di carattere osceno: la pornografia era riconosciuta come materia per cui fosse necessario imporre delle restrizioni su alcune libertà.

Non si può procedere al sequestro dell'edizione degli stampati e di tutte le manifestazioni del pensiero contemplate nell'Editto sulla stampa del 26 marzo 1848, se non per sentenza definitiva del magistrato. [...] È fatta eccezione al divieto del sequestro della edizione per gli stampati ed oggetti che si riconoscessero offensivi al buon costume o al pudore [...]²⁵⁴.

Le associazioni e le organizzazioni impegnate nella lotta contro la pornografia cavalcarono il crescente clima di repressione istituzionale, e decisero di mettere in piedi vere e proprie reti internazionali finalizzate ad una battaglia della pornografia che superasse i confini nazionali, esattamente come faceva questa tipologia di prodotti. Il 21 ed il 22 maggio 1908 si tenne a Parigi un congresso sul tema che vide la partecipazione di ben otto associazioni italiane, le quali, nel periodo successivo, portarono avanti molteplici iniziative per vedere trasformati i principi formulati nell'appuntamento

²⁵² B. P. F. Wanrooij, «Fotografie edificanti e lotta contro l'immoralità», art. cit, pp. 30–31.

²⁵³ Angelo Valmarana, *Mezzi con cui si manifesta e si diffonde l'immoralità*, in *Atti della seconda adunanza italiana per la moralità pubblica, Milano 29 agosto – 1° settembre 1906*, Tipografia S. Giuseppe degli Artigianelli, Torino, 1907, pp. 62–64, cit. in *Ibidem.*, p. 31.

²⁵⁴ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicoli 12985.2 – 12985.3, busta 152, *Pubblicazioni oscene*.

internazionale in ordinamenti amministrativi per l'Italia²⁵⁵. Non tutti erano però convinti che le conferenze, nazionali ed internazionali, così come l'auspicata vigilanza sugli stampati ed eventuali misure repressive potessero essere sufficienti: con un articolo del 23 maggio 1908, all'indomani del congresso parigino, un articolo del *Corriere della Sera* invitava a spostare il focus del problema sulla prevenzione del vizio, piuttosto che sulla repressione delle sue espressioni, e suggeriva di concentrare le energie sulla moralità diffusa ed il rinvigorismento dell'insegnamento all'interno delle famiglie²⁵⁶.

La rete internazionale ed europea delle associazioni moralistiche e antipornografiche, tuttavia, non si fermò, e nell'agosto del 1908 fu lanciato il progetto di una grande conferenza, rivolta a tutti i paesi interessati, per la repressione della circolazione di pubblicazioni oscene; il già citato segretario dell'Associazione per la Moralità Pubblica di Milano, Girolamo Calvi, con una lettera datata 4 agosto invitò il Ministero dell'Interno a fornire una preventiva e ufficiale propria adesione²⁵⁷. Nel frattempo, in occasione delle elezioni politiche del 7 marzo 1909, l'Unione Giovanile Italiana per la moralità di Firenze rivolse un appello ai candidati affinché si impegnassero a tutelare e salvaguardare la pubblica moralità, senza entrare direttamente nel merito del tema della pornografia o avanzare richieste dirette su quelle linee di principio espresse e concordate a Parigi²⁵⁸. Dall'altra parte, tuttavia, l'attenzione dedicata dalle autorità alla diffusione del materiale pornografico innesco, ad un mese circa dalle elezioni, la protesta di librai e giornalisti, i quali, al fine di non incorrere in sanzioni di qualsiasi tipo, erano costretti a compiere un lavoro di critica e revisione, ben oltre il loro principale compito e lavoro, ovvero quello della distribuzione²⁵⁹. Le mobilitazioni, anche dopo le elezioni, non si fermarono: nel luglio del 1909 fu presentata una petizione firmata da 40.000 donne per una sorveglianza più severa sulla diffusione della pornografia²⁶⁰, e sulle pagine dei giornali divennero frequenti gli articoli che restituivano il senso di frustrazione per la mancanza di risposte alle iniziative delle associazioni e per l'insufficienza di strumenti amministrativi utili ad affrontare il problema della pornografia²⁶¹.

All'inizio del 1910, fu finalmente annunciata la grande conferenza internazionale, che si sarebbe tenuta a Parigi nel mese di aprile: l'approssimarsi di questo evento fu il pretesto ideale per i governi affinché fossero avviati dialoghi e confronti diplomatici in merito alla gestione del fenomeno

²⁵⁵ L. Tomassini, «Fotografia, pornografia e polizia in Francia e Italia tra Ottocento e Novecento», art. cit, p. 61.

²⁵⁶ «La guerra alla pornografia», in *Corriere della Sera*, 23/05/1908 p. 3.

²⁵⁷ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 151, *Repressione della pornografia (1910-1912) – Conferenza di Parigi*.

²⁵⁸ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 151, *Repressione della pornografia (1910-1912) – Unione giovanile italiana per la moralità (Firenze) Federazione Gioventù Cattolica (Padova)*.

²⁵⁹ «Una protesta dei giornalisti», in *Corriere della Sera*, 05/02/1909 p. 5.

²⁶⁰ «Petizioni ed inteprellanze alla Camera. I conflitti con la folla, la stampa immorale, la crisi magistratale», in *Corriere della Sera*, 06/07/1909 p. 1.

²⁶¹ Ad esempio: «In cerca del rimedio», in *Corriere della Sera*, 07/07/1909 p. 3.

della pornografia nei diversi stati. Nel frattempo, in Italia gli unici strumenti per combattere il fenomeno restavano il Codice Zanardelli ed i regolamenti sulla stampa. La Conferenza di Parigi, alla fine, ebbe luogo dal 18 aprile al 4 maggio 1910, e per conto del Regno d'Italia vi presero parte Girolamo Calvi e Giulio Cesare Buzzati, entrambi all'interno dell'Associazione per la Moralità Pubblica di Milano. L'esito della Conferenza fu un breve documento in otto articoli chiamato *Libro giallo*, che regolamentava i caratteri internazionali della repressione delle pubblicazioni a carattere osceno, sottoposto alla ratifica da parte di tutti gli Stati interessati²⁶²; successivamente, ed in modo più intenso dal 1912, il Ministero degli Interni e quello degli Esteri del Regno d'Italia stipularono diversi accordi internazionali con diversi paesi in tutt'Europa, inclusa la Russia ed i paesi al nord Europa (Danimarca e Norvegia) per la repressione dei commerci internazionali di pornografia, e delle fotografie di questo genere²⁶³. Il governo italiano ebbe così modo di confrontarsi con le strategie legislative di molti paesi del continente, dai quali fu ricevuto un numero sterminato di documenti con un duplice fine: da un lato costruire una strategia amministrativa antipornografica a livello internazionale quanto più unitaria possibile, e dall'altro trarre suggerimenti per l'intreccio di una rete di controllo e repressione, un processo sul quale la politica italiana era piuttosto impreparata. Un confronto importante, in questa prospettiva, fu quello con il contesto legislativo dell'area francofona.

Fino al 1870, la Francia, luogo di maggior produzione e diffusione del materiale pornografico, aveva un sistema di censura preventiva, per il quale era garantita una pena certa a tutti coloro i quali vendessero stampati, testi e immagini, non depositati e accettati dal Ministero dell'Interno; sul tema della pornografia, inoltre, operavano insieme la «police de moeurs» e la «police de la librairie», e l'ampia discrezionalità di cui godeva l'azione di polizia durante il Secondo Impero portava a una repressione abbastanza sistematica dei contenuti pornografici, ed anche delle fotografie di questo genere. Nella Francia di metà Ottocento, infatti, a differenza del contesto italiano, è possibile trovare una documentazione tutt'altro che indiziale sulla fotografia licenziosa, per la quale risulta importante l'operato di personaggi come Eugène François Vidocq, collaboratore della polizia francese fin dal 1810 che raccolse fino a 100.000 fotografie di carattere erotico e pornografico con l'intento di riconoscere i soggetti immortalati e porre fine a questo mercato. La legge sulla stampa del 1881, viceversa, non offriva strumenti specifici per arginare la diffusione di stampati osceni, ma nel 1898, sotto la spinta del senatore Bérenger, fu emanata una nuova legge che puniva l'offerta e la vendita ai minori di materiale pornografico, la sua distribuzione a domicilio in busta non chiusa, le corrispondenze sul

²⁶² ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915, fascicolo 12985.2, busta 151, *Repressione della pornografia (1910-1912) – Conferenza di Parigi*.

²⁶³ ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915, fascicolo 12985.2, busta 151, *Pornografia Estero (1914)*.

tema e gli annunci ritenuti contrari al buon costume. Lo spaccio postale, tuttavia, restava ancora un buco troppo grande nelle maglie della legislazione francese, ed anche con il divieto di vendita pubblica di questo materiale, emanato con la legge del 1908, restava uno strumento di circolazione e diffusione assai efficace per questo tipo di prodotti²⁶⁴.

Nel panorama europeo, il Belgio presentava un assetto legislativo peculiare, che distingueva l'organo giudiziario designato per i testi e le immagini. A partire dal 1860 circa, il Congresso Nazionale necessitava di una definizione di pubblica offesa attraverso la stampa, ed essa arrivò nel 1864 con una sentenza della Corte di Cassazione che individuò nelle opinioni contrarie all'ordine pubblico e alla moralità l'offesa, ed in ogni procedimento meccanico, fisico o chimico di moltiplicazione delle copie il mezzo della stampa; la costituzione dell'offesa, infine, necessitava che tali stampati fossero di pubblica circolazione²⁶⁵. Una simile definizione lascia facilmente intendere che un manoscritto non fosse considerato offesa pubblica, ma la peculiarità di questa sentenza stava, in realtà, nello sguardo rivolto alle immagini: secondo la Corte di Cassazione, che riconfermò il suo giudizio nel 1886, esse non potevano essere ritenute opinioni, ma loro rappresentazioni, e pertanto erano destinate al giudizio dei tribunali correzionali, a differenza dei testi, per i quali operava direttamente la Corte d'Assise. Verso la fine del diciannovesimo secolo e nei primi anni del Novecento, la spinta internazionale delle conferenze antipornografiche e la diffusione di società e associazioni per la moralità sul territorio nazionale chiesero a più riprese un ricorso maggiore alla Corte d'Assise, alla quale corrispondevano pene diverse, al fine di limitare allo stesso modo testi e immagini oscene, e dunque offensive²⁶⁶. La documentazione prodotta, dunque, consentirebbe per questo contesto una ricostruzione storica della diffusione della pornografia in modo differenziato fra immagini e testi.

Il confronto con il panorama internazionale, sia attraverso le attività congressuali di associazioni e società, sia tramite i rapporti diplomatici istituzionali, portarono il governo italiano a nuove formule amministrative solo nel 1910, sotto Luigi Luzzatti, Presidente del Consiglio dei Ministri e Ministro dell'Interno dal 31 marzo 1910 al 29 marzo dell'anno successivo. Il suo primo e più significativo intervento nella lotta contro la pornografia fu la diffusione della circolare ministeriale del 16 giugno 1910 in merito alla «necessità di opporre un argine agli eccitamenti al mal costume provocato da pubblicazioni oscene, riproduzioni fotografiche, cartoline illustrate, figure, disegni e scritti offensivi della morale e della pubblica decenza». La preoccupazione che motivava un intervento più deciso

²⁶⁴ Per una ricostruzione sintetica della legislazione francese: L. Tomassini, «Fotografia, pornografia e polizia in Francia e Italia tra Ottocento e Novecento», art. cit, pp. 48–51.

²⁶⁵ Jos Monballyu, *Six Centuries of Criminal Law: History of Criminal Law in the Southern Netherlands and Belgium (1400-2000)*, Leiden: Brill Nijhoff 2014, pp. 324–326.

²⁶⁶ *Ibidem.*, pp. 344–349.

non era limitata ad un generico decadimento della morale, ma guardava alla corruzione della gioventù, e pertanto Luzzatti riteneva necessario «che le autorità di pubblica sicurezza, alle quali è affidata dalla legge la tutela della pubblica decenza, spieghino la massima vigilanza e la più inflessibile severità perché sia evitato il tristo e non raro spettacolo di vedere sparse ed esposte senza alcun ritegno nelle pubbliche edicole e nelle vetrine dei librai figure e opuscoli osceni, la cui pubblicazione è spesso anche preannunciata mediante manifesti, studiamente discreti, ma non per questo meno eccitanti e lascivi, dei quali gli uffici di pubblica sicurezza autorizzano l'affissione con eccessiva tolleranza». Attraverso il ricorso alle disposizioni in vigore, dalla legge del 1848, al Codice Zanardelli e la Legge di Pubblica Sicurezza, fino alla legge 1906, si richiedeva la massima sorveglianza sul fenomeno ed estrema severità: «rivolgo un vivo appello alle SS. LL., avvertendo che le terrò personalmente responsabili, insieme con i dipendenti uffici di pubblica sicurezza, di ogni fatto da cui possa desumersi una qualsiasi negligenza o tolleranza in siffatta materia [...]». Ne conseguiva la disposizione per le prefetture affinché inviassero regolari rapporti trimestrali al Ministero dell'Interno circa le avvenute operazioni di contrasto alla pornografia²⁶⁷.

La circolare Luzzatti fu il primo tentativo di concretizzazione dei principi condivisi al tavolo internazionale della Conferenza di Parigi; il loro pieno accoglimento nel sistema legale italiano, tuttavia, non arrivò prima del 1931, con il successivo Codice Penale Rocco, che riprese i contenuti della conferenza parigina, rinnovati a Ginevra nel 1923. Le novità introdotte da Luzzatti nella lotta alla diffusione della pornografia, tuttavia, non trovarono un'accoglienza unanime. Già dopo pochi giorni, il 20 giugno 1910, comparve sulla prima pagina del *Corriere della Sera* un articolo di Buzzati, uno dei delegati per l'Italia alla Conferenza di Parigi, attraverso il quale egli avanzava perplessità in merito alla reale efficacia della circolare: l'obiettivo, secondo l'autore, doveva rimanere la modifica legislativa per l'accoglimento dei principi del Libro giallo, unico strumento in grado di fermare la pornografia come fenomeno internazionale, la cui immensa portata era testimoniata dal sequestro di 60.000 chili di fotografie avvenuto a Parigi e annunciato da Bérenger durante la conferenza²⁶⁸. Il provvedimento di Luzzatti fu addirittura oggetto di satira: il compositore, attore, poeta e commediografo campano, Raffaele Viviani, vide nella circolare ministeriale il giusto pretesto per la scrittura di una sortita sulla lotta alla pornografia.

²⁶⁷ Circolare del 16 giugno 1910, n. 12985.2, *Pubblicazioni pornografiche*, in Ministero dell'Interno, *Bollettino ufficiale del Ministero dell'Interno*, n. 19, 1° luglio 1910, in ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 151, *Repressione della pornografia (1910-1912)*.

²⁶⁸ Giulio Cesare Buzzati, «A proposito della circolare Luzzatti contro la pornografia», in *Corriere della Sera*, 20/06/1910 p. 1.

Sapete l'ultima circolare dell'onorevole Luzzatti? Egli ha lanciato il grido fatale combattiamo la pornografia! È uno scopo probabilmente altissimo: ma, a mio parere irraggiungibile perché l'essere umano è pornografico per natura. La quale è pornografica per sé stessa. Si dovrebbe perciò cominciare con il radere al suolo il paese nativo di Salandra, sol perché si chiama Troia... E vi sapreste spiegare una Italia senza Troia? E il Ministero, non è pornografico? Ascoltate un po' i discorsi di corridoio: «Scappo un momento al Gabinetto... E già la quarta seduta... Andiamo in camera... Tu te la fai con la Sinistra, io me la faccio con la Destra...». Schifezze di questo genere! E, allora? Andrebbe censurato persino Dante che nella «Divina Commedia» ha scritto: «Sentimmo chiavar l'uscio di Sotto...». E che c'entra? Luzzatti dice: «Purifichiamo le pellicole cinematografiche». Ma avrebbe dovuto dire: «Proibiamo il cinematografo». Prima, perché qualunque azione che si svolge sul lenzuolo non può esser che pornografica e poi perché nella sala, al buio, si commettono tanti piccoli atti pornografici e più la pellicola è lunga, più il lavoro è complicato. La pornografia scaturisce dalla civiltà stessa: più si è civili, più si è pornografici; se no, bisognerebbe trasformare uomini e cose. Si dovrebbe mettere, principalmente, il calzone alla donna e la gonna all'uomo perché il calzone alla donna calza bene, senza ombra di difetto, e, addosso all'uomo fa un cumulo di false pieghe... Mentre l'uomo, con le vesti, potrebbe in ogni circostanza allungare il passo senza offendere la morale. Poi si dovrebbero costruire le scuole a pianterreno, per eliminare l'alta scuola. Che so: sopprimere il francobollo perché lo si deve leccare dietro; vietare i tabacchi per disusare le pippe ed altri articoli per fumatori; obbligare i socialisti a non starsene tutti con l'«Avanti» in mano; proibire le villeggiature per distruggere i casini; e chiudere ermeticamente le fontanine per evitare le gocce... Ed è possibile ciò? E tutto il resto? La marsina non è pornografica perché copre il di dietro e scopre il davanti? E il cameriere non è pornografico? che quando lo chiamate: «Viene... Viene...» e non viene mai? E chi si bagna, innocentemente, un biscotto nel caffè, non fa della pornografia perché lo mette duro e lo cava molle? Tutto è pornografia a questo mondo! e per combatterla in parte, l'onorevole Luzzatti avrebbe dovuto emanare una circolare così concepita: «Ordino che tutti i marciapiedi siano muniti di potenti «mastrilli», per evitare il passaggio delle zoccole; di vestire i quadrupedi, perché non sempre quadrupedi; di processare quei cani che impunemente alzano la gamba. Proibisco di vedere se la gallina ha fatto l'uovo; vieto la vendita all'incanto, per non mettere un'asta pubblica; e ordino di sciogliere tutti i Comitati, per diminuire il numero dei membri...». E finirebbe il mondo! Mi direte, perciò, la circolare Luzzatti non è servita a niente? No: se non altro, mi ha dato lo spunto per farmi scrivere una nuova sortita²⁶⁹.

Nonostante questi esempi, non mancarono associazioni, spesso di matrice cattolica, che accolsero positivamente l'iniziativa di Luzzati, e chiesero che essa fosse solo il primo passo verso un percorso più lungo all'interno della lotta antipornografica. Fra queste, l'Unione giovanile italiana per la moralità di Firenze e la Federazione Gioventù Cattolica di Padova si rivolsero direttamente al Ministero

²⁶⁹ Raffaele Viviani, *Dalla vita alle scene*, Napoli: Guida Editori 1977, pp. 227–228.

dell'Interno per suggerire i successivi passaggi e le strategie per il perseguimento dell'obiettivo moralista ed il percorso di riforma legislativa auspicato²⁷⁰.

I due casi appena citati non furono affatto isolati: la mobilitazione contro la pornografia che ebbe luogo in Italia fin dal 1891 non trovò nella circolare Luzzatti risposte sufficienti per ricomporsi e spegnersi. Nell'autunno del 1910, infatti, furono organizzate diverse conferenze finalizzate all'elaborazione di proposte operative per il governo nel successivo percorso legislativo contro la pornografia. Nel mese di ottobre, ad esempio, ebbero luogo due importanti iniziative: il Congresso nazionale editori e librai, a Roma, ed il Congresso per la moralità pubblica, a Padova. I promotori di entrambi gli eventi si preoccuparono di inviare gli atti congressuali presso il Ministero dell'Interno²⁷¹; nel caso del Congresso di Padova, in particolare, vi furono contatti fra gli organizzatori ed il Ministero anche durante il suo svolgimento. Nel corso delle discussioni, infatti, emerse come l'amministrazione postale vivesse una pesante contraddizione: da una parte vigeva infatti il divieto di trasmissione delle cartoline oscene all'interno degli uffici, dall'altra la lunghezza e la complessità delle pratiche per l'eliminazione di materiale dalla circolazione postale risultavano un deterrente per questo tipo di operazione. Dal Ministero dell'Interno partì dunque una notifica al Ministero delle Poste e dei Telegrafi per chiedere chiarimenti in merito, ed il 30 novembre presso il Ministero dell'Interno arrivò la risposta:

Questo Ministero non ha impartito ordini ai dipendenti uffici postali nel senso di limitare l'applicazione della disposizione che vieta di dar corso alle cartoline oscene. Solo in alcuni casi dovette intervenire per moderare l'eccessivo fiscalismo di taluni uffici, i quali, dando un'interpretazione troppo restrittiva alla disposizione sopra accennata, si rifiutavano di dar corso a cartoline che non avevano le caratteristiche volute per essere tolte dalla circolazione²⁷².

Questa dinamica metteva in luce come all'interno dei sistemi istituzionali e di controllo vi fossero spesso delle differenze di visioni e prospettive sulle modalità entro cui operare la repressione della pornografia, così come differenti risultavano le sensibilità nei confronti di questa tematica: i meccanismi di controllo e revisione erano tutt'altro che immuni dall'agency degli attori che operavano al loro interno²⁷³. Nonostante le notizie in merito al Congresso padovano raggiunsero la Francia e le

²⁷⁰ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 151, *Repressione della pornografia (1910-1912) – Unione giovanile italiana per la moralità (Firenze) Federazione Gioventù Cattolica (Padova)*.

²⁷¹ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 151, *Repressione della pornografia (1910-1912), Congresso nazionale editori e librai (Roma – Ottobre 1910), Congresso per la moralità pubblica (Padova – Ottobre 1910)*.

²⁷² *Ibidem.*, n°514440/501050.

²⁷³ R. Darnton, *Censors at work*, *op. cit.*, p. 14.

dinamiche dei lavori provocarono l'interessamento del Ministero dell'Interno, il prefetto di Padova riferì al Ministero che la partecipazione al Congresso per la moralità pubblica fu in realtà assai limitata, e che l'opinione pubblica dimostrò scarso interesse a riguardo²⁷⁴. Luzzatti, tuttavia, ritenne probabilmente che quest'evento, al contrario, potesse avere una rilevante importanza politica, e decise pertanto di condividere con gli organizzatori del congresso il testo del disegno di legge sulla repressione della pornografia²⁷⁵.

Come auspicato dai moralisti italiani e da numerose associazioni, la circolare del 16 giugno fu solo il primo passo nel più ampio piano di lotta alla pornografia, il cui passaggio obbligato era la definizione del reato attraverso un testo legislativo. Dopo l'elaborazione durante l'autunno, il testo di legge fu finalmente discusso il 5 dicembre 1910. Nella sua relazione al Senato, Luzzatti ammetteva che il Governo «dalla preoccupazione che cominciava a risentire la pubblica opinione, e dal fatto stesso del frequente sorgere o rinvigorirsi di istituzioni private create appositamente per combatterlo, aveva tratta persuasione della necessità di provvedere» perché questo fenomeno si arrestasse²⁷⁶. Nell'intenzione di voler superare il limite imposto dall'offesa al pudore indicata nell'articolo 339 del Codice Zanardelli, che riconosceva il motivo del reato solo in un'azione commessa pubblicamente, Luzzatti richiamava la legge tedesca del 25 giugno 1900, che prevedeva sanzioni per produttore, distributore e per chiunque consigliasse contenuti di questa natura: era necessaria una legge che colpisse particolarmente, in maniera analoga, i distributori in Italia, e che questo commercio fosse attaccato a più livelli, come auspicato dalla Conferenza di Parigi²⁷⁷. Il disegno di Legge presentato da Luzzatti e Cesare Fani, Ministro di Grazia e Giustizia e dei Culti, incorporava il principio del Libro giallo, e si impegnava all'eliminazione della pornografia in ogni sua forma. Secondo i due Ministri, l'Editto del 1848, l'articolo 64 della Legge di Pubblica Sicurezza e l'articolo 339 del Codice penale rappresentavano un limite alla piena azione repressiva delle autorità, che dovevano poter intervenire liberamente nei processi di produzione, stampa, riproduzione, distribuzione, importazione, esportazione ed ogni passaggio correlato alla diffusione della pornografia. L'articolo 1 del disegno di legge presentato per il 5 dicembre prevedeva la modifica dell'articolo 339 Codice penale nella seguente formula:

Chiunque fabbrica, stampa, riproduce, detiene, importa o fa importare, trasporta o fa trasportare scritture, disegni, fotografie, immagini od altri oggetti osceni allo scopo di farne esibizione, esposizione, vendita o

²⁷⁴ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 151, *Repressione della pornografia (1910-1912)*, *Congresso nazionale editori e librai (Roma – Ottobre 1910)*, *Congresso per la moralità pubblica (Padova – Ottobre 1910)*, n° 903.

²⁷⁵ *Ibidem.*, n° 71.

²⁷⁶ Luigi Luzzatti, «La legge e la pornografia. Relazione al Senato italiano, dicembre 1910», in *Quaderni di vita* 1:4, p. 1.

²⁷⁷ *Ibidem.*, pp. 2–3.

distribuzione sotto qualunque forma, è punito con la reclusione fino a sei mesi e con la multa da lire cinquanta a mille.

Chiunque anche in forma non pubblica distribuisce o vende le scritture, i disegni, le fotografie, le immagini o gli altri oggetti di cui sopra, o ne fa commercio in qualsiasi modo, e chiunque li esibisce o espone al pubblico è punito con la reclusione da tre mesi ad un anno e con la multa da lire cento a duemila.

La pena è aumentata della metà se il delitto è commesso in danno di persona minore di sedici anni²⁷⁸.

Quella di Luzzatti fu la principale proposta di formulazione legislativa per la repressione della pornografia prima dell'avvento del fascismo, nonché l'unico testo di legge depositato nel Parlamento. Esso incontrò un sostegno più diffuso nel mondo del moralismo italiano rispetto alla circolare del 16 giugno, e fu arduamente difeso da eventuali accuse di censura nei confronti della produzione artistica. «Con un disegno di legge, già presso la Camera alta, l'on. Luzzatti coronava la sua campagna iconoclasta, bandita contro il mal costume della pornografia: campagna derisa e sfidata anche pubblicamente da coloro che delle pravit  sessuali fanno oggetto del loro commercio o della loro professione pseudo-letteraria o artistica; da altri giudicata una ridevole ingenuit ; da molti appresa con la pi  incredula indifferenza; ma accolta dal plauso e seguita dalla cooperazione di educatori coscienti e di quanti, dotati d'intelletto d'amore, intendono come la repressione della pornografia non riflette soltanto questioni di decenza formale, ma coinvolge sostanzialmente importanti problemi di rigenerazione fisica e morale della societ , poich  vedono, sotto l'azione corrosiva di quella tabe, degenerarsi e depauperarsi la psiche e l'organismo specialmente delle donne e dei fanciulli, che [...] hanno anima debole a resistere agli adescamenti del vizio e che costituiscono il patrimonio pi  prezioso del futuro»²⁷⁹. Queste furono le parole scelte da Giovanni Ortolani per celebrare l'opera di Luzzatti nel percorso legislativo antipornografico. In merito al rapporto del disegno di legge con la produzione artistica, l'autore proponeva timidamente addirittura l'abbandono del nudo in virt  di una migliore difesa della moralit  pubblica.

Per concludere, l'arte figurativa come la letteratura devono, quali strumenti della educazione civile, porre a nudo le depravazioni ed i vizi sociali; ma, quasi sussidio all'azione delle leggi punitive, devono rilevare le turpitudini in guisa da conseguire effetti analoghi a quelli dei codici, che enunciano i fatti illeciti, ma solo per punirli. La produzione artistica verrebbe con tali principii, talvolta sacrificata alle esigenze della moralit  pubblica? Ma io credo che, tra il danno del sacrificio di un oggetto artistico osceno e il danno sociale della libert  sconfinata dell'arte oscena, sia maggiore il secondo. I capolavori d'arte, gi  acquisiti alla storia, si conservino, ci  non di meno; ma se siano osceni, osceni nel senso da me inteso, rimangano, come i

²⁷⁸ Senato del Regno, *Atti interni. Sessione 1909-1913 – Legislatura XXIII*, vol. V (dal n. 356 al n. 406), Roma: Tipografia del Senato, 1913, p. 7.

²⁷⁹ Giovanni Ortolani, *Il disegno di legge per la repressione della pornografia e l'incriminabilit  dell'arte oscena e delle corrispondenze erotiche sui giornali*, Milano: Societ  Editrice Libreria 1912, 3.

prodotti e le produzioni scientifiche su soggetti osceni, dominio geloso della scuola e della professione, non pascolo intellettuale del pubblico. E il nudo semplice è osceno? Una regola fissa è impossibile. Certo lo è il nudo lascivo, voluttuoso, provocatore. Con ciò non ho la pretesa di aver dato fondo alla gravissima questione, nè in estetica, nè in diritto *condito* e *condendo*: al che fan d'uopo studii e talenti ben maggiori. Ho inteso solo di accennare, *parva favilla*, qualche vaga idea. Ai sapienti e ai legislatori l'ardua sentenza²⁸⁰.

La proposta di legge di Luzzatti, tuttavia, non riuscì a completare il suo iter. Da una parte ci fu un vizio di forma nelle tempistiche di presentazione presso gli Uffici del Senato, che rese più lungo e complicato il percorso normativo previsto per la sua possibile approvazione²⁸¹, e dall'altra parte, il 29 marzo 1911, Luzzatti rassegnò le dimissioni da Presidente del Consiglio a causa della sconfitta sul tema della riforma elettorale.

Il successivo governo Giolitti non dispose di strumenti normativi nuovi nei confronti del fenomeno della pornografia, che vedevano nella circolare ministeriale del 16 giugno 1910 il loro aggiornamento più recente. Giolitti, in quanto Ministro dell'Interno, tentò di riportare l'attenzione sul tema e ottimizzare il meccanismo di controllo vigente attraverso una nuova circolare ministeriale del 23 febbraio 1914. Nel testo diffuso non erano indicate nuove modalità di operazione né furono avanzate disposizioni di alcun tipo; con questa circolare, Giolitti si limitava a denunciare “manchevolezze ed omissioni”, poiché le segnalazioni relative a esposizioni e vendite di immagini e pubblicazioni a carattere osceno non cessavano, e, con un richiamo alla circolare del 16 giugno 1910 di Luzzatti, faceva appello affinché le attività di repressione della pornografia fossero portate avanti “con zelo pari alla nobiltà dello scopo”. Poco meno di un mese dopo, al quarto governo Giolitti succedette il primo presieduto da Antonio Salandra, e, al fine di mantenere viva l'attenzione sulla questione della pornografia, l'onorevole cattolico Filippo Meda, presente fin dal 1891 in molteplici mobilitazioni sul tema, il 10 dicembre 1914, presentò un'interpellanza sugli effetti della circolare Giolitti in merito alle attività delle autorità nelle province. Il Ministero dell'Interno, presieduto dallo stesso Salandra, rispose con un'ampia documentazione su quali fossero stati gli sviluppi e le attività svolte in termini di repressione della pornografia dalle varie province a partire dal mese di aprile, per la quale i prefetti garantirono la più stringente vigilanza²⁸². Nel frattempo, le attività dei moralisti italiani non cessarono. Il 26 aprile 1914 fu inaugurato a Napoli un Congresso per la pubblica moralità, che vide la presenza e la partecipazione dell'ex Presidente del Consiglio e Ministro dell'Interno, Luigi Luzzatti:

²⁸⁰ *Ibidem.*, p. 20.

²⁸¹ «Un rifiuto degli Uffici del Senato», in *Corriere della Sera*, 17/12/1910 p. 6.

²⁸² Circolare del 23 febbraio 1914, n. 12985.2, *Repressione della pornografia*, Ministero dell'Interno, *Bollettino ufficiale del Ministero dell'Interno*, n. 8, 11 marzo 1914, in ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 151, *Pornografia Italia, 1914 - Repressione della pornografia, 23 febbraio 1914*.

nel suo discorso di apertura egli sottolineava la necessità e l'importanza di una nuova presa di posizione del governo contro la pornografia, e la sessione si chiudeva con la deliberazione per la stesura di un telegramma rivolto al Presidente del Consiglio, Salandra, per il proseguimento dell'iter sul disegno di legge depositato da Luzzatti nel dicembre 1910²⁸³.

L'attenzione dell'opinione pubblica sulla lotta alla pornografia fu rinvigorita e rinfiammata dalle scintille della Prima Guerra Mondiale. Fin dagli albori delle mobilitazioni dei moralisti italiani, il linguaggio bellico non fu estraneo alla causa, come dimostrato dall'articolo intitolato «Guerra alla pornografia» di Davide Albertario, pubblicato nel numero unico del giornale *La Pornografia* del 1891.

In tanto disprezzo del diritto, la guerra, che vuoi si legge dall'umanità, è facilmente un delitto; onde, la guerra sanguinaria, al solo pensarla, mi strazia l'animo. Ma il proposito della guerra incruenta, robusta, gagliarda, per il vero, per il bello, il buono, mi sorride e mi incanta [...] ²⁸⁴.

A poco più di un mese dalla dichiarazione di guerra del Regno d'Italia all'Austria-Ungheria, un cartello di associazioni per la moralità si riunì a Milano il 28 giugno 1915 per chiedere una ripresa del percorso normativo nel sentiero tracciato dalla Conferenza di Parigi del 1910, a partire dall'applicazione del disegno di legge Luzzatti: le associazioni convenute, tuttavia, decisero di non inoltrare la petizione di modifica legislativa a causa della chiusura del Parlamento²⁸⁵. Il contesto dell'Italia in guerra, tuttavia, nonostante l'inattività delle camere, divenne presto l'esatto opposto di un deterrente per la richiesta di nuove politiche di contrasto alla pornografia. Fin dall'estate del 1915, alcune associazioni interessate alla causa invitarono enti, cittadini ed altre associazioni ad inviare lettere di protesta al Ministero dell'Interno affinché potesse essere promossa un'azione decisiva contro il fenomeno. Il 12 agosto, dalle pagine del giornale *La Perseveranza*, la Lega dei Padri di Famiglia per la Pubblica Moralità di Milano chiedeva a gran voce a Salandra e Orlando una severa applicazione dei regolamenti vigenti, dal momento che con la chiusura del Parlamento non era possibile approvare nuove leggi, e richiamava gli appelli di simile natura già pubblicati dal giornale *L'Italia*, così come un articolo di Filippo Meda su *Vita e Pensiero* del 20 luglio²⁸⁶. «Da qualche giorno si è intensificata la propaganda contro la pornografia, dando luogo a una vera campagna tanto efficace quanto doverosa in questo momento in cui la Patria ha bisogno di tutte le energie più vive e le virtù più sane le siano

²⁸³ «Il Congresso per la pubblica moralità inaugurato dall'on. Luzzatti a Napoli», in *Corriere della Sera*, 27/04/1914 p. 2.

²⁸⁴ Davide Albertario, «Guerra alla pornografia», in *La Pornografia*, Milano 17/05/1891 p. 2.

²⁸⁵ «Le Associazioni contro la pornografia», in *Corriere della Sera*, 28/06/1915 p. 5.

²⁸⁶ Lega dei Padri di Famiglia per la Pubblica Moralità di Milano, «Contro la pornografia», in *La Perseveranza*, 12/08/1915, in ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 152, *Proteste contro le pubblicazioni oscene*.

consacrate»: con queste parole, il Corriere della Sera presentava un nuovo resoconto di un incontro fra società e associazioni moralisti a Milano, avvenuto a metà ottobre 1915, e ne annunciava un altro a seguire²⁸⁷. Non solo: già due settimane prima, il 1° ottobre 1915, Buzzati, in qualità di Presidente dell'Associazione per la Pubblica Moralità di Milano, scrisse al Ministro Salandra sull'onda del movimento d'indignazione antipornografica generato da alcuni giornali italiani come *La Perseveranza*, *L'Italia*, il *Giornale d'Italia*, e *L'Idea Nazionale*, ed avanzava la richiesta di una più stringente applicazione della legge sul sequestro preventivo delle pubblicazioni offensive al pudore, in un contesto in cui già vigeva la censura politica e militare per via della guerra²⁸⁸.

Con una nota del 18 ottobre, il Direttore Generale di Pubblica sicurezza inviava un resoconto al Ministro Salandra circa le proteste che si stavano levando in merito al tema della pornografia, a partire, soprattutto, dall'interpellanza del senatore Eugenio Valli, inoltrata l'8 ottobre, sulla necessità di integrare le norme vigenti con disposizioni speciali sul tema, e suggeriva di considerare il disegno di legge Luzzatti discusso il 5 dicembre 1910²⁸⁹. Una simile interpellanza giunse anche dall'onorevole Stoppato: la risposta del Ministero del 6 dicembre 1915 fu una dichiarazione di un totale impegno nell'applicazione delle leggi vigenti e la comunicazione di una valutazione in corso in merito all'elaborazione di un apposito disegno di legge a partire da quello già presentato da Luzzatti²⁹⁰. Ciò che, almeno in apparenza, spinse all'ipotesi di provvedimenti più stringenti da parte del governo sul fenomeno pornografico fu una richiesta massiva da parte della società civile. Nel periodo fra il 13 luglio ed il 24 dicembre 1915, il Ministero dell'Interno ricevette 473 telegrammi e lettere di protesta e richieste di interventi più severi contro la pornografia. Questa partecipazione "popolare" auspicata fin dal 1891 fu animata ed alimentata dalla stampa fin dall'estate, e ripresa a gran voce il 23 ottobre 1915 dalla seconda pagina del giornale *L'Italia*. Il principale articolo della pagina iniziava con una celebrazione del successo della «crociata» antipornografica in termini di adesioni di associazioni, giornali e figure politiche: «Non pensavamo davvero, all'inizio della lotta, che in così breve tempo ci sarebbe stato possibile di adunare un bilancio così ricco di successi e di speranze. Diciamo "di speranze" perché la lotta non è ancora al suo termine»²⁹¹. La narrazione, in linea con i tempi, assumeva toni bellici:

Il nemico non è vinto: oggi più di ieri è agguerrito e tenta le vie più tristi per non essere accerchiato e schiacciato. Non sono gli ultimi sforzi i suoi: è ancora troppo forte per sentirsi perduto. Ha troppe protezioni

²⁸⁷ «La campagna contro la pornografia», in *Corriere della Sera*, 18/10/1815 p. 4.

²⁸⁸ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 152, *Proteste contro le pubblicazioni oscene*, n°6515

²⁸⁹ *Ibidem.*, n°347.

²⁹⁰ *Ibidem.*, n° 735.

²⁹¹ «Protestate!», in *L'Italia*, 23/10/1915 p. 2.

alle sue spalle, ha troppa gente che lo rifornisce: dietro l'ignobile schiera c'è tutta un'accolta di speculatori immondi che dalla pornografia si servono per scopi tanto più nefasti in quanto sono occulti. Bisogna snidare gli uni e gli altri senza pietà, nel supremo interesse della Patria! [...] Ecco così costituito un esercito più compatto, più saldo, più forte; una prima tappa è compiuta: ora bisogna procedere all'assalto!

La successiva strategia «di guerra» consisteva nel rivolgersi al governo, che continuava a giacere nel silenzio nonostante l'iniziativa:

Il Governo non intende ancora la protesta degli onesti cittadini, non ancora ha la visione del fango che minaccia di travolgere? Ebbene gridiamo più alto, più forte: tutte le voci si rivolgano più direttamente al Governo. [...] Ebbene a tanto silenzio, a tanta indifferenza si risponda con la protesta alta: domani da ogni parte d'Italia partano telegrammi di protesta diretta all'on. Salandra²⁹².

Dai monti bergamaschi all'entroterra siciliano, i messaggi giunsero da diversi luoghi lungo tutta l'Italia, un appello al quale mancarono solo i territori corrispondenti alle regioni di Abruzzo e Molise. Un'analisi quantitativa di questi documenti rivela la natura politica e geografica di questa mobilitazione. In primo luogo, gli enti firmatari di lettere e telegrammi erano in larghissima maggioranza di natura dichiaratamente cattolica o clericale (l'80,55% del totale dei documenti), ma non è possibile escludere che la restante parte, suddivisa fra associazioni di denominazione laica (12,90%) ed enti istituzionali, come consigli comunali, provinciali e sindaci (6,55%), avesse preso parte all'iniziativa per via della spinta di figure al proprio interno appartenenti al cattolicesimo. La provenienza dei messaggi, inoltre, si collocava prevalentemente al settentrione, con il primato assoluto della Lombardia (55,81%), seguita da Veneto (16,49%), Piemonte (7,40%) e Toscana (4,02%). L'articolo del 23 ottobre sul giornale *L'Italia* ebbe un ruolo fondamentale nella partecipazione in quest'iniziativa di *mail-bombing* di inizio Novecento: solo il giorno dopo, il 24 ottobre, pervennero al ministero 191 messaggi (il 40,38% del totale), e la maggior parte sul totale fu raggiunta nei giorni successivi (78,44% il 4 novembre, e 89,64 dieci giorni dopo, il 14)²⁹³. Nonostante le lettere e i telegrammi fossero arrivati da tutta Italia in un periodo di sei mesi, è chiaro come la mobilitazione fosse stata determinata, in realtà, dal giornale *L'Italia*, dalla presenza dei cattolici nel mondo delle associazioni e della politica, e fosse principalmente concentrata nei territori al nord del Regno.

Le realtà che espressero la loro volontà di vedere la pornografia sconfitta erano molto diverse fra loro. Oltre ai nomi delle grandi organizzazioni promotrici di congressi ed iniziative nei vent'anni precedenti, era possibile trovare circoli culturali urbani, società sportive, oratori, comunità

²⁹² *Ibidem.*, p. 2.

²⁹³ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 152, *Proteste contro le pubblicazioni oscene*.

parrocchiali di campagna e montagna, gruppi connotati per genere (come associazioni femminili, talvolta operaie, leghe di padri e madri) e per attività economica (casse di risparmio, società di mutuo soccorso, cooperative agricole o di gestione del bestiame). Sebbene la maggior parte del materiale pervenuto al Ministero fosse materiale telegrafico, ovvero brevi messaggi di adesione alle proteste e sollecito a nuove misure contro la pornografia, non mancarono lettere, talvolta anche a firma di singoli individui.

Scuserà se oso presentarmi con questa mia. Già molto tempo tengo celato nel mio cuore un desiderio di manifestare a lei. Io spero che lei soddisferà il mio desiderio; Lei sa già che l'Italia da molto tempo è sconvolta da una stampa oscena, da una stampa schifosa, da una stampa che si propaga di giorno in giorno anche in mezzo ai nostri valorosi combattenti, da una stampa che fiorisce a gonfie vele anche negli spedali militari. Insomma si propaga in luoghi santi, in luoghi dove la pace vi dovrebbe regnare; invece vi regnano centinaia e centinaia di foglietti scandalosi, di foglietti che macchiano l'anima d'ogni nostro buon soldato e cittadino. Io scrivo a lei per un sol fine, cioè che faccia in modo che di tutti questi giornaletti venga proibita la vendita, nelle idicole, nelle pubbliche piazze, negli edifici e negli ospedali militari. Capisco che lei ha per la testa molte altre faccende, ma ciò che io le dico è molto necessario perché è un verme che si diffonde ovunque. Otto giorni or sono passò vicino alle scuole un venditore di questi romanzacci e gridava ad alta voce: «Bei romanzi avventurosi, ragazzi, per trenta centesimi l'uno con cento illustrazioni a colori». Un mio compagno corse subito presso il rivenditore e prese tre di questi libri [sic.]. Solamente dal nome si capiva che erano libri molto brutti. Dunque vede che il bisogno c'è di sterminare queste brutte letture. Quando lei avrà ottenuto simile cosa potremo gridare assieme: «Abbiamo vinto una terribile guerra contro la pornografia». Se ciò ch'io domando mi riuscirà gradevole prometto di sacrificare tutta la mia vita per la grandezza della Patria. [...] Scusa la brutta calligrafia e gli errori: l'ho scritta in fretta.

Queste parole giunsero al Ministero dell'Interno il 9 novembre 1915, firmate da Vittorio P. da Bergamo, forse un giovane studente, o un uomo che si aggirava in compagnia di un amico presso le scuole, che diede voce alle preoccupazioni circa l'esposizione dei giovani alla pornografia e la corruzione che essa poteva diffondere presso l'esercito. Anche il soldato Romeo G., operante presso l'VIII fanteria, inviò in quegli stessi giorni parole di adesione e richiesta di intervento da parte delle autorità, a nome proprio e di alcuni suoi commilitoni che condividevano la prospettiva per cui la pornografia fosse un fenomeno nocivo e antipatriottico. Quasi un mese prima, il 13 ottobre, fu inviata una lettera firmata da «un suddito fedele» che lamentava i rischi di un esercito indebolito dagli effetti fisiologici indotti dall'abuso pornografico:

Giacchè è piaciuto riempire l'Italia di lacrime e di lutto, con questa guerra micidiale, che almeno ci sia risparmiata l'onta di vederla affogata nel fango! A che punto di sfacciataggine sia giunta la stampa oscena, basta un poco affacciarsi alle pubbliche edicole per vedere in mostra le bruttezze più infami, le quali mentre sono l'indice di un popolo che scende, costituiscono un veleno micidiale alla nostra cara gioventù,

specialmente militare. Povera quella nazione i cui destini sono affidati ad un esercito corrotto! E mentre da tutte le parti salgono le proteste e si segnala il pericolo, solo il Governo, che ha il sacrosanto dovere di provvedere, lascia correre e tace.

L'anonimo scrittore e Vittorio da Bergamo, che condividevano la stessa preoccupazione, confermano che la narrazione portata avanti per decenni da scienziati e sessuologi circa la masturbazione, strettamente legata alla pornografia, era diventata una credenza affermata che, nella difficoltà della guerra che mise alla prova la giovane nazione italiana, divenne un timore diffuso. Già il 19 settembre, l'Unione della Moralità di Genova denunciava al Ministro Salandra che «a diversi parlamentari che deploravano l'invio di stampe immorali nella zona di guerra, Voi dichiaraste di aver dato disposizioni perché più non venissero trasmesse. Invece le rivendite dei giornali continuano a riboccare d'ogni bruttura e al dire del giornale *L'Italia* anche ai soldati combattenti si distribuiscono tuttora giornali osceni e licenziosi». Dieci giorni dopo, la Federazione diocesana genovese della Società della Gioventù Cattolica Italiana scriveva:

Noi diamo volentieri alla Patria le nostre migliori energie, ma non possiamo tollerare che mentre falangi di giovani affrontano la morte sul campo, altri forse incapaci di reggere un fucile per la mollezza della loro vista, consumino i comodi ozi cittadini lanciando ovunque la bava avvelenatrice della più sfacciata corruzione.

Allo stesso modo le Madri Cristiane di Casarsa della Delizia, in Friuli, protestavano

contro il vigliacco e turpe mercato di coloro che in un momento così tragico e solenne, tentano di avvelenare l'animo dei loro cari con l'infame commercio della pornografia. [...] Se l'immagine e il ricordo di una donna può riuscire di eccitamento al valore sul campo di battaglia, sia l'immagine ed il ricordo di donne pure e forti quali noi vogliamo essere nella nostra condotta e ambiamo esserlo nella coscienza dei nostri cari.

Con non meno vivide e poetiche espressioni, anche le realtà laiche e cattoliche congiunte nell'assemblea tenutasi ad Andria, in Puglia, ripetevano

contro il vigliacco e turpe mercato di coloro che in un momento così tragico e solenne, tentano di avvelenare l'animo dei loro cari con l'infame commercio della pornografia. [...] Se l'immagine e il ricordo di una donna può riuscire di eccitamento al valore sul campo di battaglia, sia l'immagine ed il ricordo di donne pure e forti quali noi vogliamo essere nella nostra condotta e ambiamo esserlo nella coscienza dei nostri cari²⁹⁴.

²⁹⁴ Tutti i testi qui riportati derivano dalla documentazione conservata in ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 152, *Proteste contro le pubblicazioni oscene*.

Associazioni, enti e singoli individui coinvolti nella campagna antipornografica sentivano di essere coinvolti in un conflitto parallelo, quella che il Presidente della Croce Rossa di Mondovì, Antonio Comino, definì «una guerra incruenta, che si combatte in altro campo ove vi è posto per tutti, senza distinzione di partito né di fede religiosa, guerra che ha l'alta e patriottica finalità di associare alla rivendicazione delle terre nostre, la redenzione delle anime, la rivendicazione della pubblica moralità; è guerra che fu intimata al grido “spazziamo le sozzure morali” è diana di nuova guerra, è chiamata a raccolta onde debellare ovunque e per sempre il rettile immondo che avvelena e corrode le fibre dei corpi e corrompe e infiacchisce la coscienza nazionale. È la guerra contro la *pornografia*»²⁹⁵. Dopo il plauso alla «santa crociata» bandita dal giornale *L'Italia*, della quale fu evidenziato il larghissimo ed autorevole consenso, l'autore sottolineava la natura di questa “guerra”:

Oh vedete! I nostri prodi soldati si trovano alle prese con due nemici: dall'uno li scappa il loro valore, dall'altro abbiamo il dovere di difenderli noi, coll'impedire che la pornografia vada ad insidiarli sul fronte, ove pugnano e muoiono per la patria! Udite quello che scrivono alcuni soldati a nome anche di molti altri compagni d'armi:

«Anche qui alla frontiera – scrive un soldato bergamasco – dove la nostra gioventù italiana fra cimenti e disagi non pochi offre valorosamente il proprio braccio, e se è necessario, anche la vita per la completa unità del nostro paese, non è passata inosservata la santa e nobile crociata intrapresa dal giornale *L'Italia* contro il dilagare della stampa pornografica. E giacché molti soldati cattolici, miei compagni d'armi, hanno ripetutamente insistito perché mi facessi interprete dei loro sentimenti, che sono anche i miei, non esito punto a mandare la mia e la loro adesione alla civile e cristiana crociata, ripresa con tanto vigore dal nostro giornale, insieme alla fiera e vibrante protesta per il dilagare, in mezzo alla gioventù nostra, di tanto luridume...»²⁹⁶.

Questo sforzo «bellico» richiedeva un impiego di forze su più fronti. L'operazione di *mailbombing*, infatti, non si tradusse in un'iniziativa isolata dell'autunno del 1915. Il 21 novembre, a Milano, si tenne un importante convegno sul tema della pornografia al quale presero parte numerosi senatori e deputati, fra i quali non mancò Luigi Luzzatti, e molteplici rappresentanze delle associazioni moralistiche italiane, inclusa quella di Buzzati²⁹⁷. In occasione della seduta della Camera del 1° dicembre 1915, fu presentata una mozione firmata da parecchi deputati, fra i quali Luzzatti e Meda, che invitava «il Governo ad applicare con giusta severità le disposizioni vigenti contro il lenocinio della speculazione pornografica ed a promuovere i provvedimenti legislativi necessari per una più efficace guerra

²⁹⁵ Antonio Comino, *Guerra alla pornografia. Conferenza della sera del 9 dicembre 1915 nel Salone Contrado Ferrini*, Mondovì: Tipografia dell'Immacolata 1916, pp. 4–5.

²⁹⁶ *Ibidem.*, p. 10.

²⁹⁷ «Convegno di Milano contro la pornografia», in *Corriere della Sera*, 22/11/1915 p. 2.

contro la stampa corruttrice»²⁹⁸. Con la riapertura della Camera nella seconda metà del febbraio 1916, il disegno di legge contro la pornografia fu fra i primi punti dell'agenda del Consiglio dei ministri: secondo il programma, la nuova proposta avrebbe ripreso il testo di Luzzatti e lo avrebbe arricchito con le proposte avanzate dalle realtà associative protagoniste della campagna di sensibilizzazione dell'autunno precedente²⁹⁹. L'iter legislativo prevedeva la discussione in Senato, seguita da quella della Camera, con la successiva approvazione alla luce degli emendamenti presentati: l'approvazione del Senato giunse solo il 14 dicembre 1916³⁰⁰, un ritardo dovuto anche per l'insediamento del nuovo governo guidato da Paolo Boselli, e giunse sui banchi degli Uffici della Camera solo nel luglio del 1917³⁰¹. Il disegno di legge, tuttavia, non raggiunse mai la sua tappa finale: il susseguirsi di nuovi governi e l'imperversare del conflitto mondiale spostarono le attenzioni delle autorità, ma anche dell'opinione pubblica, su ben altre questioni. Dei casi riportati al Ministero dell'Interno dal 1910 al 1919, il 76,42% del totale sono datati a prima della dichiarazione di guerra dell'Italia all'Austria-Ungheria, ovvero fino al 23 maggio 1915, ed il restante 23,58% dei casi è invece datato nei successivi quattro anni³⁰². Questi dati potrebbero confermare la mancanza di zelo da parte delle autorità nel periodo successivo all'ingresso dell'Italia nel conflitto mondiale, come denunciato dalla mobilitazione e dal *mailbombing* del 1915, ma, allo stesso tempo, rivelano forse un allarmismo esagerato dei soggetti aderenti a queste iniziative rispetto ai casi realmente riscontrati nel paese.

Per certi aspetti, la mancanza di un'effettiva stretta contro la pornografia ebbe come esito l'apertura di spazi materiali di tolleranza rispetto al fenomeno. Proprio a partire dagli ultimi anni della Grande Guerra, fra le donne europee divenne sempre più comune l'uso di produrre fotografie erotiche e pornografiche da spedire agli uomini al fronte. Sul finire della guerra, questa tendenza, insieme all'esplosione liberatoria dei movimenti artistici, aprì una nuova dimensione estetica che nel dopoguerra offrì nuove forme di messa in mostra del corpo e dell'elemento erotico-sessuale, i cui luoghi di messa in mostra e fruizione furono i palchi di music-hall e club notturni³⁰³. In questo processo, soprattutto durante gli anni Venti, nella cultura visuale internazionale si inserì anche la nascita e la diffusione dell'icona della pin-up, una figura al confine, non immediatamente riconducibile alla pornografia, nella quale le qualità fisiche femminili sono accentuate attraverso espedienti poco raffinati

²⁹⁸ Mozione presentata alla seduta della Camera del 1° dicembre 1915, cit. in A. Comino, *Guerra alla pornografia. Conferenza della sera del 9 dicembre 1915 nel Salone Contrado Ferrini*, op. cit., p. 7.

²⁹⁹ «Deliberazioni del Consiglio dei Ministri per le industrie, i tributi, i militari, gli studenti, ecc.», in *Corriere della Sera*, 16/02/1916 p. 2.

³⁰⁰ «Il progetto contro la pornografia approvato al Senato», in *Corriere della Sera*, 15/12/1916 p. 2.

³⁰¹ «I lavori degli Uffici della Camera», in *Corriere della Sera*, 06/07/1917 p. 2.

³⁰² Dati estrapolati dai documenti conservati in ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, buste 151-152, e ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1916-1918*, fascicolo 12985.2, busta 205.

³⁰³ A. Dupouy, *Erotic photography*, op. cit., pp. 150-160.

e non espliciti: una versione moderna, spesso fotografica, dell'iconografia paleolitica della fertilità inserita nel contesto della società industriale e operaia³⁰⁴. Sempre negli anni del dopoguerra, inoltre, la fotografia di nudo e la pornografia iniziarono a mutare le proprie formule compositive ed i propri elementi, instaurando un dialogo più strutturato con il mondo dello spettacolo, del cinema e della pubblicità: la cultura di massa del Novecento affonda le proprie radici in questa tipologia di immagini³⁰⁵. Queste nuove soluzioni visuali si discostarono progressivamente e rapidamente da quelle sperimentate durante l'Ottocento e nei primi anni del Novecento; il contesto italiano, inoltre, profondamente marcato dall'ascesa del fascismo visse delle specificità solo parzialmente riconducibili alle tendenze rilevabili in altri paesi, ai quali sarebbe necessario dedicare appositamente ulteriori analisi e approfondimenti. Tutti gli elementi evidenziati, dunque, portano a identificare la Grande Guerra come uno spartiacque nella storia della fotografia pornografica, e della pornografia in tutte le sue forme.

Dalla nascita della categoria di pornografia alla battaglia che fu ingaggiata contro di essa fino alla Prima Guerra Mondiale, abbiamo evidenziato finora solo episodicamente la presenza e il ruolo della fotografia. Un'analisi dettagliata dei rapporti di polizia prodotti a partire dalla circolare di Luzzatti del 16 giugno 1910 e delle testimonianze relative all'intervento delle autorità in quegli anni ci consente di definire la dimensione materiale di quello che fu il bersaglio di tante mobilitazioni, in Italia ed in molti altri paesi. Testi, immagini, oggetti e fotografie: qual era la forma della pornografia?

2.5 Quale pornografia? Fotografie e altre oscenità

In tutti i documenti di polizia in merito alla pornografia conservati negli archivi di Stato manca il referente, l'oggetto sottoposto al sequestro. È dunque difficile costruire un'idea di cosa potesse essere definito pornografico dalle autorità: le cartoline, le fotografie e gli stampati intercettati dalla polizia, salvo rarissime eccezioni in merito ad alcuni giornali, sono del tutto assenti negli archivi. Fin dal 23 luglio 1910, infatti, fu disposto che il materiale sequestrato fosse distrutto in seguito ai procedimenti giudiziari³⁰⁶. Rispetto al contesto francese, dunque, le fonti prodotte da polizia e autorità impiegata nelle operazioni antipornografiche non presentano in allegato le immagini e le stampe alle quali esse si riferiscono, né nella polizia italiana vi sono stati attori come il già citato Vidocq, che

³⁰⁴ A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, op. cit., pp. 258–259.

³⁰⁵ *1000 nudes. A history of erotic photography from 1839-1939: Uwe Scheid collection*, Köln: Taschen 2005, p. 525.

³⁰⁶ ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915, fascicolo 12985.2, busta 151, *Repressione della pornografia (1910-1912) – Confisca materiale pornografico. Circolare del 23 luglio 1910*.

costruì un immenso archivio fotografico. È necessario, dunque, infrangere speranze e percorsi di ricerca come quelli suggeriti ed auspicati da Ando Gilardi, il quale supposeva che in questa tipologia di fondi archivistici potessero essere conservate anche delle fotografie pornografiche³⁰⁷. La ricostruzione del pornografico in quanto reato, categoria e genere di prodotto, secondo la percezione e le pratiche dei soggetti del tempo, può dunque essere effettuata principalmente dall'analisi delle fonti scritte, nelle parole per descrivere questo «nemico» nel momento in cui esso era fronteggiato: in questo modo è possibile rilevare quale fosse il medium principale, la forma più nota e diffusa della pornografia. Questa strategia di ricerca, inoltre, può essere applicata anche per articoli di giornale, testimonianze ed altri scritti non redatti dalla polizia o in sede istituzionale, affinché possa essere individuata un'eventuale convergenza di idee e percezioni fra i diversi attori sociali.

Fin dal 1891, con l'affermazione dell'uso stesso della parola pornografia e l'inizio delle mobilitazioni sociali contro la sua diffusione, Giulio Calchi Novati specificava il suo punto di vista su cosa potesse essere definito pornografico:

Esprimo il mio concetto, dicendo, essere per me *pornografica* «ogni manifestazione impudica d'un pensiero osceno, fatto per mezzo della stampa e di qualsiasi altro artificio meccanico o chimico, atto a riprodurre segni figurati» (plastica, fotografia, pittura, ecc.)³⁰⁸.

In questo modo si estendeva il campo semantico, esplicitamente e volutamente, verso ogni forma visuale e materiale. Laddove nelle reti di censura dei regni preunitari in Italia le immagini e gli oggetti sembravano assumere un'importanza secondaria, con queste dichiarazioni il campo del visuale veniva inserito in questo moderno concetto di pornografico, le cui origini, come già evidenziato, erano individuate nella letteratura naturalista ed in autori come Zola. Prima ancora della produzione di un'apposita documentazione di polizia denominata «pornografia», la cronaca all'inizio del Novecento italiano confermava l'importanza delle immagini e della produzione visuale all'interno del fenomeno di diffusione della pornografia. Già agli inizi del luglio 1901, l'Associazione tipografico-libraria inviò ai Ministeri dell'Interno, della Pubblica Istruzione e di Grazia e Giustizia un memoriale finalizzato a frenare la circolazione delle «cartoline illustrate con figure indecenti»³⁰⁹, e a meno di un anno di distanza il Corriere della Sera riportava la notizia di una retata della polizia di Milano contro le «cartoline illustrate troppo libere nei riguardi del buon costume», che portò all'arresto di otto rivenditori³¹⁰.

³⁰⁷ A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, op. cit., p. 241.

³⁰⁸ G. Calchi Novati, «L'azione popolare contro la pornografia», art. cit., p. 1.

³⁰⁹ «Contro la pornografia», in *Corriere della Sera*, 05/07/1901 p. 2.

³¹⁰ «Dal "Ratto delle Sabine" alla pornografia delle cartoline...», in *Corriere della Sera*, 15/03/1902 p. 2.

Nel maggio del 1907, il Commissariato di pubblica sicurezza del distretto di Trevi, a Roma, ricevette una denuncia che sconvolse l'opinione pubblica romana e non solo non appena la notizia fu diffusa. Secondo le informazioni pervenute alle autorità, alcuni anni prima un ragazzo di dodici anni fu circuito dal fotografo tedesco Wilhelm von Plüschow e condotto nel suo studio, dove fu poi narcotizzato. Al suo risveglio, il ragazzo si ritrovò nel letto del fotografo, con i calzoncini abbassati e una sostanza viscosa sull'ano e sulle regioni circostanti del corpo: scioccato dall'accaduto, scoppiò a piangere, ma il fotografo lo ricompensò con del denaro e lo invitò a far ritorno nello studio, dove per due anni circa fu sottoposto a simili trattamenti e fotografato anche in presenza di altri ragazzi. Il fotografo von Plüschow, già noto per aver creato scandalo nel 1898 per analoghe produzioni fotografiche di nudo nel suo precedente studio, subì una condanna per corruzione di minore e oltraggio al pudore per mezzo di fotografie³¹¹. Anche pochi anni prima del caso del 1907, von Plüschow subì un sequestro di un gran numero di sue fotografie da parte della polizia, in seguito a dei rilevamenti effettuati presso il suo studio colpito da uno scasso da parte di ladri ignoti³¹². La vicenda più recente, tuttavia, ebbe un'eco non comparabile a quella degli eventi precedenti, e fu richiamata più volte nel dibattito pubblico. Alcuni mesi dopo la denuncia della polizia, nel maggio 1907, Lino Ferriani, sulla prima pagina del giornale *Battaglie d'oggi*, auspicava ad un ritorno dell'attenzione sull'evento da lui ritenuto gravissimo.

L'opinione pubblica, che si scuote, che si accende per tante cose, di assai minore importanza, o come mai sonnecchia di fronte a tanta turpitudine, a tanta strage di tenera carne umana e di anime giovanili? E la stampa perché rimane muta?³¹³

Quanto avvenuto, secondo l'autore dell'articolo, era un fatto senza precedenti storici in termini di gravità.

Questi fatti sono assai peggiori della camorra, della mafia, del teppismo, e guai alla nazione che stenda su di essi un velo e non aiuti però coraggiosamente la giustizia – che tutto non può compiere da sé – nel colpire i colpevoli. Presso il fotografo tedesco si trovarono oltre 2000 fotografie oscene di fanciulli e bambine, tra cui gruppi, che avrebbero, credo, fatto arrossire, persino l'Aretino e il Casti, quelle 2000 fotografie rappresentano *due mila* vittime, due mila fanciulli *rovinati per sempre*³¹⁴.

Raffaele Calabrese, particolarmente colpito dalla vicenda, in diverse occasioni richiamò l'attenzione sul pericolo che la pornografia rappresentava per la crescita dei giovani: in una relazione presentata

³¹¹ Giuseppe Falco, *Su alcune anomalie sessuali, con una tavola*, Pisa: Tipografia Ferdinando Simoncini 1919, 5.

³¹² «Ladri al lavoro!», in *Avanti!*, 18/01/1904 p. 3.

³¹³ Lino Ferriani, «E lo scandolo del fotografo?», in *Battaglie d'oggi*, 21/07/1907 p. 1.

³¹⁴ *Ibidem*.

alla Commissione Reale per la delinquenza minorile del 1911, egli denunciò come «cartoline e fotografie oscene, albums illustrati, libri numerosi, libri detti popolari, che per pochi centesimi, in copertine suggestive ed invereconde passano nelle mani dei ragazzi di ogni età, dei buoni soldati»³¹⁵. La sua voce restò tutt'altro che isolata, e la crescita dell'attenzione su questo tema da parte dell'opinione pubblica si tradusse in una maggiore presenza sui giornali di notizie relative a casi e processi inerenti a materiali pornografici. Il 31 gennaio 1908, il *Corriere della Sera* riportò la notizia di un processo avvenuto il giorno precedente a carico di un editore e libraio, accusato di esposizione pubblica e messa in vendita di «due volumi francesi con illustrazioni pornografiche»; l'esito del procedimento, tuttavia, fu l'assoluzione³¹⁶.

All'indomani della circolare di Luigi Luzzatti del 16 giugno 1910, che inaugurava un nuovo regime di sorveglianza contro la diffusione della pornografia, furono pubblicati ciclicamente dei veri e propri bollettini che restituivano esiti e misure delle operazioni di polizia. Il 7 luglio 1910, sul *Corriere della Sera*, comparvero gli esiti di alcune retate effettuate il giorno precedente: a Roma furono sequestrate 2500 cartoline e 50 opuscoli, e a Torino 12.000 cartoline³¹⁷. Il 17 settembre 1910, a distanza di pochi mesi, la polizia comunicò ai giornali il bilancio sul territorio nazionale dei primi tre mesi di lotta antipornografica successivi alla circolare Luzzatti: le operazioni, avvenute per lo più in grandi città come Torino, Genova, Venezia, Firenze e Palermo, portarono al sequestro di 32.000 cartoline, 6.500 fotografie, 2.200 libri e opuscoli, compiuti soprattutto nei confronti di venditori, ovvero librai, cartolai, ambulanti³¹⁸. In occasione della relazione al Senato del 5 dicembre 1910 per la presentazione del suo disegno di legge, Luzzatti fornì un nuovo bilancio, aggiornato all'ottobre precedente, sui risultati ottenuti:

Nel breve termine di tre o quattro mesi il Governo ha avuto notizia dell'avvenuto sequestro di circa 35.000 cartoline, 20.000 fotografie, 3.100 negative fotografiche, 10.000 opuscoli o libri pornografici, e di moltissimi altri oggetti osceni, di un numero notevole di disegni d'albums e di cataloghi³¹⁹.

Un successivo aggiornamento comparve sul *Corriere della Sera* solo il 28 marzo 1911, con i dati aggiornati al giorno 16 del mese, ovvero a nove mesi dalla circolare Luzzatti: esso riportava 341 denunce effettuate, soprattutto verso ambulanti, librai, cartolai, fotografi, tipografi, e numerosi sequestri che ebbero come esito complessivo la requisizione di «40.000 cartoline illustrate, 20.000

³¹⁵ B. P. F. Wanrooij, «Fotografie edificanti e lotta contro l'immoralità», art. cit, p. 32.

³¹⁶ «La cosiddetta pornografia», in *Corriere della Sera*, 31/01/1908 p. 4.

³¹⁷ «La repressione della pornografia. Sequestri e condanne», in *Corriere della Sera*, 07/07/1910 p. 2.

³¹⁸ «I sequestri e le condanne per la repressione della pornografia», in *Corriere della Sera*, 18/09/1910 p. 4.

³¹⁹ L. Luzzatti, «La legge e la pornografia. Relazione al Senato italiano, dicembre 1910», art. cit, p. 2.

fotografie, 3.500 negative fotografiche, 10.000 opuscoli, 300 disegni, e molti altri oggetti come fantocci, orologi, portasigarette, carte trasparenti, specchi, *films* cinematografiche»³²⁰.

I documenti, le vicende e le testimonianze fin qui incontrate sembrano offrire un bilancio molto chiaro: la minaccia pornografica che esplose agli inizi del Novecento vedeva nell'immagine la sua forma privilegiata. È dunque necessario rivedere alcune convinzioni radicate nella storia della pornografia secondo le quali solo le tecnologie di comunicazione diffuse a partire dagli anni Settanta del ventesimo secolo furono in grado di relegare la letteratura in posizione secondaria fra i supporti privilegiati della pornografia³²¹. L'attenzione sulla cultura visuale, un elemento di profonda differenza e novità rispetto alle reti di censura degli antichi stati italiani, in realtà non era un elemento esclusivo delle autorità che operarono dal 1910 in Italia contro le espressioni oscene, ma era stata precedentemente condivisa dai soci della Lega contro la pornografia, che si scagliarono contro alcune opere di Giacomo Grosso esposte alla Biennale di Venezia nel 1895, e all'Esposizione triennale di Torino del 1896: le loro proteste e l'accusa di diffusione di arte oscena, tuttavia, non ottennero alcun effetto che non fosse un motivo di successo e popolarità per le stesse opere in questione³²².

L'attenzione per le espressioni visuali dell'osceno e del pornografico non fu limitata all'arte: le diverse realtà associative e le molteplici Leghe cercarono di allarmare cittadini e autorità su tutte quelle tecnologie visuali che popolavano il mondo dello spettacolo fra Ottocento e primi anni del Novecento, così come anche, e soprattutto, le cartoline e le fotografie pornografiche, che vendute in esemplari singoli o in serie sotto la denominazione di «collezioni artistiche e galanti», si diffondevano sempre più e minacciavano di corrompere i più giovani. In un articolo di giornale del 1908, Alberto Antonucci illustrava come ironicamente la cartolina stesse perdendo fascino e presa poiché non era più un articolo la cui vendita avveniva in luoghi e modalità segrete, ma, al contrario, era venduto alla luce del sole, e gli ambulanti le esponevano addirittura sui muretti senza troppo timore. Secondo Antonucci, la cartolina era un oggetto puro, in grado di legare due persone distanti e di permettere loro di comunicare attraverso l'immagine; tuttavia

la moderna depravazione del senso morale, che ha resa morbosa e corrotta ogni manifestazione della letteratura e dell'arte, non poteva lasciare che la cartolina illustrata visse come nacque, quale un caro ricordo di un affetto e di un pensiero, ma volle che emulasse le vignette degli almanacchi stranieri... per la gente innominabile [...]. Così gli anonimi ed instancabili schiccheratori di lordure e d'indecenze non stettero lì troppo a pensarci su e nella fotografia e in femine senza pudore trovarono le loro grandi ausiliatrici. [...] la

³²⁰ «La lotta contro la pornografia», in *Corriere della Sera*, 28/03/1911 p. 7.

³²¹ J. Coopersmith, «Pornography, Technology and Progress», art. cit, p. 101.

³²² B. P. F. Wanrooij, *Storia del pudore*, op. cit, p. 45.

cartolina esercita una corruzione continua, che sfugge ad ogni sorveglianza, che colpisce alla cieca fanciulli e adulti, che deflora, forse, anche le anime candide e pure che ci sono più dilette e care³²³.

I bollettini sui risultati dei sequestri specificano, inoltre, che la tipologia prevalente di oggetti sottoposti a sequestri e provvedimenti da parte delle autorità fosse quella delle cartoline, seguita dalla fotografia. L'analisi sui documenti dei casi comunicati al Ministero dell'Interno dai prefetti conferma questo scenario: il 63,21% dei rapporti indicava il proprio oggetto di sanzione con la parola cartolina, seguiva la fotografia con l'11,32%, e subito dopo, con il 10,38%, si trovavano opuscoli, libri e giornali, spesso illustrati. Questi stessi documenti di polizia, tuttavia, rivelano come dietro la parola cartolina si nascondesse un'immagine fotografica: in diversi casi relativi a sequestri di negativi, era evidenziato l'intento di realizzare cartoline da essi, ed un rapporto del prefetto di Bari relativo ad un'operazione del 6 luglio 1914 dichiarava che grazie ai provvedimenti adottati dalle autorità si era posta fine ad una «criminosa ed immorale industria di fotografare gruppi osceni su cartoline»³²⁴. Attraverso l'intreccio fra provvedimenti adottati, documenti ministeriali e fonti di vario tipo, dunque, è possibile constatare la presenza della fotografia pornografica anche in contesti dove il suo nome non compare. Un ulteriore esempio è dato dall'esperienza del cinematografo. Dopo pochi mesi dalla prima e più volte citata circolare, Luzzatti richiese una vigilanza speciale sui cinematografi con la circolare del 25 agosto 1910:

È a mia notizia che, in taluni cinematografi, si sono date e si danno speciali rappresentazioni per adulti di scene immorali. Richiamando le istruzioni da me impartite con la circolare 16 giugno p.p. per la repressione delle pubblicazioni oscene e della pornografia in generale, e nello stesso intento della tutela della moralità pubblica, desidero che l'azione preventiva e repressiva delle Autorità di P.S. si espliciti colla maggiore efficacia anche nei riguardi delle rappresentazioni cinematografiche, le quali, per la loro vividezza e suggestività, possono avere influenza corruttrice più deleteria delle stampe, delle figure e dei libri. Confido che le SS.LL., tenendo presenti le disposizioni accennate sopra, vorranno energicamente provvedere perché ogni inconveniente abbia, senza indugio, a cessare. E, in tale occasione, dispongo che, nella relazione settimanale da inviarsi dalle Prefetture sulla repressione della pornografia, sia fatto esplicito cenno dell'azione spiegata e dei risultati ottenuti anche in ordine alle rappresentazioni cinematografiche³²⁵.

Sebbene il cinematografo richiami direttamente il film, le rappresentazioni per adulti alle quali si faceva riferimento nella circolare includevano anche le proiezioni di immagini fotografiche. Durante

³²³ Alberto Antonucci, «Pornografia da muricciuoli», in *Battaglie d'oggi*, 05/01/1908 p. 2.

³²⁴ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 151, *Pornografia Italia (1914)*, n° 17023.

³²⁵ *Circolare del 25 agosto 1910 sulle rappresentazioni cinematografiche*, in ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 151, *Repressione della pornografia (1910-1912) - Circolare del 25 agosto 1910 sulle rappresentazioni cinematografiche*.

i primi anni del Novecento, infatti, erano diffuse le cosiddette *serate nere*, eventi che avevano luogo proprio nei cinematografi e che consistevano nella proiezione di fotografie pornografiche su vetrini attraverso il sistema della lanterna magica. Gli spettacoli erano riservati a uomini adulti, ed erano pubblicizzati anche attraverso manifesti allusivi, alcuni dei quali, in rari casi, sono attualmente conservati presso archivi e biblioteche comunali. Le immagini ricostruivano ambientazioni ricorrenti nel vasto mondo dell'immaginario pornografico, come ad esempio i bagni, gli interni (adulteri in casa, portineria), temi esotici, mitologie, anticlericalismo, ambientazioni in studi d'arte³²⁶.

La lettura quantitativa dei rapporti pervenuti al Ministero dell'Interno sulle operazioni di polizia rivelano ulteriori aspetti della diffusione della pornografia in Italia. I casi rilevati sono concentrati principalmente nei maggiori centri urbani e capoluoghi di provincia, dove si colloca l'81,13% dei casi descritti; solo il residuo 18,87% è lasciato alle zone più periferiche. Tutte le regioni sono interessate dal fenomeno, ma i casi restano maggiormente concentrati in Toscana (21,70%), Liguria e Puglia (a pari merito con il 11,32%): rispetto ai dati emersi dall'analisi quantitativa sulle operazioni di *mail-bombing* del 1915, si riscontra una profonda differenza circa il radicamento del fenomeno, e dunque fra la reale diffusione di questi reati e le zone in cui essi erano percepiti come una vera minaccia. Tuttavia, è necessario evidenziare due aspetti: da un lato, la campagna di protesta e sensibilizzazione del 1915, come rilevato in precedenza, è stato soprattutto un terreno nel quale si sono misurate le realtà associative cattoliche e la loro capacità di influenzare l'opinione pubblica, e dall'altro lato, la collocazione geografica dei casi rilevati dai rapporti inviati al Ministero dell'Interno non sono in grado di rispecchiare la reale diffusione di materiale pornografico, gran parte del quale sfuggiva alla rete di controllo, ma sono indice, piuttosto, di attenzioni e capacità di intercettazione di tale fenomeno da parte della polizia nei diversi territori italiani. La quasi totalità delle persone soggette alle sanzioni erano di genere maschile, e le attività principali da esse colpite erano la pubblica esposizione di prodotti pornografici (soprattutto stampe illustrate e cartoline) e la loro vendita. Le donne, che rappresentano appena l'8,5% della totalità delle persone sottoposte a sanzioni, erano coinvolte soprattutto nell'esposizione e nella vendita del materiale, esattamente in linea con le tendenze generali, ma rappresentano anche la quasi totalità dei casi nei quali il motivo della sanzione era la posa per la realizzazione di fotografie: le modelle erano facilmente ritenute partecipi e responsabili del reato, e dunque anche esse erano colpite dai provvedimenti penali e amministrativi³²⁷.

³²⁶ Carlo Alberto Zotti Minici, «Prologo per serata nera», in Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo e Laura Vichi (a c. di.), *I limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema*, Udine: Forum 2000, pp. 245–246.

³²⁷ Dati estrapolati dai documenti conservati in ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, buste 151-152, e ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1916-1918*, fascicolo 12985.2, busta 205.

Sebbene la maggior parte della documentazione conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato sia rappresentata dai rapporti dei prefetti e documentazione ministeriale, ci sono anche alcuni pochissimi allegati consistenti in pagine di giornali e riviste. Il contenuto in esse riportato, che diede talvolta avvio a operazioni di polizia e indagini, consisteva soprattutto nelle inserzioni pubblicitarie. Gli annunci commerciali offrivano letture galanti illustrate, contraccettivi, ma anche e soprattutto fotografie definite «artistiche», «per amatori della bellezza», «con nudi artistici», o «esotiche»³²⁸.

I rapporti di polizia rivelano la molteplicità di rapporti possibili fra individui e fotografie pornografiche. Nell'agosto del 1910, a Lagonegro, in provincia di Potenza, otto ragazzi d'età compresa fra i 14 e i 18 anni, mentre facevano il bagno nudi nel fiume Noce, si fecero fotografare in varie pose da uno di loro e distribuirono le fotografie realizzate ad alcune giovani ragazze³²⁹. Sebbene questo caso fosse stato compreso nella categoria dei reati di pornografia, l'atto fotografico dei ragazzi non è comparabile a quello della realizzazione di fotografie in studio finalizzate alla realizzazione di cartoline ed eventualmente smerciate anche tramite inserti pubblicitari e rivenditori. In questo caso, la realizzazione delle fotografie risulta più simile alla pratica dello *snapshot*, ossia la realizzazione di un'immagine fotografica priva di particolari preoccupazioni circa l'esito formale che sancisse un legame fra gli individui coinvolti nella posa e nella realizzazione, il momento dello scatto e gli spettatori dell'immagine finalizzata. La nudità, l'erotismo e la sessualità, in questo genere di fotografia privata, erano elementi di connessione che si definivano all'interno della pratica fotografica intesa come ritualità sociale fra individui³³⁰. Tuttavia, resta indefinito il rapporto fra i ragazzi protagonisti dell'atto fotografico denunciato e le ragazze che ricevettero le fotografie, e risulta pertanto incerto se la diffusione di queste immagini presso di esse fosse un atto volutamente provocatorio e offensivo, o se fra i diversi soggetti in questione vi fosse complicità e puro e reciproco intento di condivisione di intimità.

La fotografia pornografica era anche e soprattutto un bene inserito nei rapporti di mercato, attraverso il quale poter accumulare profitti o tentare un riscatto sociale. Nel marzo del 1914, le autorità iniziarono ad indagare su Pier Antonio S., figlio di una nobile decaduta di Lodi, disoccupato che, dopo la completa liquidazione del patrimonio ereditato, si dedicò alla produzione e alla vendita di fotografie pornografiche anche all'estero per assicurarsi un minimo introito di denaro³³¹. Il 17 aprile 1915, il prefetto di Milano comunicò al Ministero dell'Interno che due settimane prima era stato

³²⁸ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 152, *Pubblicazioni oscene*.

³²⁹ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 151, *Repressione della pornografia (1910-1912) – Confisca materiale pornografico. Circolare del 23 luglio 1910*, n° 3203.

³³⁰ Susan Sontag, *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, Torino: G. Einaudi 2004, p. 8.

³³¹ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 151, *Pornografia Italia (1914)*.

arrestato Alfredo E., uomo di 54 anni con una paralisi delle gambe dovuta alla sifilide, sorpreso nell'attività di rivendita di fotografie pornografiche su formato cartolina a partire da annunci di giornale pubblicati sotto lo pseudonimo "Pittore Lorle": dall'interrogatorio emerse che il signor E., nell'aprile dell'anno precedente, si trovò in condizioni di miseria assoluta a causa della perdita del lavoro conseguentemente alle sue condizioni fisiche, e che il commercio pornografico fosse il suo unico modo per vivere dignitosamente³³². Nell'ottobre del 1915, infine, al Ministero dell'Interno fu inviata una lettera firmata anonimamente «un processato» nella quale l'autore accusava la polizia di Milano di riprodurre le fotografie pornografiche prima dell'invio alle autorità per la loro distruzione e di rimetterle in commercio per farne illecitamente profitto; alla richiesta di chiarimento da parte del Ministero, la prefettura di Milano rispose attraverso una smentita sia delle attività di rivendita da parte degli addetti all'ufficio, sia dell'effettiva giacenza di materiale all'interno dell'ufficio stesso³³³.

All'infuori delle attività di requisizione delle autorità, l'opinione pubblica e gli scritti dei moralisti italiani trovarono di volta in volta un diverso oggetto e medium sul quale indirizzare invettive, denunce e speranze di vittoria. Nel contesto della campagna antipornografica dell'autunno del 1915, Rodolfo Bettazzi usò la cartolina come emblema dell'oggetto pornografico:

Dio lo voglia, un gran bene: e le azioni della pornografia cadranno in ribasso, e le edicole si faranno più pulite e spariranno le cartoline oscene...³³⁴.

Meno di due mesi dopo, Antonio Comino, nella sua chiamata alla guerra contro la pornografia, decise invece di passare in rassegna ogni possibile forma di pornografia:

È la guerra contro la *pornografia*, la quale deturpa la vita sociale sotto varie forme, or sfacciate, or ipocrite, ma sempre provocanti, *colle produzioni e rappresentazioni sceniche* nei teatri, nei cinematografi, nei caffè chantants, coi *romanzi da trivio*, colle quarte pagine dei giornali, anche di taluno fra quelli che vanno per la maggiore, di giornali umoristici a continuo doppio senso, in alcuni dei quali è diventato persino rubrica usuale il ditirambo d'alcova con incisioni dalle pose più audaci; coi foglietti o libercoli dai titoli provocanti o avvolti in misteriosi copertine o in altro modo abilmente celanti interne lordure; colle *cartoline illustrate*, dalle quali ormai si ha una vera tempesta; perfino colle scatole da cerini; coi gabinetti che talora stanziano sulle nostre piazze come appendici delle baracche dei saltimbanchi col titolo misterioso «riservati agli adulti»; colle inserzioni nei giornali, con la piccola posta, con gli avvisi reclame, ecc.

[...] Vi sarebbe ancora altra roba da enumerare perché le risorse della pornografia e di chi la sfrutta sono sventuratamente inesauribili, ma mi astengo dal continuare a farne l'inventario per non farvi sostare oltre

³³² *Ibidem.*, n° 32041.

³³³ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 151, *Pornografia Italia (1914)*.

³³⁴ Rodolfo Bettazzi, «Non lasciamo che la fiamma si spenga», in *L'Italia*, 23/10/1915 p. 2.

in questo terreno, ove non sboccia fiore e non è che fango e melma e d'onde non emanano che gas asfissianti³³⁵.

Nello stesso periodo, in occasione della fitta corrispondenza inviata presso il Ministero dell'Interno, non mancarono attacchi diretti verso specifiche pubblicazioni. Con una lettera del 6 ottobre 1915, l'Unione per la moralità di Genova esprimeva contemporaneamente la propria adesione alla campagna di proteste e denunciava un «centro d'infezione della stampa pornografica: Firenze», colpevole della diffusione della pornografia anche fra i soldati al fronte:

Nella città gentile che ha sì grave retaggio di nobili tradizioni vivono e prosperano sotto gli occhi delle compiacenti autorità due case editrici: La Nerbini e la Soc. Ed. Il Pensiero, le quali non hanno altro scopo che di pubblicare e diffondere in tutta Italia, e specialmente nelle file del nostro esercito glorioso, quanto di più sconcio può concepire mente umana imbestialita³³⁶.

Sebbene la casa editrice Nerbini pubblicasse anche una collana di libri e opuscoli con titoli che lasciavano intendere contenuti tendenzialmente erotici, il principale oggetto delle lamentele erano i prodotti aventi insieme testi e immagini, primo fra tutti il giornale *La Sigaretta*. Come altre pubblicazioni illustrate della casa editrice, *La Sigaretta* fu protagonista di molteplici denunce e lamentele rivolte al Ministero dell'Interno ed alla polizia già dal 1913. Inizialmente le autorità non rilevarono espliciti elementi di reato, e si limitarono a inviare segnalazioni all'editore affinché operasse scelte di vendita e distribuzione più discrete, alle quali la casa editrice rispose sempre accogliendo le richieste avanzate³³⁷. Il tono della rivista, di fatti, non fu mai di carattere esplicito o provocatorio, ma vagamente allusivo e dall'estetica mondana, ed anche le immagini non si discostarono da questa scelta espressiva. Per i più controversi inserti commerciali, invece, non rispondeva direttamente l'editore. *La Sigaretta* continuò ad essere pubblicata, infatti, fino al 1925, quando fu sospesa sotto il fascismo.

Fra i documenti pervenuti al Ministero dell'Interno, più rari erano i casi relativi a film e proiezioni. Nel luglio del 1913, furono sequestrate a Giuseppe R. alcune pellicole cinematografiche: esse «non avevano il nome della Ditta produttrice, e di esse una soltanto aveva il titolo “La corte di Faraone”, mentre quello delle altre due non si poté rilevare; ma una presentava in azione un frate, una monaca ed una badessa, e la terza rappresentava le vicende pornografiche di un Colonnello, della moglie di esso e di un ufficiale subalterno». Il signor R., di Roncaglione, fu trovato in possesso di

³³⁵ A. Comino, *Guerra alla pornografia. Conferenza della sera del 9 dicembre 1915 nel Salone Contrado Ferrini*, op. cit., p. 5.

³³⁶ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 152, *Proteste contro le pubblicazioni oscene*.

³³⁷ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1916-1918*, fascicolo 12985.2, busta 152, *Pubblicazioni oscene* n° 3642.

queste pellicole mentre si recava a Roma, probabilmente con l'intento di distribuirle per conto della ditta per la quale lavorava, nonostante egli dichiarasse che quel materiale fosse di sua proprietà esclusiva³³⁸. Oltre un anno dopo, il 16 dicembre 1914, fu notificato che sempre a Roma, in piazza Navona, stazionava un furgone che presentava la denominazione "Cinema Edison – Esposizione di quadri viventi", di Vittorio M., probabilmente un ambulante che proiettava immagini e pellicole: dalle verifiche delle autorità, risultò che le proiezioni fossero offensive alla morale³³⁹.

Non mancano esempi isolati di prodotti definiti pornografici assai singolari: con una relazione datata 15 gennaio 1910, il prefetto di Torino notificava la stampa e la vendita di «canzonette immorali» da parte di un tipografo e tre venditori, di cui uno specializzato in testi musicali³⁴⁰. I documenti d'archivio portano alla luce un'altra pratica riconnessa al tema della pornografia: lo smercio internazionale di preservativi, contraccettivi di varia natura, pillole, «utensili illeciti», «suppositori», «spugne», «utensili in gomma», libri, e, ovviamente, cartoline e fotografie. Molte delle spedizioni erano effettuate con destinazione gli Stati Uniti, e avevano come destinatari per lo più persone con nome e cognome italiano. Il mittente era spesso celato da pseudonimo o falsa denominazione di azienda, e le autorità italiane furono solo raramente in grado di risalire ai protagonisti di questi commerci postali³⁴¹: una delle spedizioni contenente libri osceni e diretta a Saint Louis, in Missouri, riportava come nominativo di mittente la celebre Ditta Fratelli Alinari di Firenze, protagonista della storia fotografica italiana, ma le autorità constatarono che tale dicitura fu usata come copertura dal reale mittente, rimasto ignoto³⁴².

2.6 Fra presenza ed agency: la fotografia pornografica nella società italiana

La ricerca della fotografia pornografica delle origini nelle reti di censura, controllo e sorveglianza, dalla Restaurazione agli anni della Grande Guerra, ci ha portati ad osservare il progressivo cambiamento dell'attenzione rivolta a testi, oggetti e immagini. Nell'epoca degli antichi stati italiani, precedente alla proclamazione del Regno d'Italia, le reti di censura costruite in ciascun regno

³³⁸ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 151, *Pornografia Italia (1914)*, n° 1624.

³³⁹ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 152, *Pubblicazioni oscene*, n° 116475.

³⁴⁰ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1916-1918*, fascicolo 12985.2, busta 205, *Oscenità, pornografia, stampa oscena*, n° 2792.

³⁴¹ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1916-1918*, fascicolo 12985.2, busta 205, *Spedizione di oggetti osceni*.

³⁴² *Ibidem.*, n° 3705.

intercettavano principalmente testi stampati, di diversa natura e formato, mentre rivelavano un rapporto incerto, quasi esitante, con oggetti e immagini. Perfino a Napoli, città nella quale il Regno delle Due Sicilie applicò una censura severa e non estranea a requisizioni e distruzioni di immagini e oggetti, anche osceni, le testimonianze immediatamente successive al marzo 1861 rilevano che la circolazione di libri e litografie oscene era in realtà ben radicata. I primi sviluppi tecnici che permisero alle fotografie di circolare più ampiamente furono probabilmente la causa che portò le autorità pontificie e nel Lombardo-Veneto ad intercettare alcune fotografie oscene, nonostante mancasse una reazione più decisa contro di esse.

Con la progressiva affermazione della categoria di pornografia, la fotografia attirò sempre di più l'attenzione: il tentativo di costruzione morale e pedagogica, finalizzata alla salvaguardia della comunità di discendenza della nazione e del suo potere generativo, spinse figure istituzionali e voci nel dibattito pubblico a denunciare gli abusi della fotografia, oltre che del romanzo, nei suoi contenuti osceni. Sotto la spinta dei virtuisti italiani, attivi in associazioni e nella pubblicazione di testi moralistici, e con l'affermazione del concetto di pornografia, le fotografie si ritrovarono pienamente inserite fra gli oggetti sottoposti all'attenzione dei promotori della norma sessuale, definita dalla scienza e dalla morale. Il medium fotografico e le sue immagini, infatti, si erano ormai affermati nel sistema di comunicazione della fine dell'Ottocento, anche grazie ad ulteriori innovazioni tecniche, come la lastra secca, il negativo in celluloido, e la stampa fotomeccanica che diede vita all'era della cartolina. Fu proprio attraverso quest'ultima che, fra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo, il numero di immagini prodotte e diffuse crebbe vertiginosamente, e si moltiplicarono soggetti e messaggi banali, che diedero vita al fenomeno dello «spreco iconico»³⁴³, cavalcato dal mondo della pubblicità e tutt'oggi presente in nuove forme. All'inizio del Novecento, l'immagine fotografica di contenuto pornografico fu addirittura in grado di dar vita a notizie di cronaca e di provocare indignazione e scandalo dell'opinione pubblica: con l'avvio della campagna antipornografica da parte dell'autorità, cartoline e fotografie divennero il principale oggetto di sequestri e sanzioni.

La cultura del moralismo italiano, che promosse l'uso della parola pornografia in accezione negativa e si impegnò ad arricchirne il significato durante il corso dei decenni, è traducibile innanzitutto come una volontà di sopprimere un ventaglio di pratiche e idee inerenti alla sessualità, ma anche come una proposta, per quanto poco definita e omogenea, di stabilire un nuovo rapporto con questa sfera intima della vita quotidiana. Attraverso la battaglia contro fotografie oscene, letteratura pornografica, tratta delle bianche e prostituzione, i moralisti tentarono di restaurare un ordine morale mai esistito, ma collocato, secondo i loro scritti, in un passato imprecisato. Le Leghe per la moralità

³⁴³ A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, op. cit., pp. 328–329.

pubblica, difatti, non tentarono di riaffermare un clima culturale preesistente, ma proposero piuttosto dei modelli comportamentali attraverso i quali definire il prestigio e il valore, per quanto distanti dalla realtà. I moralisti italiani, attraverso la campagna antipornografica dalla fine dell'Ottocento, tentarono un'operazione di ricerca di egemonia culturale: era la volontà di affermazione della nuova borghesia urbana, che tentò di affermare il proprio ideale di vita su nobili e proletari³⁴⁴. La fotografia pornografica era invece l'espressione visuale e materiale del rovesciamento di questi ideali borghesi, pienamente inserita nel circuito della comunicazione mediatica moderna: questo ruolo culturale di opposizione giocato dalle fotografie pornografiche è testimoniato dalla loro stessa presenza nelle reti di censura. Fino a quando la fotografia non fu un oggetto di circolazione di massa, e fino a quando la società italiana non fu popolata dal moralismo borghese, l'immagine fotografica e pornografica non potette affermare la sua presenza nei meccanismi di sorveglianza, controllo e repressione culturale.

Sebbene gli elementi che resero possibile la presenza della fotografia pornografica nella rete di controllo e repressione ed i suoi significati siano ora definiti, resta aperto un secondo ed importante interrogativo: quale fu l'agency di queste immagini fotografiche? Una prima risposta potrebbe essere rintracciata all'interno delle stesse reti di censura. La presenza della fotografia pornografica in ciascuno dei contesti analizzati ed il suo significato è stato il tema della lunga ricostruzione compiuta finora, i cui aspetti sono stati ampiamente illustrati. Una volta attestata, riconosciuta e valutata questa presenza, è possibile affermare che essa spinse ad una riconfigurazione di queste reti di controllo culturale? Nell'Italia preunitaria, solo la legislazione dello Stato della Chiesa riportò una riformulazione pensata appositamente per la fotografia, ed espressamente per le sue manifestazioni oscene; tuttavia, il decreto del 28 novembre 1861 non modificava il sistema di censura nel suo complesso, e può essere interpretato piuttosto come un tentativo di includere il medium fotografico nel sistema di controllo già esistente. Anche nell'Italia di primo Novecento, in un contesto in cui la censura preventiva non era più ammissibile e la libertà di espressione era un diritto inalienabile, a partire dal 1910, la diffusione della fotografia pornografica aprì il tema di una riorganizzazione degli strumenti legislativi per la repressione della pornografia; tuttavia, nonostante i dati relativi a sequestri e sanzioni restituiscano il protagonismo della fotografia e della cartolina, i dibattiti, l'opinione pubblica e le tentate risposte amministrative, come le circolari ministeriali e il disegno di legge Luzzatti, non si riferivano alla fotografia in maniera esclusiva e specifica, ma tentavano di proporre soluzioni valide per la pornografia in ogni sua forma. Dopo queste considerazioni, l'unica possibile agency della fotografia pornografica che potremmo considerare potrebbe essere quella di impulso e causa per la creazione del concetto stesso di pornografia. Anche questo sentiero, tuttavia, non sembra portare a

³⁴⁴ B. P. F. Wanrooij, *Storia del pudore*, op. cit., p. 60.

risposte esaustive: bisogna considerare che la parola pornografia ed il suo attuale significato fu il frutto di una risemantizzazione di una parola preesistente in ambito archeologico ed in parte medico-sociale, e nel contesto italiano, inoltre, tale parola nella sua attuale accezione si radicò negli ultimi due decenni dell'Ottocento tramite diffusione dall'estero. Il protagonismo della fotografia nella diffusione della pornografia, inoltre, non è un elemento sufficiente per poter affermare che la prima abbia generato la seconda. Gli sforzi intrapresi per identificare una possibile agency della fotografia pornografica in queste reti di controllo e repressioni sembrano non aver portato ad una risposta esaustiva e soddisfacente, e le supposizioni avanzate non sono supportate da sufficienti elementi per ricevere adeguate conferme.

Una possibile risposta al quesito di partenza, dunque, ancora non c'è, e non è da escludere che il sentiero e la prospettiva di analisi proposta non sia in realtà in grado di fornirne alcuna. La ricerca dell'agency della fotografia pornografica, tuttavia, sebbene non ci abbia condotto direttamente al suo obiettivo di indagine, ci ha concesso di attraversare esperienze e pratiche degli italiani fra Otto e Novecento, e ha rivelato importanti elementi di connessione fra l'affermazione della categoria di pornografia e la diffusione del medium fotografico. Le innovazioni tecnologiche si intersecano nell'adozione di nuove categorie di pensiero e forme di conoscenza; talvolta una specifica invenzione viene interpretata come la causa di un nuovo rapporto fra una società e la realtà, e dunque lo strumento per la costruzione di saperi inediti; altre volte, invece, la tecnologia viene percepita come una delle conseguenze o manifestazioni di processi più ampi. L'avvento della fotografia portò dibattiti tuttora aperti sul rapporto fra individui e memoria, ma anche su molti altri aspetti della realtà e della conoscenza, inclusa la storia³⁴⁵.

La ricerca sulla fotografia pornografica ha rivelato come il progressivo radicamento del medium fotografico nella cultura e nella società fosse fortemente intrecciato alla nascita del concetto di pornografia. Giovani e meno giovani, donne, ma soprattutto uomini, fra fine Ottocento e inizio Novecento comprendevano cosa fosse la pornografia soprattutto attraverso la fotografia: nelle regioni della cultura dove pochi decenni prima esisteva l'oscenità, in quegli anni si ergeva la categoria della pornografia, resa materialmente conoscibile dalle fotografie. Non è possibile affermare che fra fotografia e pornografia vi fosse un rapporto di causa-effetto: nel contesto italiano, come abbiamo visto, il concetto di pornografia si radicò all'interno di un panorama culturale articolato composto da costruzione scientifica del sapere, ricerca di nuovi orizzonti morali, tensioni sociali, processo di nation building, circolazione di idee e politiche fra diversi stati europei e non solo, consolidamento dei rapporti di scambio nella moderna società capitalistica di mercato. L'affermazione dell'idea e della pratica

³⁴⁵ E. Edwards, *Photographs and the practice of history*, op. cit., pp. 4–8.

pornografica diviene comprensibile solo se si considerano tutti questi elementi che, insieme, partecipano alla definizione della sua origine e al ruolo di causa. La fotografia, così tanto sovrapponibile nella storia e nell'idea alla nascita del concetto di pornografia, potrebbe contemporaneamente essere causa e strumento di diffusione, in misura, tuttavia, poco definibile. Ciò che, al contrario, la ricerca effettuata ci spinge ad affermare è che la fotografia fu la forma per eccellenza della pornografia, ma non solo: per molte persone vissute dalla seconda metà dell'Ottocento, la fotografia pornografica fu un vero e proprio strumento di conoscenza sulla sessualità, o per lo meno sugli orizzonti del desiderio e sugli immaginari da essi costruiti.

Aver osservato la fotografia pornografica nelle reti di controllo e repressione e aver analizzato il significato della sua presenza non è stato sufficiente per percepire ed osservare l'agency di questi oggetti sulla società italiana fra Ottocento e inizio Novecento. Ciononostante, il sentiero e l'attività di ricerca effettuata, al contrario, hanno riconnesso il medium della fotografia alla pornografia nel contesto considerato, e ha dimostrato come l'immagine fotografica sia stata la forma principale con la quale la categoria di pornografia nacque e si radicò nel panorama culturale italiano. Il passo successivo è l'attraversamento degli immaginari per i quali le fotografie furono delle vie d'accesso immediate, delle porte direttamente rivolte all'esperienza del desiderio sessuale.

Capitolo terzo

Immagini del desiderio: fotografia e sessualità

*Di lì a poco, migliaia di occhi avidi si chinarono sui buchi
degli stereoscopi come sugli abbaini dell'infinito.
L'amore dell'osceno, naturalmente vivo nel cuore dell'uomo
quanto l'amore di sé, non lasciò sfuggire un'occasione
così bella per soddisfarsi¹.*

Le fonti relative alle reti di controllo e repressione dell'Italia liberale hanno rivelato come fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento il concetto di pornografia avesse una forma materiale e visuale prevalentemente di tipo fotografico. Questo tipo di immagini, tuttavia, circolava in Italia già diversi decenni prima del radicamento della stessa parola «pornografia». Per rispondere al quesito principale, ovvero se la tecnologia fotografica abbia modificato i modi di immaginare ed esperire la sessualità, è necessario considerare il rapporto fra le immagini prodotte con questo nuovo medium e la cultura sulla sessualità ad essa coeva, visuale e testuale.

Il contesto di riferimento resta sempre quello italiano, e la maggior parte delle produzioni di testi e immagini con le quali le fotografie saranno qui rapportate provengono dallo stesso contesto. Lo stesso vale per le fotografie: le immagini qui riportate sono parte di collezioni e fondi fotografici prodotti in Italia o plausibilmente qui fruite fra il diciannovesimo e i primi decenni del ventesimo secolo. È necessario distinguere la provenienza delle immagini fotografiche con il loro consumo: a dispetto dei controlli che esse subivano in ciascuno dei loro contesti nazionali, queste fotografie vissero un'ampia circolazione al di là dei confini del proprio paese di produzione, come le stesse fonti di censura hanno attestato. Non vi è modo, tuttavia, di ricostruire la biografia sociale di ciascuna fotografia in un'analisi, come questa, che intende misurare il rapporto fra fotografia e rappresentazioni della sessualità. Per questi motivi, la maggior parte dei prodotti testuali e visuali con i quali le immagini fotografiche saranno confrontate è relativa al contesto italiano, ovvero si compone sia di

¹ Charles Baudelaire, «Lettre à M. le Directeur de la Revue Française sur le Salon de 1859», in Ulrike Riechers and Wolfgang Drost (eds.), *Salon de 1859*, Parigi: H. Champion 2006, p. 12.

testi scritti o tradotti e circolanti in Italia che di immagini realizzate e diffuse nello stesso contesto. Non verranno altresì esclusi esempi rilevanti dell'arte, della letteratura e della cultura europea, con i quali, proprio grazie alla loro circolazione transnazionale, queste fotografie ebbero probabilmente un rapporto o un'affinità all'interno del loro processo generativo.

La scansione degli argomenti trattati è frutto di un ordine scelto principalmente su base tematica e solo secondariamente cronologica. Il primo soggetto trattato coincide con l'origine della fotografia erotica e pornografica, e con il suo rapporto con il nudo artistico: attraverso questo confronto verrà affrontata anche la questione della distinzione fra erotismo e pornografia, in senso critico, al di là della genealogia storica delle due categorie. La seconda sezione è dedicata ai rapporti fra lo sviluppo della tecnologia fotografica e le immagini di genere pornografico. Successivamente, nei due successivi paragrafi verranno analizzati i rapporti fra le fotografie e la costruzione culturale in prospettiva di genere. La quinta sezione riguarderà il rapporto fra perversione, nelle definizioni della psicopatologia di fine diciannovesimo secolo, e immaginari pornografici; mentre la sesta metterà a confronto le fotografie di natura satirica con il sistema di icone e circolazione di immagini nell'orizzonte politico italiano di metà Ottocento. Il settimo e l'ottavo paragrafo, infine, tratteranno rispettivamente l'immaginario coloniale in fotografia e la produzione di immagini fotografiche afferente al genere definito *tableau vivant*. Nell'ultima parte, attraverso i risultati rilevati in ciascuna sezione, si cercherà di rispondere al quesito principale: la fotografia fu in grado di modificare i modi di vivere ed immaginare la sessualità?

3.1 Fotografare i corpi nudi: erotismo o pornografia?

Alle origini della fotografia pornografica c'è l'immagine di nudo. Questo soggetto è legato al primo immediato impiego che la fotografia visse fin dalla sua nascita: «I primi a fidarsi del mezzo tecnico di riproduzione furono proprio i pittori che alla fotografia invidiavano la possibilità di riprodurre all'istante le immagini transeunti. Così i pittori, interessati alle immagini di vita, e alle scene sociali si valsero del documento fotografico come punto di partenza all'elaborazione pittorica in alternativa al vero»². È così che fra le prime fotografie abbondarono soggetti di nudo con la funzione di «studio» o per sostituire i modelli nelle accademie d'arte³.

² Michele Falzone del Barbarò, «Fotografia e problemi sociali», in *Arte e socialità in Italia: dal realismo al simbolismo 1865-1915. Palazzo della Permanente, Milano, giugno-settembre 1979*, San Donato: Centro Grafico Linate 1979, p. 632.

³ A. Dupouy, *Erotic photography*, *op. cit.*, pp. 47-48.

La raffigurazione del corpo nudo si riallacciava alla tradizione iconografica dell'arte occidentale su questo tema, forte e radicata nel periodo in cui la fotografia fece il suo ingresso nella cultura artistica e visuale dell'Ottocento. Nel secolo precedente, il nudo era diventato il tema prediletto dell'arte: «Si vogliono vedere nudità sempre e dappertutto[...]», scriveva Hauser, «dovunque si guardi, negli affreschi delle sale di rappresentanza, negli arazzi dei salotti, nei quadri dei *boudoirs*, nelle incisioni dei libri, nelle porcellane e nei bronzi dei caminetti, non si vedono che donne nude, cosce e fianchi tondeggianti, seni scoperti, braccia e gambe intrecciate in amplessi, donne con uomini e donne con donne, in variazioni e ripetizioni infinite»⁴. L'Ottocento non abbandona questa tradizione, e la produzione delle accademie continua ad essere costellata da nudi di ambientazione classica: una firma emblematica, in questo senso, è quella di William-Adolphe Bouguereau, che fino al 1905, anno della sua morte, ha costantemente ripreso questo soggetto, o meglio, questa forma. Il nudo, infatti, nei suoi intrecci con la tradizione figurativa di origine artistica, è una forma rappresentativa, più che un soggetto, fortemente indicativa del rapporto fra l'idea di arte e la società⁵. Tuttavia, non basta un semplice corpo umano nudo. L'idea che esso, di per sé, sia piacevole e meritevole di essere rappresentato è un'illusione: esiste una differenza fra un corpo denudato (*naked*), in una condizione di imbarazzo, e un corpo nudo (*nude*), che rispecchia l'idea di equilibrio⁶.

Quando i primi fotografi ripresero il corpo nudo, nonostante il realismo e la presenza di forme e dettagli che altre forme di rappresentazioni avrebbero evitato, il loro intento era quello di offrire una loro visione sul nudo stesso, assimilabile a quella dei pittori, e non un semplice sguardo su un organismo vivente⁷. L'immagine fotografica, tuttavia, risultò assai più complessa e problematica, e difficilmente riducibile alla funzione delle altre arti figurative. A quasi vent'anni dalla presentazione del dagherrotipo, il fotografo Oscar Gustav Rejlander, nel suo articolo «On Photographic Composition» sul *The Liverpool and Manchester Journal* del 15 aprile 1858, dichiarò di essere orientato alla mimesi naturalistica, che la fotografia poteva concretizzare in misura maggiore rispetto alla pittura: i nudi fotografici di Rejlander, realizzati in questa chiave naturalistica ed intesi come reale espressione artistica, paradossalmente, furono ritenuti osceni e condannati proprio a causa di una mancata formalizzazione estetica⁸. In Italia, abbiamo potuto osservare la stessa ambiguità, nelle reti di censura dei regni preunitari: nei documenti di polizia fra il 1840 ed il 1860 è attestata la presenza e la circolazione di fotografie definite “oscene”, “lascive”, o “indecenti”, il cui sequestro si risolveva raramente in

⁴ Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino: Einaudi 1974, vol. II, p. 48.

⁵ Alyce Mahon, *Eroticism and art*, Oxford: Oxford University Press 2007, pp. 39–40.

⁶ Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form*, Princeton: Princeton University Press 1956, pp. 3–5.

⁷ *Ibidem.*, pp. 6–7.

⁸ Marina Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano: Mondadori 2012, p. 8.

condanne, se non per motivi inerenti al commercio non autorizzato, anche a causa del riconoscimento della loro rilevanza artistica. Sebbene le immagini a cui i documenti fanno riferimento non ci siano pervenute, è plausibile che esse fossero semplicemente dei nudi, poiché una rappresentazione diretta di pratiche sessuali avrebbe probabilmente lasciato meno spazio all'ambiguità nell'operato delle autorità. Allo stesso modo, questa ambiguità poteva essere sfruttata più o meno consapevolmente da produttori e consumatori: le fotografie di nudo "artistico" potevano essere reinventate nell'uso quotidiano di coloro i quali traevano stimolo sessuale dalle stesse⁹. Guardare le prime fotografie di nudo (come quella in figura 2) senza considerare questi elementi, vuol dire perdere parte una parte del loro valore storico e del loro passato ruolo sociale.

Il corpo nudo nella fotografia è permeato da un senso di ambiguità. Scienza, erotismo, pornografia: la categoria di appartenenza non è definita tanto dal contenuto e dagli aspetti formali quanto dal circuito di distribuzione e dagli ambienti di diffusione, o talvolta dal tipo di corpo rappresentato, come nel caso dell'«altro» coloniale¹⁰. Nell'Ottocento, sebbene la nuova tecnica visuale cercasse di riprendere gli elementi del nudo pittorico, solitamente legato a soggetti storici e mitologici, il suo rapporto con il reale e la contemporaneità a cui rimandavano i soggetti e la fotografia stessa rendevano difficile l'assimilazione con i dipinti. In questo modo, la fotografia da una parte liberò l'erotismo dal vincolo artistico, ma dall'altra parte diede luogo a forti resistenze alla sua completa accettazione nel mondo dell'arte¹¹.

Le prime fotografie di nudo, dunque, erano definibili erotiche o pornografiche? Come illustrato nella ricostruzione della storia delle reti di controllo e repressione fra Ottocento e primo Novecento, la categoria di pornografia si è affermata negli ultimi decenni del diciannovesimo secolo, con finalità morali e culturali che la distinguevano dal concetto di oscenità. Affinché la categoria di pornografia possa essere usata diacronicamente per analizzare le fotografie di inizio Ottocento, è necessario definirne anche la distinzione dall'erotismo. Nel campo del visuale, Alyce Mahon ha suggerito che il valore erotico di un oggetto artistico è identificato e riconosciuto per la sua capacità di dialogare con l'idea individuale di desiderio sessuale e di esprimere valore estetico, mentre la pornografia ha come scopo il guadagno e svolge il ruolo di stimolo sessuale ed ausilio al sesso o alla masturbazione¹².

⁹ Su produzione e reinvenzione nel consumo: Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma: Edizioni Lavoro, 2001, p. 66.

¹⁰ Tomasz Ferenc, «Nudity, Sexuality, Photography. Visual Redefinition of the Body», in *Qualitative Sociology Review* 14:2, p. 98.

¹¹ Rudolf Brettschneider, «Die Anfänge der Erotischen Photographie», in *Die Erotik in der Photographie. Die geschichtliche Entwicklung der Aktphotographie und des erotischen Lichtbildes und seine Beziehungen zur Psychopathia sexualis*, Vienna: Verlag für Kulturforschung 1931, p. 15.

¹² A. Mahon, *Eroticism and art*, op. cit., p. 14.



Figura 2 - Anon., nudo femminile su parte di dagherrotipo stereoscopico, 1852 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.

Secondo queste definizioni, le fotografie di nudo delle origini appartenerebbero ad entrambe le categorie, a volte proprio per volere dei fotografi che le realizzavano. La capacità di queste fotografie di abitare contemporaneamente entrambi i generi, inoltre, è riscontrabile attraverso i soggetti ritratti: le modelle erano scelte in base alla “moda”, ovvero al gusto sociale, influenzato anche da tradizioni pittoriche e letterarie¹³, delle quali, ancora nei primi anni del Novecento, moltissime erano prostitute che arrotondavano con questo impiego i propri guadagni¹⁴. I fotografi, inoltre, adottavano tutti gli accorgimenti per mutuare gli elementi estetici della tradizione pittorica: ad esempio, la peluria veniva ridotta con l’impiego di una calza maglia blu molto chiara, che impediva all’obiettivo fotografico di riprendere alcuni dettagli¹⁵, oppure era sfumata o eliminata attraverso tecniche di ritocco¹⁶.

Rispetto alle immagini tracciate dalla mano dell’uomo, in fotografia è meno presente il processo di suggestione della sessualità, proprio per il rapporto diretto con la realtà, in favore di un’evocazione più profonda e ribelle della libidine, che fece del dagherrotipo e della calotipia dei procedimenti vergognosi¹⁷. Un articolo del *Photographic News*, nel 1858, affermava:

Una grazia, una ninfa o una Venere è una creatura irreali, che conosciamo solo dalla pinacoteca; mentre lo scopo della fotografia è proprio quello di rappresentare le forme reali, che assecondano in maniera cupa i gusti volgari degli uomini.... Non siamo schizzinosi. I nostri principi non contraddicono l'intera gamma delle arti figurative e formative. Non ci sentiamo chiamati a fare una crociata contro i corpi in toga o ricoperti di foglie di fico; non ci spaventa un Cupido senza gambali; non siamo ipercritici nei confronti delle pose di una Venere o di un Ercole; ma quando ci viene presentata una rappresentazione fin troppo realistica del mondo delle cortigiane - un vero e proprio microcosmo di sporcizia - su strati foto-attinici, non possiamo che guardare con disgusto.... A noi sembra sacrilego abusare della luce del cielo per scopi così perniciosi [...] Nel caso di quelle litografie, che erano già una vergogna per la natura umana, si aveva almeno la consolazione che i loro modelli vivevano solo nella lussuosa immaginazione di qualche disegnatore amorale che spreca il suo talento per scopi così meschini e degradanti; mentre nelle stereofotografie sappiamo che il modello era una donna. Una caratteristica notevole della maggior parte di questi stereogrammi è il fatto che raramente o mai mostrano una persona di sesso femminile che assomigli anche solo lontanamente a una Venere.... La decenza è più un sentimento che una regola fissa, ed è molto più indecente posare per una sola di queste fotografie che intraprendere la professione di modella di un vero artista¹⁸.

Di fronte ad un dagherrotipo o ad una calotipia, lo spettatore contemporaneo non poteva avere reazioni analoghe a quelle generate da precedenti rappresentazioni grafiche a carattere erotico: di fronte

¹³ A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, op. cit., p. 153.

¹⁴ Nigel Sadler, *Erotic Postcards of the Early Twentieth Century*, Stroud: Amberley Publishing 2015, p. 7.

¹⁵ A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, op. cit., p. 91.

¹⁶ N. Sadler, *Erotic Postcards of the Early Twentieth Century*, op. cit., p. 4.

¹⁷ A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, op. cit., p. 21.

¹⁸ S.a. in *Photographic News*, 1858, cit. in U. Scheid e G. B. Romer, *Die Erotische Daguerreotypie*, op. cit., p. 15.

a lui c'era un'immagine di una donna che aveva realmente posato nuda, una bellezza esistente nel reale, e di fronte alla quale l'osservatore si faceva voyeur¹⁹. La fotografia era in grado di trasmettere un senso di peccato originale quando trattava di soggetti di nudo, anche se questi non avevano per forza un intento pornografico²⁰. Nonostante tutte le possibili strategie che i fotografi provarono ad adottare per assimilare queste immagini alle produzioni artistiche, le prime fotografie di nudo, al di fuori dell'uso nelle accademie, trovò un più largo circuito di scambio e diffusione nella clandestinità: lo stretto rapporto della fotografia con la realtà portava l'occhio dell'osservatore non all'immagine ma all'esperienza che l'aveva generata, e fu proprio nel processo di rincorsa alla realtà che dall'eroticismo del nudo fotografico si passò ad una ripresa più diretta dell'attività sessuale²¹.

Attribuire l'etichetta di erotico o pornografico ad una fotografia non è un'operazione univoca né immediata, e fra le due categorie vi è grande permeabilità²². Roland Barthes ha proposto di spostare l'oggetto di definizione proprio sul corpo, che si definirebbe pornografico nel suo atto del mostrarsi, ed erotico nel suo offrirsi²³. Per una critica dell'immagine fotografica, questo criterio di distinzione risulta forse il più solido ed efficace, ma all'interno di un'analisi storico-culturale un simile approccio rischierebbe di escludere completamente la presenza ed il ruolo dei fruitori di queste immagini: la loro capacità di utilizzo delle fotografie di nudo come supporto per il risveglio del desiderio sessuale è parte integrante dello sviluppo storico della fotografia pornografica, ed elemento attraverso il quale l'ambiguità di queste immagini si materializza anche nelle fonti. La permeabilità delle categorie di pornografia ed erotismo e la problematicità delle fotografie ad esse afferenti sono dunque elementi storici che non possono essere elusi. Affinché, al contrario, essi siano parte integrante dell'analisi, è possibile cogliere il suggerimento e la sfida proposta da Abigail Solomon-Godeau: definire la pornografia non sulla base di una scala relativa al contenuto, ovvero «quanto viene mostrato», ma sulla capacità di rendere visibili le fantasie e mettere in scena il desiderio²⁴.

In questa prospettiva, ad esempio, il nudo artistico in fotografia potrebbe essere ritenuto un falso, poiché questa tipologia di fotografie, quasi nella sua totalità, era impiegata per fruire elementi iconografici ostacolati dalla censura legale o dalla moralità borghese²⁵. Una simile interpretazione può restituire la complessità e la profondità storica propria di queste immagini. Nella Francia di metà Ottocento, infatti, l'alibi dell'arte e dello studio di accademia era l'unica modalità ufficiale attraverso

¹⁹ *1000 nudes. A history of erotic photography from 1839-1939: Uwe Scheid collection, op. cit.*, p. 23.

²⁰ A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica, op. cit.*, p. 73.

²¹ F. Muzzarelli, *Le origini contemporanee della fotografia, op. cit.*, pp. 78-79.

²² A. Dupouy, *Erotic photography, op. cit.*, p. 44.

²³ R. Barthes, *La camera chiara, op. cit.*, p. 60.

²⁴ A. Solomon-Godeau, «Reconsidering Erotic Photography», art. cit., p. 232.

²⁵ C. Marra, *Forse in una fotografia, op. cit.*, p. 111.

la quale i fotografi potevano legittimare le proprie produzioni di nudo di fronte ad eventuali controlli delle autorità in difesa del buon costume: fu questa la strategia adottata anche da fotografi come Auguste Belloc, Vallou de Villeneuve, Félix-Jacques-Antoine Moulin, Bruno Braquehais e Alexis Gouin, tutti registrati presso la Libreria Imperiale sotto Napoleone III, ma, in buona parte, non esenti da accuse e condanne di pornografia²⁶. In particolare, Belloc, fotografo professionista a Parigi fin dal 1845, fondatore della Società francese per la fotografia, e autore rinomato per la sua grandissima abilità artistica ed estetica di trasposizione del nudo accademico e delle sue narrazioni nel campo della fotografia, fu sottoposto a perquisizione dalla polizia nell'ottobre del 1860: circa 5000 oggetti, fra stampe, fotografie e negativi, furono dichiarati osceni o pornografici²⁷.

La dinamica del contesto francese è altresì cruciale per il contesto italiano. Se da una parte le reti di controllo e repressione in Francia poterono frenare la produzione e la diffusione lì circoscritta delle fotografie, dall'altra parte il loro commercio e la loro circolazione internazionale risultava molto meno controllata e controllabile, ed è su questa più ampia scala che queste fotografie trovarono maggiore fortuna²⁸. È così che le fotografie francesi circolarono ampiamente in Italia e permisero una trasmissione dell'immaginario sulla sessualità: per comprendere la fotografia pornografica nei suoi effetti sul contesto italiano, dunque, è necessario considerare non solo le fotografie prodotte in Italia, ma anche quelle che, pur provenienti da altri paesi, circolarono entro i suoi confini. Le immagini riportate in queste pagine corrispondono a questo criterio. La circolazione transnazionale delle fotografie replicò, in tempi e luoghi distanti, simili dibattiti sul rapporto di queste immagini con la produzione artistica. Nel pieno della battaglia antipornografica in Italia, nel 1908, Alberto Antonucci affermava che «la donna nuda moderna, che è contro l'arte, è anche contro l'estetica», e che il nudo avesse una funzione puramente voluttuosa, lontana da ogni modello di bellezza classica e greca, e persino Isidora Duncan diventava un modello di sensualità allusiva e provocatoria²⁹. Allo stesso modo, pochi anni dopo, Girolamo Calvi denunciava come le immagini pornografiche, con le scuse più disparate, fossero lasciate in circolazione:

Una di queste scuse, la più speciosa è quella che si riveste col pretesto dell'*arte*. In quasi tutti i processi, per reato di pornografia, sono ammessi numerosi periti a difesa dei diritti dell'arte. Ora il solo ammetterli rappresenta una singolare debolezza del magistrato nella condotta della causa. Io domando dove la nostra legge nel colpire il reato di pornografia, intenda che debba esserne esente l'artista? [...] Ho visto in un processo un collegio peritale raccogliersi per dichiarare che certo album del nudo, dove tra le altre cose era

²⁶ A. Dupouy, *Erotic photography*, *op. cit.*, pp. 44–48.

²⁷ Sylvie Aubenas, «Sous leurs jupons», in *Obscénités, photographies interdites d'Auguste Belloc*, Albin Michel 2001, 10–13.

²⁸ A. Dupouy, *Erotic photography*, *op. cit.*, p. 54.

²⁹ A. Antonucci, «Pornografia da muricciuoli», *art. cit.*, p. 2.

profanata la fanciullezza, poteva servire per i pittori decoratori. Soltanto per questi? E intanto tutti questi signori dimenticavano che nessuno di loro avrebbe mai tollerato questo venir meno al rispetto dovuto a ciascuno dei loro figli: e non hanno saputo vedere le stigmate della miseria che s'era venduta in quelle meschine, dolorose e punto artistiche fotografie³⁰.

Dalla mutuaione del linguaggio codificato degli schemi artistici, la fotografia finì in realtà con il creare immagini differenti, nuove, nelle quali la forza del realismo propria di questo medium giunse a ritrarre scene esplicitamente sessuali, in grado di dialogare con le esperienze e le conoscenze dell'osservatore³¹. La fotografia pornografica, nel suo incontro con le immagini artistiche, diede vita a risultati inediti, complessi e problematici; queste fotografie, tuttavia, non si limitarono a contaminare il bagaglio visuale dell'arte, ma s'intrecciarono allo sviluppo tecnico della fotografia stessa e ne condizionarono le traiettorie.

3.2 Innovazioni tecnologiche e sviluppi pornografici

Nel 1931, le prime riflessioni retrospettive sulla fotografia pornografica da parte di un gruppo di studiosi austriaci, che esaminarono anche la storia di questa tipologia di immagini, individuavano il realismo come l'elemento chiave che ne permise la diffusione ed il successo. Già con lo sviluppo tecnico della xilografia e dell'incisione, le immagini a carattere osceno trovarono un più ampio accoglimento da parte dei loro consumatori: con l'arrivo della fotografia, questo mercato trovò il proprio prodotto ideale³². L'affermazione dell'immagine fotografica in questo genere passò attraverso la rappresentazione del corpo, della quale abbiamo ampiamente analizzato le problematiche di significato ed interpretazione; anche questa, tuttavia, fu un'acquisizione intrecciata allo sviluppo tecnologico del nuovo medium. Le prime immagini fotografiche, dagherrotipi in particolare, ritraevano nature morte e vedute, proprio a causa dei tempi di esposizione molto lunghi richiesti dalla nuova tecnica; eppure sappiamo che fin dall'inizio l'intento di Daguerre era quello di ritrarre figure umane, come dimostrato da alcuni suoi appunti della fine del 1839³³. Sylvie Aubenas afferma che il commercio dei primi dagherrotipi osceni è attestato già dall'anno successivo, nel 1840³⁴, e nelle carte di polizia

³⁰ Girolamo Calvi, *Atteggiamenti della lotta contro la pornografia in Italia*, Milano: Tipografia Antonio Cordani 1911, pp. 8–9.

³¹ Elio Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milano: Mondadori 2000, p. 70.

³² R. Bretschneider, «Die Anfänge der Erotischen Photographie», art. cit, pp. 13–16.

³³ Erich Stenger, «Die technische Entwicklung der Photographie», in *Die Erotik in der Photographie. Die geschichtliche Entwicklung der Aktphotographie und des erotischen Lichtbildes und seine Beziehungen zur Psychopathia sexualis*, Vienna: Verlag für Kulturforschung 1931, 28–29.

³⁴ S. Aubenas, «Sous leurs jupons», art. cit, p. 6.

dell'Archivio di Stato di Venezia, come già illustrato, si trova traccia di possibili immagini di questo tipo nel 1843³⁵. Nell'archivio del Kinsey Institute, il primo dagherrotipo ritraente un rapporto sessuale è datato 1846: la tecnologia fotografica fu subito impiegata per la rappresentazione della pratica sessuale, e le immagini così prodotte proliferarono rapidamente nella società³⁶; a denunciarlo fu lo stesso Baudelaire in occasione del Salon del 1859, che descriveva come la borghesia parigina si fosse fatta prendere da questo tipo di immagini industriali ed antiartistiche, e dallo spettacolo osceno che esse offrivano³⁷.

Il dagherrotipo, tuttavia, presentava dei limiti tecnici per la sua diffusione su scala di massa. Ogni immagine ottenuta era unica e non riproducibile. Se un soggetto ritratto su un dagherrotipo fosse risultato vincente, sarebbe stato necessario allestire nuovamente lo scenario e pagare il modello per una seconda sessione di posa prima di poter realizzare altre copie sulla lastra, che doveva essere nuovamente preparata, esposta, e infine sviluppata. Qualora si fosse voluta aggiungere la colorazione all'immagine ottenuta, bisognava impiegare un pittore di miniature, il cui delicato e minuzioso lavoro necessitava immensa cura, così come la richiedeva anche, a prescindere dal colore, il confezionamento della lastra nel supporto, la sua vetratura e la chiusura ermetica. Tutti questi passaggi portavano ad una produzione dei dagherrotipi solo in piccole quantità, che venivano commercializzate a prezzi elevati e acquistate esclusivamente da clienti facoltosi: il cittadino medio non poteva godere del privilegio di possedere una di queste specialità ottiche³⁸. I dagherrotipi a contenuto osceno erano probabilmente venduti sottobanco nei negozi di ottica, oppure offerti tramite volantini³⁹.

Il miglioramento tecnico di altri procedimenti più economici, come la calotipia e la ferrotipia, diedero vita alle falsificazioni: attraverso il trasferimento dell'immagine realizzata con la carta sensibilizzata su una lastra, nel caso della calotipia, o un minuzioso confezionamento, soprattutto per la ferrotipia, si poteva simulare il dagherrotipo, il cui valore di mercato era decisamente più elevato⁴⁰. Fu soprattutto il miglioramento della calotipia e del processo negativo-positivo ad abbattere i costi, poiché da una sola ripresa si potevano ottenere molteplici copie, e dal 1860 il dagherrotipo fu soppiantato dai negativi su lastra di vetro e dal processo di sviluppo al collodio umido: queste nuove tipologie di fotografie permettevano la vendita di dozzine di esemplari non colorati a 18 franchi, e colorati a 36 franchi⁴¹, contro i 25 franchi d'oro di un singolo dagherrotipo nel 1839⁴². Mentre le

³⁵ ASVe, *Governo Veneto, Atti 1840-1844*, b. 6085, fasc. XXII 12/61, n° 928/340.

³⁶ Joseph W. Slade, «Eroticism and Technological Regression: The Stag Film», in *History and Technology* 22:1, p. 28.

³⁷ C. Baudelaire, «Lettre à M. le Directeur de la Revue Française sur le Salon de 1859», art. cit, pp. 12–13.

³⁸ U. Scheid e G. B. Romer, *Die Erotische Daguerreotypie*, op. cit, p. 16.

³⁹ *Ibidem.*, p. 14.

⁴⁰ A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, op. cit, pp. 66–67.

⁴¹ U. Scheid e G. B. Romer, *Die Erotische Daguerreotypie*, op. cit, p. 16.

⁴² Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, Milano: Abscondita 2015, p. 13.

prime calotipie non potevano reggere il confronto in termini di qualità dell'immagine con i dagherrotipi, queste innovazioni aumentarono notevolmente la precisione dei dettagli anche nei processi a sviluppo da negativi e resero la fotografia sempre più funzionale alla rappresentazione della sessualità⁴³.

La riduzione dei costi permise certamente una diffusione generale della fotografia, ma per la fotografia definita oscena, licenziosa, non adatta ad una fruizione collettiva e pubblica, un secondo importante elemento fu il formato. Nel 1854, come già accennato, André Adolphe Eugène Disdéri introdusse la *carte de visite*, un sistema di ripresa e stampa di fotografie che impiegava un quarto di una normale lastra fotografica, e consentiva di abbattere ulteriormente i costi di produzione con la realizzazione di quattro diverse esposizioni su una singola lastra, dalle quali venivano sviluppate quattro fotografie della dimensione standard 6x9 cm⁴⁴. Le dimensioni più contenute furono ideali per consentire alle fotografie pornografiche una più ampia circolazione⁴⁵, ed in questo stesso periodo, nell'Italia di metà Ottocento, si assistette ad una marginalizzazione dell'erotismo nella produzione letteraria di epoca risorgimentale, che fu relegato a fascicoli anonimi e dispense illustrate a basso costo, come *I campioni del fottisterio*, *Memorie di suor Costanza al secolo Zaira Stronconi*, *Le regine del lupanare*, *Filiberta ossia gli asparagi seduttori*, la *Petologia*, la *Stercoreide*, la *Merdilene*, *Processo di Sculacciabuchi*, o la *Culeide* di Gabriele Rossetti⁴⁶. Si potrebbe supporre che in questa fase di prima espansione della fotografia, il fulcro che muoveva l'immaginario sulla sessualità si spostò sul nuovo medium, a scapito della suggestione letteraria. Alla fine del secolo, quando la cartolina e la stampa fotomeccanica delle fotografie resero ancora più accessibili le immagini fotografiche attraverso nuovi formati e supporti, la rappresentazione del sesso fu oggetto di un dialogo più dinamico e circolare fra letteratura e fotografia.

L'elemento fondamentale per la realizzazione di ogni fotografia è la luce, e nel genere erotico e pornografico essa incontra specifiche necessità. Poiché le immagini di questo tipo sono prodotte prevalentemente negli ambienti chiusi dello studio fotografico, erano necessarie fonti di illuminazione indipendenti dalla luce naturale e dalle sue variazioni in base all'ora e alle condizioni atmosferiche: è così che la fotografia pornografica si intreccia allo sviluppo tecnologico dell'illuminazione artificiale. Fin dai primi giorni in cui la tecnica fotografica mosse i suoi sviluppi tecnici, furono condotte numerose sperimentazioni con candele, lampade ad olio, gas luminosi, ed altri stratagemmi; ma

⁴³ A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, op. cit., p. 40.

⁴⁴ C. Marra, *Che cos'è la fotografia*, op. cit., p. 55.

⁴⁵ A. Dupouy, *Erotic photography*, op. cit., pp. 64–66.

⁴⁶ Riccardo Reim, *Il corpo della musa. Erotismo e pornografia nella letteratura italiana dal '200 al '900*, Roma: Editori riuniti 2002, LV.

furono solo la luce elettrica e l'illuminazione dal magnesio a permettere un reale ampliamento delle possibilità di espressione fotografica, anche nel genere erotico e pornografico. Già dal 1840, in America come in Austria e Francia, vennero ideati sistemi di illuminazione composti da piastre luminescenti, e nel 1843 Rudolph Christian Boettger utilizzò l'illuminazione delle punte di carbone per ridurre i tempi di esposizione per le fotografie; gli sviluppi successivi furono ottenuti dalle sperimentazioni sulla combustione del magnesio effettuate da Robert Bunsen a partire dal 1859, che portarono alla torcia al magnesio del 1887 ideata da Miethe e Johannes Gaedlicke⁴⁷.

La produzione di fotografie erotiche e pornografiche nell'Ottocento, inoltre, si legò in modo particolare ad una particolare tipologia di esperienza visiva: la stereoscopia. Ideato da Charles Wheatstone nel 1832, e ripensato in una versione più maneggevole da David Brewster nel 1849, lo stereoscopio sfruttava la fruizione contemporanea di due fotografie ad inquadrature leggermente sfasate, con una resa finale di maggior realismo dell'immagine grazie al senso di profondità e tridimensionalità che esso trasmetteva⁴⁸. Rispetto all'osservazione stereoscopica dei disegni, quella applicata su dagherrotipi e fotografie si presentava come un'esperienza che esaltava il senso di realismo intrinseco alla natura stessa fotografica dell'immagine. La quantità di lavoro necessaria per ottenere immagini di successo era di gran lunga superiore a quella richiesta per le immagini ordinarie. Inizialmente le scene erano riprese da due camere oscure disposte con cura, ed era necessario coordinare perfettamente l'esposizione e lo sviluppo; successivamente furono ideati appositi macchinari con due obiettivi. Pertanto, le immagini stereoscopiche erano costose e all'inizio solo le classi più elevate erano entusiaste della novità e si mostravano disposte a pagare prezzi elevati per questi oggetti di lusso provenienti dai migliori ottici e atelier di dagherrotipia. La stereoscopia fu largamente impiegata per la realizzazione di fotografie erotiche e pornografiche (esempi figure 3-4), fino a diventarne quasi sinonimo. Nei documenti di polizia di Venezia, questo tipo di immagini era definito «veduta fotografica»⁴⁹.

Oltre alla stereoscopia, l'immagine fotografica di carattere pornografico trovò spazio anche in altre tecniche di visione dell'Ottocento. Solo per citarne alcune, potremmo elencare il taumatropio⁵⁰,

⁴⁷ E. Stenger, «Die technische Entwicklung der Photographie», art. cit, pp. 42–43.

⁴⁸ F. Muzzarelli, *Le origini contemporanee della fotografia*, op. cit, p. 81.

⁴⁹ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1857-1861*, b. 291, fasc. 1/2, n° 222.

⁵⁰ Un supporto circolare, simile a una medaglia sottile e leggera, con due immagini complementari su entrambe le facce che, con una rapida rotazione tramite due fili all'estremità, genera un'esperienza visiva di un'immagine unica tramite il fenomeno della persistenza della retina.



Figura 3 - Anon., Rapporto sessuale su dagherrotipo stereoscopico, 1850 c.a., Museo Nazionale del Cinema di Torino.

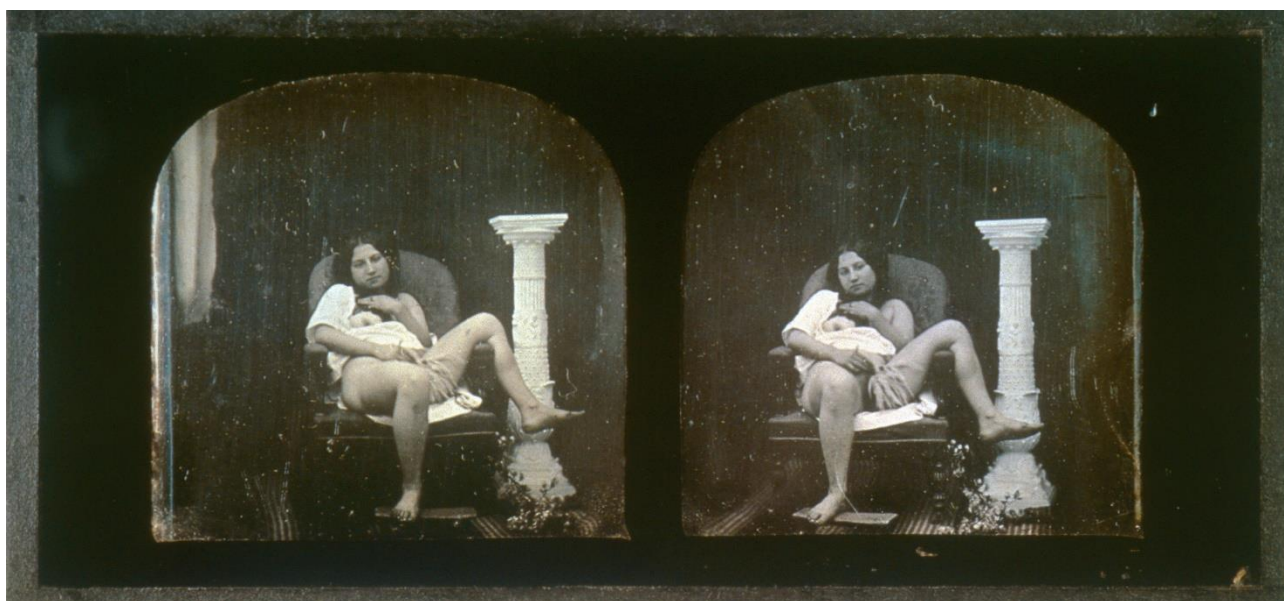


Figura 4 - Anon., dagherrotipo stereoscopico di posa femminile con scenografia da studio fotografico, 1855 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.

lo zootropio⁵¹, il prassinoscopio⁵², il fenachistoscopio⁵³, e la già citata lanterna magica: tutti questi strumenti dell'esperienza visuale ottocentesca furono in grado di offrire anche contenuti pornografici⁵⁴; è probabile, inoltre, che lo stesso spogliarello non sia nato come performance dal vivo, ma come serie di immagini da fruire in sequenza, probabilmente con queste stesse tecnologie⁵⁵. Ciascuna di queste «macchine della visione» era un tassello in quel grande processo di trasformazione mediatica, ovvero l'esplosione della cultura visuale nel lungo Ottocento, di cui la graduale formazione di un'industria dello spettacolo fu un'asse portante⁵⁶.

La fotografia pornografica, fin dal dagherrotipo, è stata una forma di spettacolo sulla sessualità. Nel caso delle stereoscopie questa funzione risulta ancora più evidente: l'osservatore, che si faceva voyeur, guardava immagini di nudo o scene di sesso attraverso lo spazio oculare del visore, un peep show privato e domestico nel quale ogni immaginario del desiderio poteva diventare visibile e si faceva spettacolo⁵⁷. All'epoca dei dagherrotipi, quest'esperienza voyeuristica era venduta nei negozi di ottica come un prodotto di lusso, talvolta anche per via della colorazione a mano delle stesse immagini⁵⁸. Con il passare dei decenni, lo spettacolo dell'immagine fotografica erotica pornografica mutò le proprie forme, e dalla stereoscopia si passò a prodotti curiosi e insoliti in grado di offrire esperienze tascabili, spesso venduti per corrispondenza e pubblicizzati tramite gli inserti di giornali e riviste, in Italia e non solo:

FOTOGRAFIE segrete per adulti, genere intimo, piccantissimo e misterioso. Di fatti si possono tenere nel portafoglio o taccuino e presentarle o spedirle a chicchessia come se nulla fosse, poiché le figure della fotografia appaiono soltanto quando si bagnano superficialmente con un po' d'acqua, birra, latte, saliva o altro liquido. Novità assoluta e mai vista! Gran successo, curiosità e sorpresa in società, al caffè, ristorante ecc. fra amici e buontemponi. 12 di queste magnifiche e sensazionali fotografie a metamorfosi, splendide affascinanti bellezze nudi femminili, costano soltanto L. 1.80 e per ventiquattro fotografie L. 2.80⁵⁹;

⁵¹ Un cilindro in grado di ruotare dotato di una striscia con immagini in sequenza circolare all'interno e di fessure che permettono di osservare le immagini all'interno: la corretta velocità di rotazione, solitamente indotta manualmente con una manovella, consente di osservare le immagini come un'unica sequenza animata.

⁵² Stesso meccanismo dello zootropio nel quale le immagini non si osservano più attraverso delle fessure ma tramite un visore con un sistema di specchi.

⁵³ Un meccanismo di visione simile allo zootropio o al prassinoscopio composto da due dischi sovrapposti: su quello inferiore sono disposte delle immagini in sequenza, e su quello sovrastante vi è uno spazio ritagliato dal quale poter osservare la sequenza animata nel momento in cui il disco sottostante viene fatto ruotare alla giusta velocità.

⁵⁴ A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, op. cit., p. 80.

⁵⁵ A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, op. cit., p. 91.

⁵⁶ G. L. Fruci e A. Petrizzo, «Visualità e grande trasformazione mediatica nel lungo Ottocento», art. cit., p. 14.

⁵⁷ U. Scheid e G. B. Romer, *Die Erotische Daguerreotypie*, op. cit., p. 13.

⁵⁸ W. A. Ewing, *Love & desire*, op. cit., p. 21.

⁵⁹ *La Sigaretta*, n. 412, 14 giugno 1914, in ACS, Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915, fascicolo 12985.2, busta 152, *Pubblicazioni oscene*.

specchio fotografo a L. 0,25. Fiatando su questo specchio comparisce una donna nuda, che sparisce appena lo specchio non è appannato dal fiato. Il fiato sparisce poi da sé⁶⁰.

L'annuncio di questi oggetti fotografici, la cui effettiva esistenza non è certa, da una parte evidenzia come l'immagine pornografica potesse essere un'esperienza visuale condivisibile, addirittura una performance dell'oggetto con spettatori, e dall'altra parte confermano come la segretezza e l'estetica del proibito, insite nella pratica stessa del voyeurismo, giocassero un ruolo fondamentale nell'efficacia della fruizione pornografica, a tal punto che, nei casi specifici degli oggetti descritti negli annunci, questi elementi costituivano una proprietà fisica e materiale dell'immagine.

Con l'arrivo della fotografia istantanea, della produzione industriale dei materiali e degli apparecchi necessari alla sua pratica, e della nascita di un mercato legato alla fotografia amatoriale, nasce anche la pratica di realizzare immagini nel privato. Questa pratica è stata già citata con l'analisi dei documenti di polizia, in riferimento al caso dell'agosto 1910 a Lagonegro, in cui otto ragazzi si fecero fotografare mentre facevano il bagno nudi nel fiume Noce⁶¹. La tipologia di immagini prodotte, ancora meno accessibile di quelle realizzate per essere vendute, presenta talvolta imperfezioni o errori di ripresa che ne evidenziano l'origine amatoriale. Nella fotografia in figura 5, ad esempio, il mancato scorrimento del rullino fotografico ha causato la sovrapposizione di due immagini fotografiche. Già nel primo dopoguerra, la pratica della fotografia privata di genere erotico, ormai consolidata, fu oggetto di interesse nel campo della psicologia sessuale; Rudolf Brettschneider, ad esempio, riconobbe il ruolo di questa pratica iconografica per il rafforzamento dell'intimità e l'accrescimento dell'eccitamento dei soggetti interessati⁶². La fotografia amatoriale, tuttavia, non va interpretata come lo strumento che permise la nascita di una produzione erotico-pornografica «dal basso»: fu solo con il cinema della seconda metà del Novecento che la pornografia divenne un'industria all'interno della quale grandi produttori organizzavano immaginari destinati a un pubblico di massa. Fino alla Prima Guerra Mondiale, prima dell'effettiva esplosione della pubblicità, non vi erano grandi produttori di immagini fotografiche che modellavano le forme dell'immaginario attraverso i loro prodotti destinati ad un'ampia circolazione. Le fotografie pornografiche erano frutto di studi fotografici spesso piccoli, in cui il produttore ed il consumatore erano a contatto diretto, e potevano facilmente scambiarsi suggestioni, fantasie, immaginari e prospettive.

⁶⁰ Pubblicità di *Specchio fotografico*, inserto del giornale *La ricchezza delle famiglie*, in ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 151, *Pornografia Italia (1914)*.

⁶¹ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 151, *Repressione della pornografia (1910-1912) – Confisca materiale pornografico. Circolare del 23 luglio 1910*, n° 3203.

⁶² R. Brettschneider, «Die Rolle der erotischen Photographie in der Psychopathia sexualis», art. cit, p. 109.



Figura 5 - Anon., fotomontaggio involontario per doppia esposizione di casalinga nuda, s.d., riproduzione fotografica dell'originale., Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.

3.3 Osservatori e osservate: la prospettiva dominante nella fotografia pornografica

La scelta di rappresentare uno specifico soggetto non è un atto neutro. Gli sviluppi tecnici che attraversarono la storia della fotografia pornografica non modificarono una questione sostanziale, che tuttora resta aperta nella cultura visuale contemporanea: quale tipo di corpo rappresentare? Nel caso del nudo artistico, da cui deriva la fotografia pornografica delle origini, fra il XVII ed il XVIII secolo si consolidarono delle norme figurative molto precise: il sesso maschile non poteva essere mostrato, a differenza di quello femminile, che tuttavia doveva presentare la vulva sigillata, e, in generale, il corpo nudo femminile era ammissibile solo in ambientazioni di carattere storico-mitologico, allegorico, o all'interno di codici simbolico-iconografici. Tuttavia, esistevano anche produzioni pittoriche e propriamente artistiche che eludevano queste restrizioni, ma che erano vincolate ad un'esposizione esclusivamente privata; in questi casi, le immagini e gli oggetti avevano una natura puramente voyeuristica che prevedeva sguardi maschili su corpi femminili⁶³.

La fotografia pornografica, fin dalle origini, condivise questa dinamica, e tutt'oggi la maggior parte delle immagini di questo genere rappresentano donne e sono realizzate da uomini, ad uso di uomini. La ragione di questo fenomeno non può essere ricercata limitatamente ai contenuti delle immagini: «la determinazione strutturale dello sguardo, le strategie discorsive comuni alle rappresentazioni stesse, indicano che i problemi di oppressione, subordinazione e reificazione non risiedono esclusivamente nel contenuto dato dall'immagine. Le immagini, in altre parole, non producono causalmente un mondo di oggetti femminili e di soggetti maschili; piuttosto esse possono articolare, naturalizzare, e confermare un ordine di oppressione le cui radici sono altrove»⁶⁴. La conformazione dei rapporti di genere che genera le rappresentazioni visuali è profondamente radicata e ineludibile; pertanto, «ogni volta che guardiamo immagini di donne dipinte, disegnate, scolpite o fotografate, è importante ricordare a noi stessi che le immagini aventi donne come oggetto sono state tradizionalmente appannaggio e proprietà degli uomini»⁶⁵. La produzione iconografica del corpo, dunque, si definisce come risultato di una politica di potere⁶⁶. In questo senso, «la trasformazione della donna non vestita da *naked* a *nude* (una delle principali "conquiste" della tradizione artistica europea) comporta anche, in tutte le forme di rappresentazione, la trasformazione della donna in oggetto, luogo di

⁶³ Alberto Mario Banti, *Eros e virtù: aristocratiche e borghesi da Watteau a Manet*, Bari Roma: Laterza 2016, pp. 14–15.

⁶⁴ A. Solomon-Godeau, «Reconsidering Erotic Photography», art. cit, pp. 220–221.

⁶⁵ Frances Borzello, Annette Kuhn, Jill Pack and Cassandra Wedd, *Living dolls and «real women»*, London: Routledge 1985, pp. 10–11.

⁶⁶ G. Clarke, *La fotografia, op. cit*, p. 138.

strutture di scambio e di sguardo. [...] possedere l'immagine della sessualità di una donna significa, per quanto l'immagine sia prodotta in serie, anche possedere in qualche modo, mantenere un certo grado di controllo sulla donna in generale. In questa situazione la donna spettatrice di immagini di donne si è trovata fino a poco tempo fa di fronte a un'unica opzione: identificarsi con il maschio nello spettatore e vedere la donna, vedere sé stessa, come oggetto di desiderio»⁶⁷. Lo stato di nudo della donna è rappresentato come un oggetto da essere incorniciato e goduto eroticamente, tanto dall'artista quanto dall'osservatore⁶⁸.

Il passaggio dal dipinto alla fotografia, dalla produzione iconografica manuale a quella meccanica, non ha invertito questi processi, ma, al contrario, si è inserita nella loro scia. Nessuna immagine del corpo può presentarsi neutra, poiché l'atto stesso della lettura delle immagini coinvolge ogni osservatore in una serie di problematiche e atteggiamenti che, anche in fotografia, vanno ben oltre i confini immediati dell'inquadratura. Il corpo nudo si presenta come una fitta rete di significanti e atteggiamenti, spesso a carattere controverso rispetto al tema della sessualità, in cui vi si replicano aspetti culturali, sociali ed estetici. La fotografia prende parte alle logiche di uno spazio fittizio e immaginario dove il privato, il nascosto ed il proibito diventano dimensioni accessibili all'occhio umano. Tutti gli elementi che compongono l'immagine vengono subordinati alla logica del dominio dello sguardo: il soggetto diviene passivo attraverso la rappresentazione, mentre lo sguardo dell'osservatore diventa elemento attivo dell'interazione. Si concretizza così il dominio della *scopofilia*, ovvero del piacere dell'occhio che guarda, un dominio che si fa rivelatore delle differenze fra uomo e donna, e sancisce il potere esclusivo dello sguardo maschile. Il nudo in fotografia, soprattutto agli inizi, ha sottolineato il proprio elemento voyeuristico attraverso la scelta delle ambientazioni d'interno, ovvero l'apertura allo sguardo di uno spazio privato. Quando la fotografia incontrò per la prima volta l'elemento erotico, idea di recondito, illecito e segreto non è mai stata sfumata, anzi, è stata piuttosto posta in luce⁶⁹. La rappresentazione fotografica, inoltre, come ogni tipo di rappresentazione, ha avuto un ruolo produttivo, poiché ha costruito il corpo femminile come un insieme di significati che sono poi entrati nella circolazione culturale ed economica per proprio conto: la pornografia è la dimostrazione più evidente di questo processo, poiché è costruita su una differenza sessuale, in cui l'oggetto rappresentato con un senso di alterità è la donna, e la prospettiva adottata è quella di uomini che si rivolgono ad altri uomini⁷⁰.

⁶⁷ F. Borzello, A. Kuhn, J. Pack e C. Wedd, *Living dolls and «real women»*, op. cit, p. 11.

⁶⁸ A. Mahon, *Eroticism and art*, op. cit, p. 41.

⁶⁹ G. Clarke, *La fotografia*, op. cit, pp. 138–150.

⁷⁰ Annette Kuhn, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, London: Routledge 1985, p. 20.

La letteratura erotica e pornografica precedente all'avvento della fotografia presentava caratteristiche identiche. Gli autori erano uomini, e la prospettiva di narrazione era maschile; quando si incontrava una narratrice femminile, si trattava di un espediente stilistico per arricchire il racconto attraverso un gioco di stimolazione tramite l'alterità, e la descrizione di elementi femminili o le rivendicazioni di genere, erano sempre frutto di una strategia pensata per lettori uomini da autori uomini⁷¹. Nella letteratura dialettale italiana, il poeta dialettale siciliano Domenico Tempio (1750-1821), ad esempio, scrisse *La monica dispirata*, una composizione nella quale a parlare è la protagonista, la quale, mentre si masturba, si lamenta della sua solitudine e dà voce alle proprie fantasie, ricche di elogi al pene e all'attività sessuale⁷². In questa costruzione della prospettiva maschile e dell'alterità femminile, operata anche in fotografia, una fruitrice donna poteva adottare un approccio maschile, così come è plausibile l'identificazione di chi consuma materiale pornografico, che si tratti di donne o uomini, con "l'oggetto" della rappresentazione (ovvero, quasi certamente la donna): la pratica del consumo è sempre interpretabile come un dialogo aperto, non determinato, in cui l'invito all'approccio voyeuristico può essere addirittura ribaltato. Ciò che in una fotografia pornografica è certo è che, attraverso un corpo nudo che viene mostrato, resta immutata la scopofilia, il piacere del guardare, in cui, sebbene il voyeurismo possa essere anche solo una delle sue possibili forme, l'oggetto resta pur sempre un corpo nudo, e quasi sicuramente femminile⁷³.

Nel dibattito fra fine Ottocento e inizio Novecento sulla pornografia non mancarono voci che denunciavano come la pericolosità del fenomeno fosse particolarmente accentuata nei confronti delle donne. Nel 1891, Alfredo Comandini scrisse: «La donna – che dallo estendersi della pornografia nei nostri costumi è la più minacciata, e deve sentirsene la maggiormente offesa – deve entrare coraggiosamente a prendere parte a questo lavoro di propaganda. E tanto più risolutamente essa deve entrarvi se è giovane, se è bella, se amata ed amante – perché ogni passo innanzi della pornografia, che è vizio e depravazione nei nostri costumi, va a danno dell'amore che è virtù e forza»⁷⁴. L'attenzione di Comandini rivolta alle donne in relazione alla diffusione della pornografia, tuttavia, non aveva l'obiettivo di tutelare persone e corpi da un possibile processo di reificazione, mercificazione e dominazione. Nel dibattito di quell'epoca, la preoccupazione era puramente di natura moralistica: ciò che bisognava salvaguardare non era la libertà femminile, ma la corruzione causata da condotte definite immorali, rappresentate dalla e nella pornografia. Nello specifico, la fotografia pornografica, che vide le sue origini nel nudo artistico prima ancora di riprendere gli elementi dell'illustrazione oscena, fu in grado

⁷¹ R. Darnton, *Libri proibiti*, op. cit., p. 116.

⁷² Francesco Saba Sardi (ed.), *Antologia erotica italiana: dal 1600 al 1800*, Milano: Sonzogno 1987, pp. 129–132.

⁷³ A. Kuhn, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, op. cit., pp. 31–43.

⁷⁴ A. Comandini, «. . .», art. cit., p. 2.

di raffigurare in modo inedito il corpo femminile: «la donna non era più artisticamente messa in scena, o adornata di accessori allegorici che permettevano di godere senza senso di colpa della sua visione, ella era ella stessa, da sola, sua la scena e suo l'ambiente. Le sottane si aprivano come le tende del teatro. Ella era tutta interamente dalla parte dell'oscenità, cioè del licenzioso che si diffondeva, che non si nascondeva sotto il velo dell'arte. Laddove, abitualmente, le vesti schivavano, ricoprivano, nascondevano ciò che era necessario sottrarre allo sguardo, qui esse evidenziavano, sottolineavano, indicavano, come il vuoto di un bersaglio, la sola parte di carne visibile: un sesso femminile. Non un triangolo glabro senza via d'accesso del nudo accademico, ma un organo sessuale tagliato ed il suo pelo pubico. Un sesso senza volto, senza nome. Non il sesso di una donna, ma il sesso della donna. Il sesso in persona»⁷⁵.

Fin dalla realizzazione della prima fotografia pornografica, sarebbe dunque possibile denunciare la centralità della prospettiva maschile, che trascura la soggettività delle donne e reifica il corpo femminile, ridotto a strumento di piacere, visivo e non solo, dell'uomo. Questo processo, tuttavia, non nacque con la fotografia. Ciò che questa tecnologia iconografica fece nei confronti della tradizione ereditata dalle rappresentazioni artistiche e letterarie fu piuttosto un'opera di disambiguazione: l'immaginario del desiderio era stato a lungo costruito attraverso dinamiche di potere maschile, adombrando la soggettività femminile, e con la fotografia tutto ciò divenne visibile attraverso immagini realizzate direttamente dalla realtà. Questi rapporti, così strutturati e rappresentati, tuttavia, non erano limitati alla pornografia, e raggiungevano una più ampia dimensione della definizione di sessualità, come quella di carattere scientifico, un processo di costruzione della conoscenza sessuale a cui anche le immagini fotografiche presero parte.

3.4 Generi e norme nelle fotografie del desiderio

La fotografia pornografica, fin dalle sue origini, svolse una funzione rivelatoria su questa sfera intima e quotidiana della vita umana, in tutta la sua crudezza. Le reti di controllo e repressione, tuttavia, ci hanno fornito una dimostrazione materiale di come la progressiva diffusione della fotografia pornografica combaciasse con il periodo in cui fu costruito un orizzonte morale sulle pratiche sessuali, corroborato dalla nuova epistemologia scientifica, che definiva cosa fosse lecito e illecito. Per valutare se la fotografia abbia potuto rimodulare fantasie e pratiche sessuali è necessario definire in modo

⁷⁵ Philippe Comar, «Sous le manteau du photographe», in *Obscénités, photographies interdites d'Auguste Belloc*, Albin Michel 2001, p. 20.

più specifico gli elementi principali di questo sistema normativo imposto sulla sessualità strutturatosi fra fine Ottocento e inizio Novecento, e definire quale tipo di rapporto la fotografia e i suoi contenuti avessero intrecciato con esso. Il punto di partenza ideale di questo confronto risiede proprio nella rappresentazione dei generi all'interno delle due prospettive, scientifica e fotografica.

Le idee che circolavano nell'Ottocento circa le pratiche sessuali erano fortemente modulate sulla distinzione fra due generi, quello maschile e quello femminile. Il modo in cui uomini e donne vivevano diversamente questo tipo di stimoli e bisogni era quasi sempre descritto attraverso opposizioni sostanziali e complementari: «L'uomo genera; la donna concepisce e partorisce: l'uomo è Osiride, cioè il principio attivo; la donna è Iside, cioè il principio passivo»⁷⁶. Questa dicotomia era talvolta descritta attraverso l'immagine della lotta: Mantegazza attribuì all'uomo una missione aggressiva, e alla donna il compito di difendersi, mentre Viazzi descrisse l'amplesso come una lotta sessuale definita dalla violenza maschile e da una resistenza simbolica femminile, un fenomeno fisiologico in grado di accrescere il piacere⁷⁷. L'opposizione fra attività maschile e passività femminile era sufficiente a spiegare alcuni fenomeni sociali, come dimostrano Ferrero e Lombroso:

Essendo dunque la donna naturalmente e organicamente monogama e frigida, si comprende come le leggi dell'adulterio abbiano colpito la donna in quasi tutti i popoli, e non l'uomo [...] È inutile il ricordare che quello che non è nemmeno una contravvenzione nel maschio è per la donna un crimine gravissimo. Si spiega anche, così, come la prostituzione, che doveva essere un titolo di clemenza giuridica e sociale per molti riguardi (sfogo dato all'ardore dell'uomo, prevenzione di delitti), sia divenuta nei popoli civili a mano a mano un titolo d'infamia, e come essa esista, si può dire, regolarmente, ufficialmente a tutto favore degli uomini, mentre non esiste affatto o quasi per le donne, le quali non ne avrebbero naturalmente bisogno⁷⁸.

Gli stereotipi di genere sulle attitudini sessuali e affettive erano descritti e interpretati come dati naturali in grado di spiegare l'ordine sociale e di indicarne la forma ideale. Secondo alcuni autori, come Senizza, la passività sessuale attribuita alla donna aveva come unico risultato l'annullamento stesso di una propria possibile soddisfazione sessuale, esistente solo come riflesso di quella procurata all'uomo.

La sua missione sessuale essendo «passiva», passive ne sono pure le estrinsecazioni. La donna gode dell'esaltazione che ha provocato nel maschio, come la femmina dell'usignolo gode delle melodie che il cantore della notte scioglie per lei celato fra il rezzo del cipresso o del salice, come la femmina del pavone gode nel corruschio tratto dalle penne metalliche del gallinaccio pomposo che davanti a lei fa la ruota, come

⁷⁶ G. Senizza, *La vita sessuale ai nostri giorni*, op. cit., p. 54.

⁷⁷ B. P. F. Wanrooij, *Storia del pudore*, op. cit., p. 155.

⁷⁸ G. Ferrero e C. Lombroso, *La donna delinquente la prostituta e la donna normale*, op. cit., pp. 57–58.

la gallina del gallo cedrone gode assistendo ai combattimenti sanguinosi e cruenti con i quali i maschi si contendono il suo possesso.⁷⁹

La sfera affettiva e sentimentale, a detta di Ferrero e Lombroso, vedeva il protagonismo dell'uomo e della donna completamente ribaltati: «L'amore, scrisse Madame De Stael, che è solo un episodio nella vita dell'uomo, è tutto nella vita della donna» e per questo «in lei prepondera sul bisogno individuale il bisogno della specie, della maternità, che solo spinge la donna verso l'uomo; l'amore femminile è una funzione subordinata della maternità»⁸⁰.

Nella seconda metà dell'Ottocento, la maggior parte degli intellettuali (uomini) definiva la donna in base alla maternità. Mantegazza affermò che «la donna, non mi stancherò di ripeterlo cento volte, vale tanto più quanto più è madre [...]. La maternità è il primo titolo d'onore della donna e quando essa vi rinuncia, scalza dai fondamenti la società umana e cessa di esser donna»⁸¹, e, similmente, Francesco Corona scrisse che «la donna non adempie alla sua missione se non è madre»⁸².

*La donna è madre; e intorno a questo nocciolo o a questo scheletro biologico si raggruppano tutte le sue energie; quasi tutte le sue virtù, quasi tutte le sue debolezze. La donna è tutta quanta imbevuta di maternità, e anche quanto è sterile, anche quando muore vergine, tiene non sé latenti tutti in tesori di affetto materno, che non ha potuto versare sul capo dei proprii figli. La donna, che non può essere madre, spande la propria maternità sui fratelli, sui figli dei fratelli, sui poveri, sui malati. Anche le suore di carità, quando non sono bigotte ignoranti o fanatiche, son sempre madri. [...] Tutte le altre differenze psichiche della donna, le buone come le cattive, si raggruppano intorno a questa fondamentale missione della maternità; e quando le manca, è sempre una creatura incompleta o anormale.*⁸³

Le descrizioni maschili su quale fosse la natura della donna ed il suo ruolo sociale erano predominanti, in analogia alla prospettiva, sempre maschile, degli immaginari pornografici rappresentati nella fotografia. In tal senso, la donna era l'oggetto di descrizione e rappresentazione prediletto nella cultura (maschile, aggiungerei) dell'Ottocento.

La sessualità maschile e quella femminile, nella natura a loro attribuita e nelle loro conseguenze sull'ordine sociale, non illustravano solo le diversità dei due generi, ma aprivano anche la questione di una possibile gerarchia fra di essi. Il punto di vista a partire dal quale poteva essere definito il rapporto fra i due generi restava quello degli uomini; il risultato, tuttavia, non fu univoco e lineare. Mantegazza affermò una sostanziale uguaglianza fra uomo e donna:

⁷⁹ G. Senizza, *La vita sessuale ai nostri giorni*, op. cit., p. 72.

⁸⁰ G. Ferrero e C. Lombroso, *La donna delinquente la prostituta e la donna normale*, op. cit., pp. 124–125.

⁸¹ Paolo Mantegazza, *Fisiologia della donna*, Milano: Fratelli Treves 1893, p. 123.

⁸² Francesco Corona, *Il libro dell'amore*, Roma: Fratelli Capaccini 1908, p. 69.

⁸³ P. Mantegazza, *Fisiologia della donna*, op. cit., pp. 263–264.

La donna è un angelo o un demone? Né l'uno né l'altro: essa è la femmina dell'uomo [...] non è né al disopra né al disotto dell'uomo; ma gli è accanto. Uomo e donna sono due linee parallele, che saranno sempre vicine, senza toccarsi mai. Ognuno di essi compie una diversa missione nella fecondazione e nell'umana società; e nessuno dei due può sostituirsi all'altro senza cadere in una mostruosità.⁸⁴

Anche Senizza sembrava supportare questa tesi:

Non ci ha né un'inferiorità virile né un'inferiorità femminile; i due sessi si equivalgono, si completano, e se certe facoltà, certe attitudini sono in preponderanza in uno dei due sessi, altre facoltà, altre attitudini, altre linee sono in prevalenza nel sesso opposto talché i due sessi si controbilanciano e fra loro esiste una perfetta relazione di iquiabilità armonica.⁸⁵

In entrambi questi autori, tuttavia, è presente anche il riconoscimento di una disparità di fatto fra i due generi, dettata dalle norme sociali.

Una gran parte delle differenze psichiche della donna provengono poi dall'oppressione, in cui è tenuta quasi sempre dall'uomo, che nelle razze inferiori le sovrasta col vigore dei muscoli, nelle razze alte coll'energia del pensiero. Credo non vi sia ancora una società, selvaggia o civile che sia, dove la donna sia al posto che le spetta. Le leggi son sempre fatte da noi; e da questa vetta dell'organismo sociale fino alle consuetudini quotidiane della vita, essa è messa sempre al disotto di noi e rappresenta una casta oppressa⁸⁶.

Se nella citazione appena riportata da Mantegazza la disparità rilevata è di carattere sociale, in Senizza si ritrova il focus sulla sessualità:

Poiché la donna è l'equivalente dell'uomo, ed appartiene anch'essa alla specie umana, non ci meraviglieremo punto se – in certi stadi ed in certe fasi della sua esistenza – essa possa essere sottoposta ai medesimi stimoli che perturbano il maschio. La sua sessualità può essere differente – come infatti lo è –, ma ciò non implica che dessa sia meno intensa di quella dell'uomo. Anzi, perché questa sessualità è compressa, affogata, vincolata da un complesso di vincoli e «tabutismi» sociali non ci meraviglieremo punto se ami le tenebre, il mistero, ed arda e si sviluppi con la sornioneria della brace che cova e si consuma sotto la cenere.⁸⁷

Quasi in contraddizione con quanto affermato precedentemente sulla sessualità ed il piacere femminile, Senizza qui affermava che la donna è in grado di provare le stesse pulsioni degli uomini, ma, allo stesso tempo, queste ultime sono represses da meccanismi sociali e culturali. In questi anni, il discorso sulla sessualità non era semplicemente una prospettiva attraverso la quale osservare la

⁸⁴ *Ibidem.*, pp. 1–14.

⁸⁵ G. Senizza, *La vita sessuale ai nostri giorni*, op. cit., pp. 329–330.

⁸⁶ P. Mantegazza, *Fisiologia della donna*, op. cit., p. 265.

⁸⁷ G. Senizza, *La vita sessuale ai nostri giorni*, op. cit., p. 379.

disparità fra i generi, ma era piuttosto la sua componente fondamentale, la sua identità. *Il problema femminile è un problema sessuale*: è così che Mario Umberto Masini intitolò un suo articolo del 1907.

La questione femminile è profondamente e indissolubilmente legata ad una questione sessuale. Tutto nella donna ha l'impronta del sesso; mentre nell'organismo del maschio, e soprattutto nel cervello, gli avvenimenti più disparati hanno lasciato più o meno profondamente impresso il loro tatuaggio atavico, in quello della femmina non si ritrovano che le stigme della sessualità. Mentre le guerre, le rivoluzioni, l'arte, il genio e la cultura hanno segnato delle pietre miliari nel cammino evolutivo dell'uomo, la vita della donna si riassume tutta intiera nella storia sessuale, che è la storia di ogni filo che il tempo ha logorato nelle maglie della sua schiavitù.

Le barriere sessuali costrinsero e plasmarono la psiche della donna come le sue membra, ne soffocarono la energia originale, attenuarono i poteri latenti che dovevano affilare e rendere squisite le sue sensazioni, chiusero in un piccolo cerchio le sue attività, arrestarono il suo sviluppo e ne fecero un prodotto unilaterale e perciò inferiore; anzi io penso, contrariamente alla opinione di molti, che il tepido vigor sessuale che si trova oggi evidente nella donna normale non sia un carattere originario, ma bensì il risultato all'adattamento, alla costrizione costante che le impedì sempre di essere libera e sincera espansione delle sue aspirazioni sessuali, le negò ogni scelta, e finì coll'attenuare lentamente in lei, sempre costretta ad ogni rinuncia, l'attitudine pronta e vivace nell'amplesso. [...] L'evoluzione intellettuale e sociale della donna non è possibile, neppure nelle forme più attenuate e da ognuno accettabili, che alla sola ed esclusiva condizione che essa sia sottratta alle deleterie influenze che esercitano su di lei i nostri costumi e la nostra educazione sessuale.⁸⁸

Il linguaggio d'ispirazione scientifica degli intellettuali in questi anni tentava di spiegare la disparità fra i due generi nel modo più convincente possibile, ma spesso finiva con il giustificarla, come si poteva leggere sull'edizione italiana dell'opera di Bloch: «tutti i tentativi, tutti gli sforzi o spontanei o tentati dalla civiltà per annullare le differenze specifiche tra uomo e donna debbon restare necessariamente vani e ripugnano al libero svolgersi e progredire della evoluzione»⁸⁹. Successivamente alla richiesta di uguaglianza in termini di libertà civili emersa con la Rivoluzione Francese, la rappresentazione della subordinazione femminile assunse, nell'Ottocento, i termini del paradigma scientifico, che spiegava la limitatezza razionale, e giustificava una disparità di fatto, nonostante il Codice civile italiano del 1865 riconoscesse l'uguaglianza fra i due generi⁹⁰.

La dominazione della donna è parte del codice attraverso il quale si costruiva la stessa sessualità maschile, esaltata nel paradigma virile e mascolino, non estraneo alla violenza. Con Viazzi e Mantegazza abbiamo visto come la descrizione dei differenti ruoli di uomini e donne nell'ambito sessuale

⁸⁸ Mario Umberto Masini, «Il problema femminile è un problema sessuale», in *Rivista di psicologia* III:6, 423–425.

⁸⁹ I. Bloch, *La vita sessuale dei nostri tempi*, op. cit., p. 7.

⁹⁰ Chiara Beccalossi, «The Origin of Italian Sexological Studies: Female Sexual Inversion, ca. 1870-1900», in *Journal of the History of Sexuality* 18:1, University of Texas Press p. 107.

assumeva i toni di una vera e propria lotta; in altri autori, tuttavia, questa metafora si fece molto più vivida ed evidente.

La femmina sceglie, o per meglio intenderci, concede al maschio il proprio consentimento, perché è guidata dalla natura a preferire per essere fecondata quegli individui le cui caratteristiche meglio individualizzano il temperamento mascolino; non è già unicamente perché, in seguito alla propaganda dei maschi più vigorosi e più agili, ch'essa preferisca per tendenza ereditaria questi ad altri. [...] Nella femmina non consentiente sono infiniti i mezzi istintivi e preventivi per sfuggire alla seduzione, la colpevolezza maschile in questo caso si riduce a nulla dinnanzi agli occhi del biologo.⁹¹

Ancora una volta, questi pensieri erano esposti da una prospettiva maschile di esaltazione della mascolinità, per la quale erano ammesse anche pesanti forme di violenza.

La femmina sa che l'amore del maschio è aggressione, violenza, talvolta perfino carneficina, ma l'aggressione la tenta, la violenza la solletica, la carneficina nel suo inizio di graffi e di morsi diventa spesso una voluttà. Dentro la donna cova la femmina. Nessuna donna disprezzerà mai l'uomo che cercò di violentarla in un impeto d'amore; potrà odiarlo, ma il suo orgoglio troverà in quella violenza provocata il più bello dei complimenti. Ecco perché la donna non si offende seriamente della infedeltà del marito, se l'anima non vi abbia partecipato. Invece per l'uomo la donna è sempre un suddito: violentandola se ne impossessa, sfiorandola o fecondandola muta il possesso in proprietà. La quale è assoluta: rubare il frutto, o rubare l'albero, è sempre il medesimo furto.⁹²

Sono ben frequenti i casi di donne che ci tengono a esser picchiate e ingiuriate dai mariti, specialmente se questo avviene per ragione di gelosia. Esse mostrano con orgoglio mal dissimulato alle amiche le lividure prodotte sulle loro carni dalle manacce callose e ossute di quelle bestie feroci dei loro mariti: e le batteranno sempre solo con le mani! Quelle lividure sono un segno d'amore e perciò capaci di destar invidia in quelle povere disgraziate che hanno le spalle sane.⁹³

Nel dibattito, tuttavia, in molti spingevano per un radicale cambiamento dello status quo. Federico Giannini, ad esempio, nel pamphlet *Il diritto all'amplesso* del 1892, denunciava la costruzione culturale sul sesso e il matrimonio e le abitudini sociali correnti poiché sosteneva che esse rappresentavano un giogo per il genere umano, verso il quale l'unica possibilità di riscatto poteva essere la liberazione di sentimenti e piaceri⁹⁴. Persino il matrimonio, l'unica dimensione ritenuta comunemente

⁹¹ A. P. Flos, *Quali sono gli uomini che piacciono alle donne e perchè: note intorno alla scelta sessuale nell'uomo civile*, Roma: Edizioni speciali Stella 1912, cit. in Paolo Sorcinelli, *Eros. Storie e fantasie degli italiani dall'Ottocento a oggi*, Bari: Laterza 1993, pp. 120–121.

⁹² Alfredo Oriani, *Matrimonio*, Bari: Laterza 1919, 301–302, cit. in P. Sorcinelli, *Eros. Storie e fantasie degli italiani dall'Ottocento a oggi*, op. cit.

⁹³ Fedele Romani, *L'Amore e il suo Regno nei proverbi abruzzesi*, Firenze: Paggi 1897, 81, cit. in P. Sorcinelli, *Eros. Storie e fantasie degli italiani dall'Ottocento a oggi*, op. cit.

⁹⁴ Federico Giannini, *Il diritto all'amplesso*, Napoli: Ferdinando Bideri 1892.

legittima per l'attività sessuale, era sottoposta a critiche in prospettiva di una società più libera e sana: Domenico Cigna, con un pamphlet del 1911, sostenne che il matrimonio fosse «la fonte mediata delle psicopatie sessuali e dei reati del genere; e ciò è così dimostrabile, che basta considerare tutti i lati dell'istituto giuridico e negli effetti più incontrastati per convincersene appieno» e che le sue conseguenze fossero «ingiuria sessuale, sacrificio del senso, consumato dalla condizione economica e politica, sacrificio a scopo di lucro in altre parole, perennemente efficace sul disastro nervoso della società e degli individui»⁹⁵.

Dalle parole degli autori fin qui illustrati, le norme sessuali codificate a fine Ottocento sembravano essere fonte di un paradosso: da un lato esse prescrivevano cosa fosse normale e sano (ovvero pratiche generative in ambito coniugale, come già evidenziato in precedenza), ma dall'altro lato il modo in cui esse erano imposte e trasmesse conducevano ad abitudini ascrivibili alla psicopatia. Questa categoria definita nel linguaggio scientifico aveva come conseguenza la medicalizzazione di tutto ciò che non fosse conforme alla norma o che non fosse ritenuto auspicabile per la società, ed anche in questo campo è riscontrabile una forte connotazione di genere. La sessualità femminile era spesso confinata al confine fra norma e patologia, proprio a causa della diversità fisiologica con la sessualità maschile e dell'incognita che essa rappresentava per via del tabù sociale costruito attorno ad essa. A tal proposito, Mantegazza scrisse: «La donna è fisicamente sempre disposta alla copula, mentre l'uomo non lo è che qualche volta. Molte donne hanno varie polluzioni nel tempo in cui l'uomo non ne compie che una sola. La donna, quantunque nasconda i palpiti del seno e i frequenti desiderii sotto ampie vesti, aspira con maggior trasporto dell'uomo a questi piaceri, a lei resi ancor più seducenti dal mistero che le viene imposto dal pudore e dalle abitudini sociali»⁹⁶. Comunemente associate alla scoperta sessuale giovanile, le pratiche di autoerotismo erano ricondotte alla dimensione del disturbo e della malattia, e paragonate a epidemie per via della loro trasmissione in ambienti come collegi, scuole, prigioni o fabbriche, come si poteva leggere sull'edizione italiana dell'opera di Bloch⁹⁷; fra queste, la masturbazione femminile destava particolare interesse nei trattati di sessuologia a causa del suo rapporto con gli oggetti di uso quotidiano.

L'Havelock Ellis ha raccolto tutto lo strumentario auto-erotico, il quale dimostra che anche i popoli selvaggi sono assai raffinati nella fabbricazione di strumenti onanistici stimolanti per le donne, cioè nelle cosiddette industrie «segrete» dei popoli civilizzati. Però per lo più si usano a questo scopo di soddisfacimento erotico oggetti di uso quotidiano, come le banane nelle isole Havai, e da noi i cetrioli, i navoni, le carote, ecc. Si trovano infatti nella vagina e nella vescica delle donne: matite, bastoncini di ceralacca, aghi da ricamo,

⁹⁵ Domenico Cigna, *I reati di sesso nel matrimonio*, Girgenti: Montes 1911, pp. 17–18.

⁹⁶ P. Mantegazza, *Fisiologia del piacere*, op. cit., p. 65.

⁹⁷ I. Bloch, *La vita sessuale dei nostri tempi*, op. cit., pp. 328–329.

uncinetti, rocchetti di filo vuoti, compassi, candele, bicchieri, forchette, spazzolini da denti, maggiolini! E più spesso forcine da capelli. Nel 1862 la masturbazione femminile con quest'ultimo mezzo fu così frequente e diffusa, che un chirurgo inventò uno strumento apposito per estrarle dalla vescica; e anche oggi questa sorta di masturbazione è molto frequente.⁹⁸

Nel trattato di Pierre Garnier, queste pratiche erano ricondotte alla categoria dell'«onanismo» intesa in un significato tanto ampio da includere anche le pratiche di sfregamento dei genitali, del coito interrotto, e del sesso orale⁹⁹. Per quanto patologizzate, tuttavia, queste pratiche trovarono nella fotografia pornografica un ampio successo: fotografie di donne in atto di masturbazione e di fellatio erano molto comuni (esempi in figure 6 e 7), e, insieme a molte altre rappresentazioni, costellavano l'immaginario sessuale comune fra fine Ottocento e inizio Novecento. L'inversione operata dalla fotografia su questi soggetti, che da oggetto di medicalizzazione diventavano immaginari del desiderio costruiti su una prospettiva maschile, è uno dei motivi per cui in questi stessi anni ebbe luogo la lotta alla pornografia. Lo stesso Garnier, nell'illustrare queste pratiche e i loro rischi, ribadiva come esse furono particolarmente diffuse fra le cosiddette «tribadi».

Il cupo mistero che fa del maschio un essere abnorme, una vera donna con corpo ed organi virili, ha il suo riscontro nel mondo muliebre in quelle disgraziate che della muliebrità non hanno se non la forma e gli attributi, mentre esse si sentono maschi non già nelle funzioni normali della vita, bensì in quella sublimazione dell'esistenza che coincide e si confonde con quel complesso di manifestazioni che costituiscono ciò che dicesi amore ed erotismo. Per un brutto scherzo della natura, v'hanno donne che davanti alle loro simili provano l'istessa eccitazione, l'istesse emozioni, i medesimi desideri che proverebbe un uomo; esse nella compagna, nell'amica, scorgono un essere da conquistare, da possedere, da fruire sensualmente e d'amare con l'ardore di un giovane appena pubere che nelle appartenenti al gentil sesso scorga tante stelle, tanti fiori, tante idealità azzurre nimbate d'elisiaci profumi, angeli gaudiferi nei cui corpi latono tutte le delizie del sogno e della voluttà vermiglia. Coteste tali diconsi «tribadi», e la loro perversione costituisce il tribadismo.¹⁰⁰

Così Giuseppe Senizza descriveva l'omosessualità femminile nel 1919. Tentativi di definizione in Italia di questo orientamento, tuttavia, si riscontrano anche diversi decenni prima, fin dalle origini dello stesso Regno d'Italia. Nella sua *Igiene e fisiologia del matrimonio* del 1862, Fernando Tonini trovava l'origine del «gioco lesbiano», fenomeno maggiormente presente nelle città ed in luoghi come conventi, collegi e prigioni, nell'eccessivo sviluppo della clitoride, che procurava un eccesso

⁹⁸ *Ibidem.*, p. 324.

⁹⁹ P. Garnier, *Psicopatologia sessuale*, op. cit., pp. 19–21.

¹⁰⁰ G. Senizza, *La vita sessuale ai nostri giorni*, op. cit., p. 477.



Figura 6 - Anon., fotografia realizzata in Italia di donna in atto di masturbazione, 1875 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.



Figura 7 - Anon., vetrino fotografico per proiezione raffigurante una fellatio, 1915 c.a., gelatina di nitrato d'argento in vetro, Museo del Precinema Minici Zotti

passionale soddisfacibile solo con altre donne, e successivamente portava anche la riduzione del seno, la scomparsa del ciclo mestruale, e la progressiva somiglianza all'uomo¹⁰¹. Pochi anni dopo, nel 1878, Arrigo Tamassia introdusse il termine «inversione dell'istinto sessuale» per indicare il lesbismo, e lo descriveva come un'inversione psicologica del genere, una forma di malattia che andava curata¹⁰². Anche in questo caso la fotografia ritrasse il lesbismo (figure 8-9), patologizzato dalla scienza, ma con una finalità ben diversa: accendere il desiderio sessuale. Il rapporto saffico era un elemento di narrazione erotica tendenzialmente poco presente in incisioni, disegni e dipinti: le prime immagini stampate di atti sessuali lesbici comparvero intorno alla fine del XVIII secolo, e vissero una maggiore diffusione in Francia con la Rivoluzione. Alcuni riferimenti si riscontrano nelle produzioni letterarie di Donatien-Alphonse-François de Sade, così come nel romanzo *La monaca* (1780) di Denis Diderot. Dopo l'acquisizione illuminista, quella dei rapporti saffici divenne una narrazione giunta al trionfo definitivo con la fotografia, si diffuse anche a livello popolare quando essa potette essere prodotta e riprodotta a bassi costi¹⁰³.

La rappresentazione del sesso lesbico è in sé il trionfo dell'idea di spettacolo che la fotografia pornografica concretizza in immagine: attraverso questo medium, è possibile avere accesso visivo a ciò che “le donne fanno quando sono sole”¹⁰⁴. Questa idea è alla base del successo delle rappresentazioni fotografiche lesbiche. Le scene rappresentate sono veri e propri sguardi rubati alla dimensione privata fra due donne che sole, si danno reciprocamente piacere: si tratta di un immaginario maschile in cui la presenza dell'uomo è completamente esclusa, ma è anche oggetto della sua curiosità, soddisfatta da un'immagine pensata in base alla propria prospettiva maschile, che costruisce l'atto sessuale come un rapporto a tre fra i soggetti interessati e lo spettatore¹⁰⁵. Nel corso dell'Ottocento, in fotografia come in altri media, l'immaginario saffico che si costruisce e afferma progressivamente «si carica dei fantasmi e delle angosce degli uomini. È esplorazione inquieta ed insondabile mistero del desiderio e del piacere femminile. Riflette il fascino esercitato dall'idea di godimenti inusuali e, soprattutto, illimitati nel tempo, che sfuggono al calo del desiderio che l'uomo prova dopo l'orgasmo. Questa figura di estasi lesbica risveglia, in questi, la necessità di immaginarla e raccontarla per esorcizzarne il mistero e quindi il pericolo. La lesbica, tenebrosa e fatale, così come compare nei testi mascholini degli inizi del XIX secolo, rivela, in un'unica occasione, l'ansia suscitata dalla sessualità e

¹⁰¹ C. Beccalossi, «The Origin of Italian Sexological Studies», art. cit, p. 106.

¹⁰² *Ibidem.*, p. 109.

¹⁰³ A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, op. cit, p. 169.

¹⁰⁴ A. Solomon-Godeau, «Reconsidering Erotic Photography», art. cit, p. 235.

¹⁰⁵ A. Kuhn, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, op. cit, pp. 32–33.



Figura 8 - Anon., fotografia realizzata in Italia di rapporto saffico (masturbazione reciproca), 1900 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.



Figura 9 - Anon., posa erotica con due donne, 1880 c.a., stampa all'albumina (formato cabinet), Collezione Marco Trinei.

la ricerca di una bellezza misteriosa»¹⁰⁶.

La costruzione della scena lesbica in prospettiva maschile non nasce con la fotografia, né nell'Ottocento. Già dalla fine del Settecento, con il *Journal d'une enfant vicieuse* scritto nel 1796 a nome di Suzanne Giroux, pseudonimo femminile di un autore maschile, e la *Julie ou j'ai sauvé ma rose* di Félicité de Choiseul-Meuse del 1807, in letteratura si consolida la pratica del racconto di amori lesbici da parte di uomini, destinati a uomini, in cui la voce femminile è un puro artificio narrativo finalizzato al compiacimento maschile¹⁰⁷. Negli ultimi decenni del secolo, in diversi contesti europei, questo immaginario risultava pienamente consolidato: in un periodo di forte reazione verso gli emergenti movimenti per i diritti delle donne che negava il desiderio sessuale femminile, Nicholas Francis Cooke, nel suo *Satan in Society* del 1870, denunciò le lascività a cui spesso conducevano le donne «sotto la copertura della loro amicizia; le più intime *liasons* si formano sotto questo specioso pretesto; lo stesso letto accoglie entrambe le amiche»¹⁰⁸. Nella letteratura italiana troviamo, nel 1877, *Al di là* di Alfredo Oriani, in cui è raccontata la passione e l'amore fra la marchesa Elisa e Mimy, con le effusioni e i baci a partire dai quali nasce l'amplesso, suggerito ma non esplicitamente incluso nella narrazione, che si interrompe al suo inizio¹⁰⁹. Nel 1908, fu pubblicata la raccolta anonima *Fede: L'eredità di Saffo*, in cui diversi racconti di rapporti lesbici sono legati da una cornice che vede come protagonisti e narratori Franz, la cui fidanzata Gina si scopre lesbica, e Fede, amica di Gina e "studiosa" di questo tipo di rapporti: in tutti i racconti, il rapporto orale fra donne, per quanto mai descritto nei particolari, viene posto all'apice del percorso di eccitamento e della scoperta sessuale lesbica¹¹⁰. Fra fine Ottocento e inizio Novecento compaiono i primi racconti di amori lesbici scritti da donne. Il primo fra questi è forse *Le Roman de Violette*, del 1870, spacciato per opera postuma di Alexandre Dumas padre, ma probabilmente realizzato da un'autrice anonima¹¹¹. Nel 1919, l'autrice italiana Maria Nannipieri Volpi, conosciuta come Mura, pubblica *Perfidie*, che racconta l'esperienza lesbica fra Sibilla e Nicla¹¹².

Una seconda tipologia di soggetto femminile largamente rappresentato in fotografia è quello della prostituta: fin da prima dell'avvento della fotografia, molte modelle per gli atelier artistici erano donne che posavano per arrotondare i guadagni ottenuti con la prostituzione. La fotografia, tuttavia, strinse legami ancora più diretti con la prostituzione: un buon numero di fotografie pornografiche,

¹⁰⁶ Alain Corbin, «La rencontre des corps», in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e George Vigarello (a c. di.), *Histoire du corps*, Parigi: Éditions du Seuil 2005, vol.I: De la Révolution à la Grande Guerre, p. 204.

¹⁰⁷ S. Alexandrian, *Storia della letteratura erotica*, op. cit., pp. 287–292.

¹⁰⁸ Bram Dijkstra, *Idoli di perversità*, Milano: Garzanti 1988, 102–106.

¹⁰⁹ Alfredo Oriani, *Al di là*, Milano: Galli e Omodei 1877.

¹¹⁰ *Fede: L'eredità di Saffo*, Roma: Bernardo Lux 1908.

¹¹¹ S. Alexandrian, *Storia della letteratura erotica*, op. cit., p. 294.

¹¹² Mura, *Perfidie*, Milano: Sonzogno 1919.

infatti, proveniva direttamente dalle cosiddette case chiuse, che si dotavano di attrezzature fotografiche per la realizzazione di immagini, attraverso le quali farsi pubblicità e aumentare i guadagni¹¹³. In Francia, Émile Zola, contrario al dilagare delle immagini pornografiche, aveva denunciato la diffusione di questa tipologia di immagini fotografiche da parte dei bordelli, attraverso le quali essi si facevano pubblicità¹¹⁴. Ando Gilardi ha riportato in molteplici occasioni la storia di Marta la Spagnola, che abbandonò la prostituzione diventando fotografa. Al fine di arrotondare i suoi guadagni, Marta iniziò a realizzare immagini fotografiche, per le quali riservò un'elevata attenzione all'aspetto formale, tanto da riuscire a pubblicare alcune delle sue fotografie nella rivista *L'Etude Académique* del marzo 1909¹¹⁵. Nella Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi sono presenti due fotografie corredate da note che restituiscono l'identità delle modelle: si tratta di due donne identificate come prostitute, una chiamata Marietta «del frate», ritratta da Ludovico Tuminello nel 1884 (figura 10), l'altra di nome Palma (figura 11), entrambe operanti a Roma.

Secondo Ferrero e Lombroso, che dedicarono numerose pagine al tema della prostituzione, le donne coinvolte in questa pratica presentavano «salvo poche eccezioni, una notevole frigidità sessuale congiunta, e in apparente contrasto, ad una notevole precocità. Abbiamo dunque qui un viluppo di contraddizioni: una professione, cioè, eminentemente sessuale, esercitata da donne in cui la sessualità è quasi abolita; e queste stesse donne – mentre hanno fiacca o pervertita la sessualità si danno al vizio con una precocità vertiginosa, in un'età in cui non sono nemmeno talora fisiologicamente adatte all'amplesso»¹¹⁶. Le prostitute erano dunque l'incarnazione della sessualità al di fuori della norma, estranea all'ambiente coniugale e soggetta a innumerevoli forme di perversione, come la masturbazione della clitoride, «l'onanismo boccale» o il saffismo¹¹⁷. Allo stesso tempo, tuttavia, le donne che praticavano questo mestiere erano le protagoniste predilette della narrativa oscena e pornografica: l'esempio emblematico di questa tradizione nella letteratura moderna è quello di Fanny Hill, protagonista dell'omonimo romanzo di John Cleland del 1748, del quale i documenti di polizia di metà Ottocento attestano la circolazione in Italia attraverso alcune edizioni tradotte¹¹⁸. Nella letteratura popolare e dialettale erotica del territorio italiano, la prostituta è un personaggio costante e ricorrente: nel componimento *Il cotal bruciolato* di Giambattista Casti, ad esempio, il protagonista racconta la propria sventura, in stile tragicomico, riguardante una malattia venerea contratta dopo

¹¹³ A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, op. cit., p. 242.

¹¹⁴ A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, op. cit., p. 81.

¹¹⁵ *Ibidem.*, p. 175.

¹¹⁶ G. Ferrero e C. Lombroso, *La donna delinquente la prostituta e la donna normale*, op. cit., p. 527.

¹¹⁷ *Ibidem.*, p. 402.

¹¹⁸ ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1862-1866*, b. 572, fasc. V 3/2, n° 486.

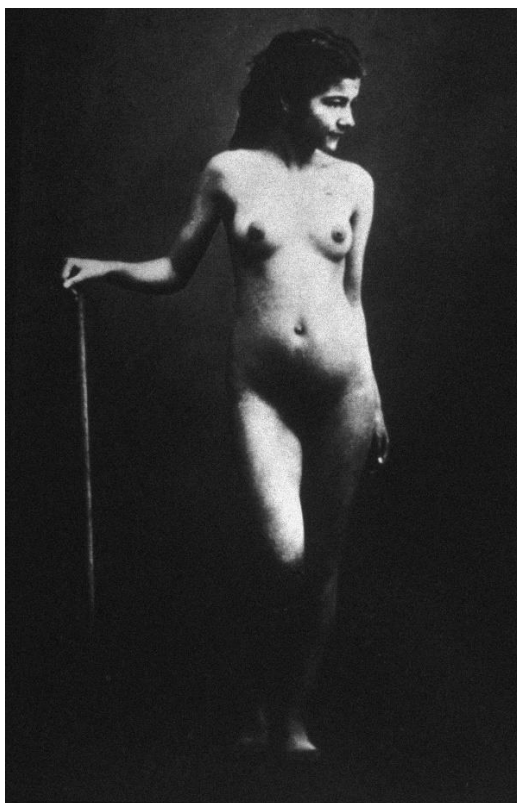


Figura 10 - Ludovico Tuminello, ritratto di nudo di Marietta «del frate», stampa alla gelatina di nitrato d'argento, 1884, riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.



Figura 11 - Anon., ritratto di nudo di Palma, stampa alla gelatina di nitrato d'argento, 1882, riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.

un'esperienza sessuale con una prostituta¹¹⁹. Anche la letteratura italiana fra fine Ottocento e inizio Novecento riprese il tema della prostituzione e la figura della prostituta: due possibili esempi sono *La biondina* di Marco Praga, del 1893, e *Quelle signore* di Umberto Notari, del 1904¹²⁰.

La fotografia pornografica riprese l'immagine della prostituta in uno stile analogo agli esempi presenti in letteratura, e probabilmente ne accentuò gli aspetti maliziosi e irriverenti. La maggior parte dei soggetti femminili rappresentati in questo genere di immagini fotografiche, di fatti, fin dai tempi della possibilità tecnica limitata al nudo artistico, erano prostitute. Molte delle scene, realizzate probabilmente nelle cosiddette case chiuse o in studi fotografici che riprendevano la loro estetica dell'ambiente interno e domestico, erano caratterizzate da ammiccamenti, sorrisi maliziosi e scene al limite del comico (figure 12 e 13). Questo immaginario sulla prostituzione, reso ancora più credibile dal mezzo fotografico, sovvertiva la narrazione moralistica del moralismo borghese e spezzava il timore indotto dagli scritti scientifici. Negli anni della Grande Guerra, il rapporto disteso fra soldati e prostitute mostrato dalle fotografie rompeva il senso di gravità del contesto bellico (figure 14 e 15): queste immagini offrono all'osservatore di oggi uno sguardo inedito e atipico su un drammatico passato, al di là di stereotipi e convenzioni, e lo obbliga a reintegrare un aspetto intimo, umano e carnale nella rappresentazione e nella memoria, che diventa così più articolata e complessa.

3.5 Perversioni o immaginari del desiderio sessuale?

Un ulteriore tabù rotto dalla fotografia era quello relativo al numero di persone coinvolte nelle pratiche sessuali: una sessualità vincolata alla vita matrimoniale non poteva prevedere ulteriori presenze oltre a quella dei due coniugi. Tuttavia, già dalla metà dell'Ottocento, si diffusero fotografie e fotomontaggi ritraenti tre o più persone in atti sessuali di svariati tipi (figure 16, 17, 18 e 19), e con il passare dei decenni il loro numero crebbe progressivamente. La fotografia pornografica, dunque, sembrava rappresentare il ribaltamento completo dell'orizzonte normativo borghese prescritto attraverso scritti moralistici e scientifici. In *Delitti di libidine* di Auguste Ambroise Tardieu, pubblicato in Italia nel 1898, gli «esibizionisti», i commercianti di fotografie oscene e coloro che si macchiavano di atti di «bestialità» erano posti nella stessa categoria in quanto soggetti che oltraggiavano il senso del pudore¹²¹.

¹¹⁹ F. Saba Sardi (a c. di), *Antologia erotica italiana*, op. cit., pp. 55–57.

¹²⁰ A. Bertolotti, *Guida alla letteratura erotica. Dal Medioevo ai giorni nostri*, op. cit., pp. 142–143.

¹²¹ Auguste Ambroise Tardieu, *Delitti di libidine*, Roma: Fratelli Capaccini 1898.



Figura 12 - Anon., vetrino fotografico per proiezione raffigurante una scena preliminare al coito con fondo fotografico artificiale, 1915 c.a., gelatina di nitrato d'argento in vetro, Museo del Precinema Minici Zotti.



Figura 13 - Anon., vetrino fotografico per proiezione raffigurante una coppia in atto di masturbazione reciproca con allusioni ai piaceri del bere e mangiare, 1915 c.a., gelatina di nitrato d'argento in vetro, Museo del Precinema Minici Zotti.



Figura 14 - Anon., vetrino fotografico per proiezione raffigurante un soldato ed una donna durante il coito, 1915 c.a., gelatina di nitrato d'argento in vetro, Museo del Precinema Minici Zotti.



Figura 15 - Anon., fotografia di un bordello di Torino raffigurante una prostituta in atto di fellatio su un militare, 1915 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.



Figura 16 - Anon., vetrino fotografico per proiezione raffigurante un rapporto sessuale fra due donne ed un uomo, 1915 ca., gelatina di nitrato d'argento in vetro, Museo del Precinema Minici Zotti.



Figura 17 - Anon., fotografia realizzata in Italia colorata manualmente di orgia composta grazie alla sovrapposizione di varie pose, 1900 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.



Figura 18 - Anon., scena di rapporto fra due uomini e una donna con penetrazione e fellatio, 1900 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.



Figura 19 - Anon., scena raffigurante due ragazze e due ragazzi che praticano sesso orale a coppia, 1855 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.

Nelle fotografie finora incontrate, uno dei temi ricorrenti è stato quello del sesso orale, sia all'interno dell'immaginario maschile del lesbismo che nelle rappresentazioni di rapporti eterosessuali. Come già detto precedentemente, il sesso orale era ricondotto alla categoria dell'onanismo, sotto il cui nome si trovavano declinate una serie eterogenea ed ampia di pratiche non finalizzate al concepimento. Nei confronti delle pratiche erotiche orali, Pierre Garnier assunse una posizione di dura e assoluta condanna, e riteneva che l'unica possibile interpretazione attraverso la quale poteva essere spiegata l'esistenza di certi comportamenti era una forma di perversione del senso del gusto e dell'odorato: «Mettere in contatto diretto gli organi del gusto per eccellenza, fini e delicati, come le labbra, la bocca, la lingua, il naso – che sono destinati a gustare ciò che vi è di più puro e piacevole, colle vie di secrezione impure per destinazione loro, come il pene, la vulva e la vagina, non rappresenta egli il colmo dell'aberrazione e della depravazione umana?»¹²². Nell'ottica di Garnier, il sesso orale era dunque una pratica affine all'urofilia, una perversione provocata dall'urina attraverso il contatto con essa o la sua vista. In modo analogo, Block parlò degli «*stercorari platonici* [definizione di Taxil] che provan piacere a vedere defecare o urinare individui dell'altro sesso, e si recano quindi a questo scopo nei postriboli o nelle latrine pubbliche»¹²³. Nella fotografia pornografica dell'Ottocento, quasi come se si trattasse di rispondere ad una provocazione, non mancarono rappresentazioni di questo tipo: la fotografia in figura 20 rappresenta tre soggetti coinvolti in una «pioggia dorata», ed è stata probabilmente realizzata con un apparecchio non istantaneo e dalla bassa velocità di scatto, poiché il flusso di urina, troppo rapido per essere fotografato, è stato realizzato manualmente in post-produzione, plausibilmente attraverso il raschiamento del negativo da cui derivava l'immagine.

In una modalità simile ad un'escalation, è possibile continuare la rassegna delle pratiche definite perverse dal sapere sulla sessualità e delle sue rappresentazioni fotografiche, che ribaltavano la definizione di patologia e aprivano gli orizzonti del desiderio sessuale. Se si segue l'esplorazione della categoria dell'onanismo proposta da Garnier, pubblicata in Italia nel 1907, è possibile incontrare una categoria di pratiche erotiche ritenuta ben più grave: «Bisogna pur giungere fino agli ultimi limiti di una aberrazione così profonda come l'onanismo, per essere in grado di misurarne tutta l'estensione, per comprenderne tutto l'orrore nella sua spaventevole realtà. Quello che era niente o poco in sulle prime diventerà allora una mostruosità incredibile. Dopo essersi ubbriacato di tutte le sensazioni veneree che gli è stato possibile di procurarsi solo, coi suoi simili, colla donna, ricorre persino agli animali per procurarsene delle nuove. [...] Ma servirsi degli animali non può essere spiegato

¹²² P. Garnier, *Psicopatia sessuale*, op. cit., p. 48.

¹²³ I. Bloch, *La vita sessuale dei nostri tempi*, op. cit., p. 483.



Figura 20 - Anon., fotografia realizzata in Italia di rapporto sessuale fra tre soggetti con pioggia dorata realizzata in postproduzione, 1900 c.a. (o di poco precedente), riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.

altrimenti che con una aberrazione mentale, colla pazzia»¹²⁴. Nella trattazione del fenomeno della zoofilia, come in tutte le pratiche sessuali analizzate finora, è fondamentale analizzare come la sua descrizione sia stata costruita in rapporto al genere. Alcuni esempi di zoofilia maschile sono stati raccontati da Krafft-Ebing e Bloch, ma la loro episodicità suggeriva un carattere eccezionale e raro del fenomeno, oltre che fisiologicamente e socialmente problematico. Garnier introduce l'argomento della zoofilia parlando delle sue origini storiche ed esotiche, conferendogli dunque una prospettiva di alterità rispetto ad un'ipotetica norma:

È notorio, scriveva il generale Dumas nel 1866, che in Algeria gli arabi credono di poter guarire dalle malattie veneree fornicando colle somare.

La bestialità dev'essere comune in Africa dove ebbe origine, secondo la maggior parte dei veterinari la durina, ovverosia sifilide dell'asino e del cavallo. Un zuavo essendosi servito di una somara, come mezzo terapeutico per guarire dalla sifilide, la inoculò all'animale che alla sua volta la inoculò ad altri e agli stessi stalloni per modo che ne risultò una vera epidemia nella razza cavallina del mezzogiorno della Francia e di altre parti di Europa. (*Accademia di medicina 1864*).

Questa pratica della bestialità non è speciale agli Arabi: una uguale terapeutica è adottata in altre contrade poco civilizzate. Gli storici anteriori al quindicesimo secolo riferiscono casi analoghi.¹²⁵

Giuseppe Senizza scelse di usare il tempo passato per descrivere la zoofilia maschile: «Non bastando la donna, si ricorreva alle bestie; giumente, cani, capre, vacche, maiali, oche, ogni sorta d'animali serviva alla lussuria diabolica, di quei degenerati, ed i Parlamenti facevano ardere nell'istesso rogo e l'animale corrotto e la persona, corruttrice»¹²⁶. Quando, invece, la descrizione riguardava le pratiche sessuali che coinvolgevano donne e animali, il filtro dell'alterità, della rarità e della distanza dall'ordinario e dal tempo presente era del tutto abbandonato. Lo stesso Senizza, infatti, affermava che

La «masturbazione clitoridea bestiale» è lungi dall'essere rara come si potrebbe indotti a credere. Le prostitute e le donne galanti sono quelle che vi si abbandonano più facilmente. Esse offrono la loro clitoride e la loro vulva ai leccamenti ripetuti dei loro amanti o di cani bene ammaestrati a queste pratiche lubriche. Anche altri animali, come gatti, pecore, capre, ecc., sono adibiti a pratiche onanistiche sui genitali femminili.¹²⁷

Anche Garnier descrisse la zoofilia femminile come ordinaria e radicata nel contesto a lui contemporaneo:

¹²⁴ P. Garnier, *Psicopatia sessuale*, op. cit., p. 120.

¹²⁵ *Ibidem.*, p. 123.

¹²⁶ G. Senizza, *La vita sessuale ai nostri giorni*, op. cit., p. 347.

¹²⁷ *Ibidem.*, pp. 384–385.

Alcune donne si fanno leccare la vulva da cagnolini ed anche da gatti ammaestrati a codest'ufficio, e ne risentono non lieve eccitamento per essere la lingua di questi animali più ruvida di quella dell'uomo e della donna. Pare anzi che quest'onanismo bestiale sia frequente nelle grandi città, fra le prostitute e le donne galanti. Di qui il detto *cave canem* applicato alle donne che li portano con sé circondandoli di carezze e di cure, facendosi leccare pubblicamente la bocca, si da far nascere il sospetto che si facciano leccare anche altrove. Le carezze ed i baci di cui esse li ricolmano, i nomi gentili che ad essi prodigano, sono buoni argomenti per ritenere che se ne servono come altrettanti amanti, dormendoci anche insieme.¹²⁸

La descrizione di questo tipo di fenomeni, tuttavia, non fu un'esclusiva della trattatistica scientifica. Il tema dell'erotismo bestiale, infatti, era presente anche nella cultura dell'Ottocento, con esempi che giungono fino al primo Novecento. Fra le produzioni letterarie italiane, l'esempio chiave è *Sta Donna Clara*, un componimento giovanile di Gabriele D'Annunzio, databile intorno al 1880, che fu citato anche da Giuseppe Senizza nella sua descrizione orrificca della zoofilia:

Sta Donna Clara (ne 'l mio pensiero)
su 'l damascato letto ampio e profondo:
splende la nudità ne l'ombra, e il biondo
capo sorride da l'origliere.

Erto su l'èsili zampe il levriere
blandisce il piè divino a l'Atalanta;
e freme, a la blandizia, tutta quanta
l'ignuda forma strano piacere.

Salgono miti su da 'l verziere
a 'l balcone i leandri in rosei fiocchi;
un gran paone sta co' suoi cent'occhi
vigile in alto da le ringhiere.

E mentre il cane, quasi per bere,
vibra in ritmo la lingua umida a 'l fiore
de 'l niveo piè, gli corron su 'l nitore
de 'l dorso lunghe onde leggere,

e i fianchi scarsi pulsano, e in fiere
di serpe anella torcesi la coda,
e tremano le zampe in su la proda
de l'ampio letto, lucide e nere.¹²⁹

¹²⁸ P. Garnier, *Psicopatia sessuale, op. cit.*, p. 124.

¹²⁹ G. Senizza, *La vita sessuale ai nostri giorni, op. cit.*, p. 385.

Anche la cultura visuale e artistica non si sottrasse a questo tipo di contenuti. Nel contesto europeo, molti pittori affrontarono la tematica dell'erotismo bestiale a partire dall'immaginario mitologico, e si trovano esempi nelle opere di Bouguereau, Cézanne, Klee, Chaplin, von Stuck o, in Italia, Aristide Sartorio con *Il piacere*, del 1889: alla base di tutte queste rappresentazioni vi era l'idea che la sessualità femminile fosse permeata di un'irrazionalità, idealmente assente nell'uomo dell'Ottocento, che attirava le donne verso le pratiche bestiali¹³⁰. Alcuni ulteriori esempi nel campo dell'immagine si riscontrano negli ex libris, dei foglietti applicati solitamente sulla seconda pagina di copertina di un libro per identificarne la proprietà che, dopo la Rivoluzione Francese e con l'Art Nouveau, vissero un ampliamento iconografico rispetto alla tradizione araldica aristocratica¹³¹. Edgardo Rodina, nel 1910, scrisse un articolo sugli ex libris raffiguranti immagini erotiche: nonostante le pagine non presentassero esempi illustrativi, Rodina evidenziò che molte di queste rappresentazioni erano esplicite e ricche di dettagli, e precisò, inoltre, che esse erano applicate anche su libri a contenuto non erotico e che erano anche oggetto di scambio e collezione¹³². Uno degli ex libris xilografici realizzati da Cesare Berteza per Luigi Amedeo Rati Opizzoni di Torre riprendeva il tema della zoofilia femminile, ed è stato riprodotto dalla collezione privata per il volume di Remo Palmirani dedicato all'ex libris erotico (figura 21). Anche in scultura è possibile trovare alcuni esempi: nei suoi anni giovanili, il veronese Egidio Casarotti si dedicò alla lavorazione del bronzo, prima di dedicarsi alla ceramica dal 1942, e fra alcune delle sue sculture risalenti ai primi decenni del Novecento è presente anche *Donna con cagnolino*, in cui è raffigurato un cunnilingus di un cane su una donna (figura 22).

La fotografia pornografica rappresentò la zoofilia in linea con la cultura visuale, letteraria e scientifica sullo stesso tema: il focus principale era l'interazione fra donne e animali, ed il cane rimaneva l'animale maggiormente rappresentato. La fotografia in figura 23 giunge perfino a mescolare due degli immaginari del desiderio sessuale maschile, ovvero il lesbismo e la perversione bestiale femminile: due donne sono ritratte in una posa erotica, nella quale una, alle spalle dell'altra, tocca il seno alla compagna mentre i suoi genitali sono sottoposti alla stimolazione orale di un cagnolino, qui rappresentato attraverso un peluche forse per evitare aberrazioni nel risultato finale della posa, a causa di possibili movimenti improvvisi che l'animale avrebbe potuto compiere davanti all'obiettivo. Lo sviluppo tecnico della tecnologia fotografia, con l'arrivo dell'istantanea, concesse infine la possibilità

¹³⁰ B. Dijkstra, *Idoli di perversità*, op. cit., pp. 403–485.

¹³¹ Remo Palmirani, *Storia illustrata de l'Ex libris erotico: simboli, sogni e menzogne negli ex libris erotici*, Roma: Robin Edizioni 1998, p. 7.

¹³² Edgardo Rodina, «Ex Libris Eroticis», in *Archivio dell'Associazione Italiana per amatori di Ex Libris* 1:1, 47–49, in R. Palmirani, *Storia illustrata de l'Ex libris erotico*, op. cit., p. 12.



Figura 21 - Cesare Bertea, ex libris xilografico per il conte Luigi Amedeo Rati Opizzoni di Torre, 1912, riproduzione fotografica.



Figura 22 - Egidio Casarotti, Donna con cagnolino, 1915 c.a., riproduzione fotografica di statua in bronzo, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.

di ritrarre veri e propri animali senza il rischio di ottenere immagini mosse come risultato (figure 24 e 25). La datazione delle fotografie rivela una sovrapposizione con le produzioni testuali, sia letterarie che scientifiche, e visuali citate poc'anzi: è possibile supporre un dialogo ed un'influenza reciproca fra questi ambiti di sapere e produzioni culturali, in uno schema quasi circolare. Non ci sono elementi sufficienti, infatti, per supporre che una di queste tipologie di produzione culturale potesse essere l'origine dalla quale l'elemento della zoofilia ha successivamente trovato la propria collocazione ed espressione in media ed ambiti differenti.

All'elenco di donne definite «psicopatiche sessuali», Ferrero e Lombroso aggiungevano anche coloro «che godono non solo nel far da maschio, ma nel torturare, nel battere il maschio, nel farlo sanguinare, nel renderselo schiavo»¹³³: la pratica descritta è quella del masochismo. Questo termine ha una derivazione letteraria, ed è stato coniato a partire dal nome dell'autore dei romanzi *La Venere in pelliccia*, del 1870, e *Il finto Ermellino*, del 1872, Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895), che raccontavano di atti sessuali il cui compimento era possibile solo attraverso l'umiliazione e il dolore fisico inflitto dalla donna sull'uomo, un immaginario affermatosi soprattutto in Inghilterra e Germania¹³⁴. Nel suo pamphlet sulle origini del masochismo, Nice Fowell descrive così la trama del romanzo *La Venere in pelliccia*:

Un giovinotto elegante e spirituale diviene volontariamente il «lacchè» di un'amante crudele che gli somministra senza pietà colpi di piede, di «cravache» e di frustino. Egli prova una strana voluttà alla vista di un rivale che aveva ottenuto i favori della sua bella, e, ben lungi dall'esserne geloso, sopporta anche gli schiaffi e le fustigazioni del suo rivale, trovandovi una voluttuosa sensazione di dolore e di gioia. Egli stesso confessa: «Io trovo nella sofferenza una eccitazione particolare; la tirannia, la crudeltà e soprattutto la infedeltà di una simpatica donna aumentano la mia passione... Per avvincersi un uomo in eterno, non occorre esser fedele. Qual'è la donna onesta che è stata adorata più di una ètera? Nell'infedeltà della donna si trova uno cammino doloroso che costituisce il godimento supremo».¹³⁵

L'inversione dei generi e dei ruoli della persona che infligge dolore e colei che lo subisce prendeva il nome di sadismo secondo la definizione di Senizza, «il sadismo non sarebbe che l'ipertrofia dell'orgoglio del maschio, il quale, per meglio gioire del piacere della conquista e della dominazione, sente la necessità di far soffrire e di far godere nel tempo stesso. Certe donne sanno bene che solo

¹³³ G. Ferrero e C. Lombroso, *La donna delinquente la prostituta e la donna normale*, op. cit., p. 402.

¹³⁴ S. Alexandrian, *Storia della letteratura erotica*, op. cit., pp. 264-265.

¹³⁵ G. Senizza, *La vita sessuale ai nostri giorni*, op. cit., p. 527 ; Nice Fowell, *Il masochismo: i misteri della flagellazione*, Firenze 1914, 17.



Figura 23 Anon., rapporto saffico con presenza di cagnolino in peluche, 1890 c.a. (o di poco precedente), riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.



Figura 24 - Anon., vetrino fotografico per proiezione raffigurante una donna con un cane, 1915 ca., gelatina di nitrato d'argento in vetro, Museo del Precinema Minici Zotti.



Figura 25 - Anon., nudo femminile con cane in stereoscopia su lastra di vetro colorata manualmente, 1890 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.

lascandosi maltrattare possono riuscire a tenere avvinti i loro amanti»¹³⁶. La presenza del dolore nei rapporti sessuali, chiamata algolagnia, si definiva nella forma di masochismo o di sadismo sulla base del ruolo dell'uomo, attivo o passivo, poiché maschile era la prospettiva attraverso la quale le pratiche sessuali erano analizzate, descritte e rappresentate:

In quanto l'uomo resta schiavo e vittima della propria sessualità, mostra disposizioni masochistiche: quando invece egli con la forza della sua psiche e con la sua intelligenza si solleva al di sopra di questa pura sessualità, ed esercita la sua attività ed energia anche nei rapporti sessuali sulla donna ritornata completamente passiva, allora prevale in lui l'elemento sadico. Onde è chiaro come sadismo e masochismo possano spesso comparire e coesistere nella stessa persona, perché non rappresentano che la forma passiva ed attiva dell'algolagnia, che sta a loro fondamento e che ne costituisce la vera essenza.¹³⁷

In questa sfera del piacere legata al dolore, la pratica più diffusa era quella della flagellazione. Già nelle prime traduzioni italiane di Krafft-Ebing, il «flagellantismo» era descritto in relazione alle sue radici storiche e letterarie, dalla sua origine in ambito religioso al nuovo significato assunto in ambito privato durante l'età moderna.

Che la flagellazione possa originare la sensualità ce lo insegna la setta dei flagellanti, numerosi nei secoli XIII-XV; i quali si flagellavano in parte per penitenza, in parte per mortificazione della carne (con lo scopo di emancipare lo spirito dall'impero dei sensi e restar fedeli alla castità comandata dalla Chiesa). Dapprincipio la Chiesa favorì questa setta, ma poiché con la flagellazione si risvegliava appunto la libidine, ciò che dava frequentemente luogo a fatti spiacevoli, essa si vide costretta di opporsi al flagellantismo. Caratteristici per il significato sessuale eccitante della flagellazione, sono i fatti seguenti tolti dalla vita delle due eroine della flagellazione, Maria Maddalena de' Pazzi ed Elisabetta di Gentone. La prima, di ragguardevole famiglia, era monaca carmelitana a Firenze verso il 1580, levò per le flagellazioni e ancor più per le conseguenze di esse, tanta fama di sé che ne fa cenno la storia. Essa godeva la massima gioia quando la badessa fattala legare colle mani sul dorso, la faceva flagellare sui nudi lombi in presenza di tutte le suore. Le flagellazioni continuate fin dalla gioventù avevano rovinato interamente il suo sistema nervoso così che forse nessuna eroina della flagellazione ebbe tante visioni. Durante queste, essa smaniava, specialmente d'amore, pareva che un fuoco interno minacciasse di consumarla e sovente gridava «basta! non avvampi più fortemente questa fiamma che mi divora; non è questa la morte che io bramo, essa m'inonda di troppo piacere e beatitudine». E così procedendo oltre, invasa dalla concupiscenza, le si paravano innanzi le fantasie più libidinose e lussuose che più d'una volta fu in procinto di perdere la sua castità. Egualmente si narra di Elisabetta di Gentone che per la flagellazione, era presa quasi da furore bacchanale e più che mai dava in ismanie quando eccitata da flagellazione più potente, credeva di essere sposata al suo «Ideale». Tale stato era per lei ripieno di gaudio immenso e sovente esclamava: «O amore, o infinito amore, o amore, o voi creature

¹³⁶ G. Senizza, *La vita sessuale ai nostri giorni*, op. cit., p. 543.

¹³⁷ I. Bloch, *La vita sessuale dei nostri tempi*, op. cit., p. 441.

esclamate meco amore, amore!». È nota anche l'osservazione confermata da Taxil che i libertini, per riacquistare la loro perduta virilità, talvolta si fanno flagellare o pungere a sangue, prima dell'atto sessuale.¹³⁸

In letteratura, il primo importante esempio sulla flagellazione si ritrova con il già citato romanzo inglese *Fanny Hill*, del 1748, a partire dal quale questa pratica divenne un elemento ricorrente nella letteratura inglese di primo Ottocento, e fu per questo soprannominata «vizio inglese»¹³⁹. Una più marcata affermazione letteraria, tuttavia, arrivò con de Sade, il quale descrisse questa pratica sia con decoro, come nella *Justine* (1791), sia con toni così cruenti da attirare l'attenzione del Direttorio, come accadde per *La Nouvelle Justine* (1797)¹⁴⁰. Quella di de Sade era la ricerca esasperata del piacere nel dolore, perseguito attraverso descrizioni razionalistiche, per un migliore effetto di stupore, e nell'esasperazione delle pratiche, che si spingevano oltre la flagellazione e talvolta sfioravano la necrofilia e vedevano anche le donne come soggetti attivi nella sessualità sadica, come nella *Juliette ou les Prospérités du vice* (1797)¹⁴¹. L'ispirazione letteraria era evidente anche nel modo in cui queste pratiche si concretizzavano nella società; Fowell scrisse infatti

Nei principali giornali delle grandi capitali europee si leggono frequentemente degli annunci coi quali selle signore «professoresse di lingue» od «istruttrici» si offrono promettendo ai loro allievi di *essere molto severe*; e non è raro il caso di leggere esplicitamente «Wanda cerca il suo Masoch». Tutti questi annunci indicano abbastanza chiaramente che si tratta di *flagellanti* solitarie, ma molto spesso uno di questi avvisi cela una vera impresa di flagellazione: una casa di correzione per signori con la sua brava direttrice alla testa e quattro o cinque ragazze fra *flagellanti* e *masochiste*.¹⁴²

L'immaginario sadico, masochista e inerente alla pratica della flagellazione si diffuse in Italia proprio grazie alla diffusione di materiale pornografico proveniente dall'estero costruito su questi immaginari. Le immagini con rappresentazioni di questo tipo erano, in origine, disegni e xilografie illustrative dei romanzi citati. La fotografia, fin dalle sue origini con il dagherrotipo, trovò in alcuni ambienti europei la propria applicazione anche in questo immaginario¹⁴³, con qualche esempio fotografico, fra fine Ottocento e inizio Novecento, anche in Italia (figura 26). La pratica della flagellazione funzionava anche come spettacolo¹⁴⁴, una funzione della pornografia che la fotografia contribuì a costruire fin dalle sue origini. La prospettiva sulla base della quale erano costruite le immagini fotografiche era del tutto maschile, nella sua definizione e nelle dinamiche di attività e passività nelle

¹³⁸ R. De Krafft-Ebing, *Le psicopatie sessuali con speciale considerazione alla inversione sessuale*, op. cit., pp. 20–21.

¹³⁹ A. Bertolotti, *Guida alla letteratura erotica. Dal Medioevo ai giorni nostri*, op. cit., pp. 158–159.

¹⁴⁰ S. Alexandrian, *Storia della letteratura erotica*, op. cit., pp. 201–202.

¹⁴¹ *Ibidem.*, pp. 203–205.

¹⁴² N. Fowell, *Il masochismo*, op. cit., p. 89.

¹⁴³ C. A. Zotti Minici, «Prologo per serata nera», art. cit., p. 248.

¹⁴⁴ Steven Marcus, *The other Victorians: a study of sexuality and pornography in mid-nineteenth century England*, London: Weidenfeld and Nicolson 1966, p. 252.

pratiche¹⁴⁵. Nella fotografia in figura 26 è rappresentato un soggetto femminile che sogna di essere flagellata da una sua partner: l'immagine è costruita in una prospettiva completamente maschile, nella quale non solo vi è un richiamo all'immaginario del lesbismo, ma viene offerto il duplice punto di vista, ovvero quello sadico, della donna flagellata, e masochistico, soddisfatto dalla figura a seno nudo della flagellante.

L'analisi degli immaginari definiti perversioni dalla trattatistica sulla sessualità ha permesso di chiarire quale rapporto intercorresse fra essa e altre forme di produzione sugli stessi temi, quali la letteratura, la cultura visuale, e, soprattutto, la fotografia. Gli elementi ricorrenti in ciascuno di questi ambiti di espressione evidenziano come questi fossero in connessione fra loro. Laddove la trattatistica descriveva e creava epistemologie psicopatologiche e morali, la fotografia costruiva immagini finalizzate a stimolare il desiderio su quegli stessi temi contrari alla norma definita dalla trattatistica. Le fotografie, rispetto ad alcuni testi letterari o ad altre forme di cultura visuale, risultavano più esplicitamente finalizzate al ribaltamento dell'orizzonte etico: laddove la prosa scientifica e morale intendeva definire un tabù, la prospettiva fotografica costruiva il desiderio. Per rendere visibile questa funzione dell'immagine fotografica, è necessario analizzare i passaggi e le interpretazioni degli immaginari concretizzatesi anche in letteratura e negli altri prodotti di cultura visuale. Bisogna evidenziare, inoltre, come queste espressioni non fotografiche recepirono anche alcuni contenuti non presenti in fotografia: il romanzo *Il bacio d'una morta* di Carolina Invernizio, del 1886, presenta alcuni elementi, inerenti alla necrofilia e allo stupro, ripresi dalle narrazioni scientifiche dell'epoca¹⁴⁶. La rappresentazione fotografica di genere pornografico, in quanto strumento di conoscenza sessuale e immagine per l'evocazione del desiderio, necessita un'analisi comparata con gli altri media, affinché il suo ruolo sociale ed il suo valore storico possano essere compresi e restituiti.

3.6. Pornografia di una società: anticlericalismo e satira politica in fotografia

L'affermazione dell'immagine fotografica in Italia, a metà dell'Ottocento, si legò a doppio filo con le rappresentazioni dei personaggi politici nel contesto del Risorgimento. Nel celebrity system risorgimentale, nel quale i protagonisti delle vicende politiche diventavano icone in grado di animare le masse attraverso codici spettacolari e registri emotivi¹⁴⁷, le fotografie che ritraevano queste figure

¹⁴⁵ A. Kuhn, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, op. cit, p. 46.

¹⁴⁶ R. Reim, *Il corpo della musa. Erotismo e pornografia nella letteratura italiana dal '200 al '900*, op. cit, p. LVII.

¹⁴⁷ Costanza Bertolotti, Gian Luca Fruci e Alessio Petrizzo, *Icone politiche: celebrità e nuovi media al tempo del Risorgimento*, Mantova: Istituto mantovano di storia contemporanea 2018, pp. 13–15.



Figura 26 – Anon., fotografia ritraente la fantasia di una donna che sogna di essere flagellata dalla sua partner, 1905 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.

trovarono una larghissima circolazione, come attestato dai documenti di censura precedentemente analizzati. Tuttavia, nella stessa misura in cui la circolazione del ritratto fotografico aveva una funzione celebrativa dell'icona rappresentata, esisteva un tipo di fotografia, di genere pornografico, realizzata appositamente per deridere e screditare il soggetto rappresentato. La circolazione di questa tipologia di immagini è attestata, ancora una volta, dai documenti di polizia. Fra le fonti citate riguardanti lo Stato pontificio, è riportato che nel 1856 furono sequestrate immagini raffiguranti «l'Augusta Effigie del Sommo Pontefice con riprovevoli allusioni»¹⁴⁸, ed è plausibile ritenere che l'editto del 1861, che imponeva stringenti regolamenti sulla pratica fotografica e bandiva ogni forma di produzione oscena, avesse anche la finalità di proteggere la fragile immagine del papato dalla messa in ridicolo, dalla caricatura e, dunque, dalla perdita di credibilità politica¹⁴⁹.

La parodia del clero attraverso l'immaginario osceno era un elemento classico e ricorrente nella letteratura francese del Settecento: in un secolo in cui il concetto ed il genere di pornografia ancora non era definito, monaci lascivi, suore lussuose, vescovi impotenti che contraggono malattie veneree e badesse lesbiche in preda a «furore uterino» popolavano romanzi e racconti nei quali era difficile definire se l'elemento principale fosse l'oscenità o l'anticlericalismo¹⁵⁰. In Italia questo tema si ritrovava solo in alcune espressioni della letteratura erotico-dialettale, come in Giorgio Baffo, a metà Settecento¹⁵¹, e in alcune novelle scritte intorno alla fine del secolo e circolanti a metà Ottocento, come quelle di Domenico Batacchi¹⁵² e Giambattista Casti¹⁵³. La presenza della sessualità associata all'ambiente clericale è di per sé un paradosso, un contrasto in grado di suscitare scandalo o irriverenza. Le novelle di Casti, ad esempio, raccontavano di corteggiamenti e rapporti di chierici con donne, talvolta concretizzatisi, e altre volte solo supposti e suggeriti, al fine di giocare con il senso di decenza e pudore del lettore. In molti di questi racconti, l'uomo appartenente al clero, prete o frate che fosse, svolgeva il ruolo di colui che, nonostante il suo ruolo sociale, istruiva le donne ai piaceri carnali. La letteratura libertina francese riproponeva questo elemento costantemente: nell'emblematico romanzo *Thérèse philosophe* del 1748, la protagonista era avviata alla vita sessuale proprio da un prete. La fotografia riprese questo tema pedissequamente. La fotografia in figura 27 è un fotomontaggio colorato del 1860 che ritrae il papa Pio IX nel momento precedente ad un rapporto con una suora. Attraverso la composizione di due diversi negativi, fin dalle origini della calotipia era

¹⁴⁸ ASRm, *Ministero dell'Interno*, b. 1941, n. 236.

¹⁴⁹ A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, op. cit., pp. 49–50.

¹⁵⁰ R. Darnton, *Libri proibiti*, op. cit., pp. 77–78.

¹⁵¹ Giorgio Baffo, *Raccolta completa delle opere di Giorgio Baffo*, Costantinopoli 1860.

¹⁵² Domenico Batacchi, *Novelle*, Londra [i.e. Milano] 1856, vol. II.

¹⁵³ *Le novelle di Giambattista Casti*, Lugano 1860.

tecnicamente possibile ottenere dei fotomontaggi, una pratica largamente usata nella fotografia pornografica raffigurante personaggi politici e pubblici.

Un secondo elemento nella rappresentazione del sesso in ambiti ecclesiastici era l'omosessualità. Nella letteratura europea fra Sei e Settecento, il convento era l'ambientazione ricorrente ed immediata per molteplici racconti di rapporti lesbici, ed il già citato Fernando Tonini, a metà dell'Ottocento, denunciò come questo tipo di luoghi favorisse quello che lui definiva «gioco lesbiano»¹⁵⁴. Anche l'omosessualità maschile, tuttavia, trovò il proprio spazio letterario: nel madrigale *Sorpresa d'un frate mentre buzarava un ragazzo*, del veneziano Giorgio Baffo, il «padre guardiano» del convento esprime la sua invidia e gelosia per il compimento di un rapporto anale fra un frate ed il ragazzo con il quale solitamente lui stesso «si trastullava»¹⁵⁵. L'omosessualità maschile, in questo contesto, serviva ad enfatizzare il paradosso e la funzione irrisoria dell'immaginario sessuale avente il clero come protagonista. In questa funzione satirica dell'elemento pornografico, la fotografia trovò un efficace campo di espressione. In figura 28 è riprodotta un'immagine fotografica ritraente un papa nero che subisce una fellatio da un giovane: oltre alla componente omosessuale, il diverso colore della pelle del soggetto rappresentato forniva un ulteriore elemento irrisorio nei confronti dell'icona papale.

Gli uomini appartenenti al clero, tuttavia, non furono soltanto figure ritratte nelle fotografie pornografiche, ma anche soggetti produttori, artefici della diffusione di questa tipologia di immagine. Nella sua storia della fotografia a Roma, Piero Becchetti racconta il caso dell'arresto del sacerdote Filippo Bottoni, nel luglio del 1865, accusato di aver realizzato e venduto alcune fotografie ritraenti donne nude. La Gendarmeria Pontificia fu avvertita del fatto che «un Prete sconosciuto e mal determinato, confezionava e smaltiva Fotografie al nudo: le quali lungi dal presentare concetto artistico, non valevano per la loro scelta. E laidezza che a fare oltraggio alla pubblica morale». Partirono così le indagini che portarono all'arresto di Don Filippo Bottoni, di 57 anni. Durante una perquisizione effettuata nel suo domicilio, precedente all'arresto, furono rinvenute due pistole, un pugnale, «alcuni libri proibiti» e una quantità di fotografie di donne nude «ed in posizione oscene sia in Cristalli (detti *Negativi o Tipi* perché servono a moltiplicare le riproduzioni), sia in cartoncini sia in carta, dette positive, nel complessivo numero di Cento cinquanta. Qui giova osservare che dette fotografie alcune trovansi ripetute più volte, alcune altre soltanto nei cristalli, ma nella generalità tutte eseguite per uso stereoscopico, vale a dire per essere vedute sotto doppia lente, due alla volta». Bottoni cercò di

¹⁵⁴ C. Beccalossi, «The Origin of Italian Sexological Studies», art. cit, p. 106.

¹⁵⁵ Giorgio Baffo, *Sorpresa d'un frate mentre buzarava un ragazzo*, cit. in R. Reim, *Il corpo della musa. Erotismo e pornografia nella letteratura italiana dal '200 al '900*, op. cit, p. 223.



Figura 27 - Fotomontaggio caricaturale ritraente Pio IX in atti sessuali con una suora, 1860 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.



Figura 28 - Anon., fotografia di un attore in costume papale che subisce una fellatio da un giovane, s.d., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.

giustificarsi affermando che le armi e i libri in questione gli erano stati lasciati in custodia dal cugino, il quale, tuttavia, smentì; mentre le fotografie, a suo dire, erano materiale richiesto dagli artisti in sostituzione dei modelli, sebbene una commissione scelta fra docenti di Accademie decretò che nessuna utilità alle belle arti vi era contenuta in quelle fotografie. Alcune delle stesse modelle, infine, denunciarono «toccamenti, abbracci e baci» da parte del sacerdote¹⁵⁶.

Pio IX ed il mondo della Chiesa non fu l'unico soggetto ripreso dalla produzione di fotografie pornografiche. Come già anticipato, questo genere di fotografia si inserì nel processo di circolazione delle icone e nel celebrity system del Risorgimento italiano: nelle reti di censura degli stati preunitari abbiamo riscontrato la presenza di stampe, ritratti, litografie, medagliette, ed anche fotografie, raffiguranti i ritratti di personaggi come Vittorio Emanuele, Cavour e Garibaldi¹⁵⁷. Questi e molti altri protagonisti delle vicende risorgimentali divennero icone e miti di un culto politico popolare che si esprime con la produzione e la diffusione massiva di immagini e oggetti ritraenti i loro volti e le loro fattezze fisiche. Garibaldi, in modo particolare, divenne un vero e proprio mito popolare, del quale proliferarono immagini, anche fotografiche, statue, oggetti di uso quotidiano, e vere e proprie reliquie¹⁵⁸. La fotografia pornografica fu in grado di inserirsi in questo culto politico di massa e di invertirne i canoni: la «sacralità» dell'icona garibaldina poteva essere macchiata dall'oscenità, ovvero dall'elemento della sessualità, inserita in fotografie di pubblica esposizione e circolazione. In figura 28 è possibile osservare un fotomontaggio, eseguito con una tecnica analoga a quella della fotografia ritraente Pio IX in figura 29, nel quale il volto di Garibaldi è stato applicato su un modello che sta ricevendo una fellatio da una donna. In modo analogo, in figura 30 è riprodotto un fotomontaggio ritraente Cavour che offre i propri genitali su un piatto ad una donna a seno nudo, intenta ad usare le posate sul pene dello statista. Le immagini risultanti dal ribaltamento del culto politico dei protagonisti del Risorgimento, in realtà, si rifacevano ad una tradizione ben più datata e radicata del celebrity system che esse sfidavano. La rappresentazione e la descrizione di organi e pratiche sessuali, già nell'Europa del Cinquecento, era ampiamente utilizzata per criticare autorità politiche e religiose¹⁵⁹. Nel Settecento, in gran parte dei contesti europei, era possibile reperire libelli a carattere diffamatorio, anche illustrati, che attraverso immaginari e contenuti pornografici criticavano le élites

¹⁵⁶ P. Becchetti, *La fotografia a Roma*, op. cit., pp. 39–40.

¹⁵⁷ In particolare: ASVe, *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1857-1861*, b. 307, fasc. I 7/13, n° 3028.

¹⁵⁸ Lucy Riall, *Garibaldi: l'invenzione di un eroe*, David Scaffei, Roma - Bari: Laterza 2007; Dino Mengozzi, *Garibaldi taumaturgo: reliquie laiche e politica nell'Ottocento*, Manduria - Bari - Roma: P. Lacaia 2008.

¹⁵⁹ L. Hunt, «Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800», art. cit., p. 10.



Figura 29 - Anon., fotomontaggio colorato a mano di Giuseppe Garibaldi che riceve una fellatio da una donna, 1860 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.



Figura 30 - Anon., fotomontaggio di Cavour che offre su un piatto il proprio pene ad una donna a seno nudo che maneggia delle posate, 1860 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.

e l'aristocrazia dell'epoca¹⁶⁰. Le fotografie qui riportate, risalenti al 1860 circa, si inserivano dunque nel solco di una tradizione visuale che non si sarebbe affatto conclusa con loro. Nel 1908, sul giornale *Battaglie d'oggi*, Alberto Antonucci denunciava la diffusione di materiale di questo tipo ritraente Napoleone: «Non ho io visto, ad esempio (e ignoro se tuttora si trovi esposto nella via principale della città) in una serie di cartoline policrome, raffigurato Napoleone negli istanti, che precedono l'adempiimento dei suoi doveri coniugali?»¹⁶¹. In questo tipo di rappresentazioni, la fotografia non si poneva più in dialogo con la pittura, nella quale la tradizione del dipinto conobbe ben altri criteri di rappresentazione, governati dal principio di consenso ed esaltazione delle ideologie sociopolitiche delle classi al potere. Il nuovo medium, in queste rappresentazioni, si pose invece in dialogo con alcune tipologie di xilografie, litografie, incisioni e disegni, prodotti della satira politica liberale fra fine Settecento e inizio Ottocento¹⁶².

Nella tradizione della fotografia pornografica satirica, c'è una storia che legò le vicende familiari di alcuni dei primi fotografi del contesto romano con la dissoluzione della monarchia borbonica, e che ancora oggi ricade periodicamente nel mirino dell'analisi storica di studiose e studiosi. Il principio della storia è identificato con il trasferimento del fotografo romano Stefano Lecchi a Parigi, dal quale il suo assistente, Martino Sauvedieu, guadagnò tre camere oscure. Nel 1850, Sauvedieu, ormai orientato alla professione di fotografo nella capitale pontificia, mutò il proprio cognome nella forma italianizzata *Diotallevi*. Poco tempo dopo, Martino sposò una sarta e modella d'Accademia di nome Carolina, e concretizzò definitivamente la propria attività di fotografo con l'apertura dell'atelier *Dai quattro pontefici*. La famiglia Diotallevi si allargò rapidamente: i due coniugi adottarono Antonio, un ragazzo castrato che lavorava con alcuni pittori come modello per giovani e femminei personaggi del mito o del sacro, il quale si legò a Costanza Vaccari, anch'essa dedita alla fotografia. I quattro componenti della famiglia Diotallevi mantennero l'atelier in attività fino al 22 maggio 1862, quando le autorità pontificie decisero di chiuderlo a causa della produzione di montaggi fotografici osceni ritraenti figure pubbliche, come Pio IX, Garibaldi o Cavour alla quale il nome dello studio era legata¹⁶³. Secondo Ando Gilardi, questa tipologia di fotografie, insieme ad altre a carattere propriamente pornografico ma avulse dalla satira politica, era utilizzata anche come cartamoneta fittizia ed informale in contesti popolari, come quello della taverna¹⁶⁴. La storia principale, tuttavia, si colloca all'indomani

¹⁶⁰ A. M. Banti, *Eros e virtù*, op. cit., pp. 36–37.

¹⁶¹ A. Antonucci, «Pornografia da muricciuoli», art. cit., pp. 2–3.

¹⁶² Marina Miraglia, «Guglielmo Plüschow alla ricerca del bello ideale», in *AFT Rivista di Storia e Fotografia* 1988:7, p. 45.

¹⁶³ F. Muzzarelli, *Le origini contemporanee della fotografia*, op. cit., pp. 81–82.

¹⁶⁴ A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, op. cit., pp. 41–42.

del 17 marzo 1861, ed è incentrata specificatamente su quattro fotografie di questo tipo; ma la sua origine risiedeva nelle dinamiche coniugali della famiglia Diotallevi.

Il giovane adottato da Carolina e Martino Diotallevi, Antonio, di origine bolognese, fu anche sottotenente del primo reggimento di fanteria dell'esercito pontificio, ma, al momento di contrarre matrimonio con Costanza, il suo rapporto con le autorità dello Stato pontificio si complicò enormemente. Secondo il regolamento pontificio, Costanza avrebbe dovuto portare una dote di tremila scudi, necessari per ottenere il permesso dell'autorità militare alle nozze. Nonostante la concessione ad una dote dimezzata, i due coniugi non poterono accumulare la somma, e decisero di sposarsi irregolarmente il 5 gennaio 1859. Dopo che la notizia del matrimonio irregolare giunse alle autorità, il 14 gennaio Antonio Diotallevi fu arrestato ed espulso dall'esercito. Per tentare un reintegro ed una pur parziale revisione del provvedimento, Antonio e Costanza cercarono mediazione presso il comandante generale delle truppe francesi De Goyon, ed in tale occasione Costanza divenne anche sua amante, al fine di ottenere una posizione privilegiata nella trattativa¹⁶⁵. Il risultato fu la liberazione di Antonio Diotallevi, il quale, tuttavia, fu costretto a rifugiarsi in Piemonte a causa della sua espulsione dallo Stato pontificio, nei confronti della quale la mediazione di De Goyon non portò alcun risultato. Durante questo soggiorno piemontese, Antonio entrò in contatto con alcune organizzazioni patriottiche italiane, le quali avevano a Roma un'organizzazione affiliata: il Comitato Nazionale Romano, che dal 1853 era fonte di preoccupazione per la polizia dello Stato pontificio, ormai in forti difficoltà dopo la proclamazione del Regno d'Italia¹⁶⁶. Proprio durante la perquisizione nell'abitazione di Giovanni Venanzi, uno dei capi del Comitato Nazionale Romano, avvenuta il 26 febbraio 1862, vennero ritrovati, insieme ai documenti sequestrati, alcuni biglietti che Costanza Vaccari e il comandante De Goyon si scambiarono durante la loro relazione¹⁶⁷. Il risultato fu l'arresto di Costanza Diotallevi, avvenuto il 6 marzo 1862.

Le dinamiche che portarono a tale risultato sembrerebbero puramente di carattere politico, ovvero relative a possibili contatti dei Diotallevi con i gruppi politici filopiemontesi a Roma. Alcuni giorni dopo, tuttavia, emerse una notizia relativa alla diffusione di quattro fotografie di nudo ritraenti Maria Sofia Wittelsbach, la Regina dell'ormai dissolto Regno borbonico, rifugiatasi con il marito a Roma dopo l'assedio di Gaeta. Secondo i documenti relativi alla vicenda, fu proprio Costanza a realizzare quelle fotografie, frutto di operazioni di fotomontaggio. Dalla sintesi del processo, diffusa

¹⁶⁵ Diego Mormorio, *La regina nuda. Delazioni e congiure nella Roma dell'ultimo papa re*, Milano: Il saggiatore 2006, pp. 15–19.

¹⁶⁶ Italo Zannier, «Le rivelazioni impunitarie della pentita Costanza Diotallevi», in Davide Del Duca (a c. di.), *Il Risorgimento in pellicola*, Pordenone: Sartor 1991, pp. 9–10.

¹⁶⁷ D. Mormorio, *La regina nuda*, op. cit., p. 35.

proprio dal Comitato Nazionale Romano, si legge che Costanza fu tradotta in carcere in quanto «gravemente indiziata di essere essa l'autrice delle oscene fotografie di Sofia di Borbone ex-regina di Napoli e delle quali ne dà infatti le più minute descrizioni»¹⁶⁸. Due giorni dopo il suo arresto, Costanza fece richiesta di impunità per sé e suo marito promettendo, in cambio, importanti rivelazioni relative a nomi di persone afferenti al «Partito Piemontese», di «impiegati pontifici traditori», di chi «fa disertare i militari e «va facendo le arruolazioni militari per il Piemonte», e quant'altro potesse ricordare. Ciò che Costanza chiedeva in cambio delle sue rivelazioni impunitarie era la grazia per sé e per il marito Antonio, ed una somma di denaro sufficiente per mettersi in salvo qualora fosse stato necessario¹⁶⁹. Relativamente alle fotografie della regina, Costanza fu inizialmente sospettata di essere stata la modella che posò per la realizzazione dei fotomontaggi, proprio a causa della sua somiglianza con Maria Sofia di Borbone¹⁷⁰. Nelle sue dichiarazioni impunitarie, tuttavia, la fotografa attribuiva l'identità della modella ad una «anonima scuffiara»¹⁷¹. Piero Becchetti ha ipotizzato che questa «scuffiara», in realtà, non sia mai esistita¹⁷², e che si trattasse, dunque, solo di un tentativo di depistaggio poiché, se Costanza fosse stata identificata come modella delle fotografie, avrebbe potuto essere ritenuta colpevole di lesa maestà¹⁷³. Nelle sue parole trascritte durante il processo, inoltre, la fotografa non citava esplicitamente i fotomontaggi, e in relazione all'arresto del 6 marzo dichiarava di essere «stata arrestata dalla Gendarmeria in mia casa dopo aver sofferto una perquisizione, nella quale mi furono trovati diversi scritti, e vedute, e ritratti in fotografia»¹⁷⁴.

Secondo Diego Mormorio, la storia dei fotomontaggi della regina fu solo un'invenzione, e le immagini fotografiche al centro di questa vicenda, dunque, non sarebbero mai esistite realmente. Il primo sospetto deriva dal fatto che i fotomontaggi furono citati per la prima volta da Costanza solo il 21 marzo 1862, ben tredici giorni dopo l'inizio delle sue dichiarazioni impunitarie¹⁷⁵. La fotografa, inoltre, descrisse precisamente le pose, la composizione e l'ambientazione di queste quattro fotografie¹⁷⁶; tuttavia, nessuna delle immagini riprodotte in archivi e collezioni relative alla vicenda

¹⁶⁸ Comitato nazionale romano, *Le rivelazioni impunitarie di Costanza Vaccari-Diotallevis nella causa Venanzi-Fausti ed altri documenti relativi*, Roma: Tipografia Nazionale 1863, 12.

¹⁶⁹ *Ibidem.*, pp. 82–84.

¹⁷⁰ F. Muzzarelli, *Le origini contemporanee della fotografia*, op. cit., p. 81.

¹⁷¹ Comitato nazionale romano, *Le rivelazioni impunitarie di Costanza Vaccari-Diotallevis nella causa Venanzi-Fausti ed altri documenti relativi*, op. cit., p. 103.

¹⁷² P. Becchetti, *La fotografia a Roma*, op. cit., p. 37.

¹⁷³ A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, op. cit., pp. 50–51.

¹⁷⁴ Comitato nazionale romano, *Le rivelazioni impunitarie di Costanza Vaccari-Diotallevis nella causa Venanzi-Fausti ed altri documenti relativi*, op. cit., p. 81.

¹⁷⁵ D. Mormorio, *La regina nuda*, op. cit., pp. 34–35.

¹⁷⁶ Comitato nazionale romano, *Le rivelazioni impunitarie di Costanza Vaccari-Diotallevis nella causa Venanzi-Fausti ed altri documenti relativi*, op. cit., pp. 104–105.

corrisponde ad una sola delle descrizioni, e sono probabilmente dei falsi realizzati successivamente¹⁷⁷. In un articolo sulla vicenda, Marina Miraglia ha riferito che presso il Museo Centrale del Risorgimento sarebbero conservate alcune immagini litografiche corrispondenti alle descrizioni di Costanza¹⁷⁸; attualmente, tuttavia, non ci sono riscontri sull'effettiva presenza di queste immagini e sulla loro plausibile datazione al 1862, che le distinguerebbe dalle immagini realizzate negli anni successivi, ispirate dalla vicenda¹⁷⁹. Sono molti, inoltre, gli elementi che spingerebbero a dubitare dell'effettiva esistenza dei fotomontaggi del 1862: il processante Collemassi non prese alcun impegno per identificare la scuffiara che posò come modella; le fotografie, che avrebbero dovuto far parte del corpo di documenti del processo, non risultano fra questi; infine, gli unici elementi a sostegno dell'esistenza di queste immagini sono la testimonianza di Domenico Catufi, che confermò solo la presenza della macchina fotografica di Costanza nella sua stanza, e la descrizione immagini dettagliata da parte di Costanza¹⁸⁰.

Lo scandalo dei nudi di Maria Sofia e della loro diffusione a livello internazionale, o anche la semplice notizia circa la loro circolazione, forniva sufficienti elementi per muovere un'accusa di natura morale ai nazionalisti italiani, ovvero quella di aver promosso una propaganda sotto forma di fotografie pornografiche. Ancora più dell'esistenza di queste specifiche immagini, la semplice esistenza di questa storia e la credibilità in essa riposta possono essere interpretate come prove del fatto che a metà dell'Ottocento, intrecciate ad immagini e oggetti del celebrity system politico, le fotografie e i fotomontaggi a carattere pornografico fossero diffusi e comuni.

3.7 Desiderare mondi lontani: la fotografia dell'immaginario sessuale nelle colonie

La fotografia, con il suo arrivo, permise di osservare e conoscere il mondo in modi differenti rispetto alle precedenti tecnologie iconografiche: la realtà divenne immagine, e l'immaginario realtà. Nonostante fosse frutto di ricerche scientifiche e, nel 1839, fosse presentato al mondo attraverso l'Académie des Sciences di Parigi e la Royal Institution di Londra, il nuovo medium, tuttavia, non rappresentò la realtà in modo del tutto imparziale e puramente oggettivo. D'altronde nemmeno i trattati scientifici lo fecero: come abbiamo potuto osservare, la sessualità fu descritta dal punto di vista

¹⁷⁷ Diego Mormorio, nell'apparato iconografico del suo libro (vedi D. Mormorio, *La regina nuda, op. cit.*) ha riportato un fotomontaggio ritraente Maria Sofia di Borbone realizzato intorno al 1890, a partire da un nudo attribuito al fotografo Ludovico Tuminiello.

¹⁷⁸ M. Miraglia, «I fotomontaggi di Maria Sofia di Baviera: la fotografia come satira politica», art. cit, pp. 44-45.

¹⁷⁹ D. Mormorio, *La regina nuda, op. cit.*, p. 50.

¹⁸⁰ *Ibidem.*, p. 61.

maschile, ed anche la fotografia fece lo stesso, talvolta in modo dichiarato e voluto, e molte altre volte per pura e meno consapevole adozione di immaginari stratificati. Allo stesso modo, quando ufficiali di spedizione coloniale, cacciatori, commercianti in cerca di fortuna o telegrafisti furono chiamati nella terra «selvaggia», portarono con sé gli strumenti fotografici per registrare le conoscenze acquisite sulle comunità locali¹⁸¹; tuttavia, le fotografie prodotte non furono immuni dagli immaginari di cui questi uomini erano portatori.

Nell'Europa dell'Ottocento, un numero sterminato di artisti contribuì, con la propria produzione, alla costruzione di un ampio immaginario esotico. Le donne nei quadri di Jean-Léon Gérôme, le scene bibliche e coloniali dipinte da Horace Vernet, le odalische rappresentate della pittura di Eugène Delacroix: dalla Francia, capitale dell'arte dell'Ottocento, giungevano immagini esotiche, nelle quali la presenza femminile era dotata di una fortissima carica erotica. Questo immaginario, come tutta l'arte dell'epoca, andò oltre i confini francesi, e le stesse rappresentazioni dell'Oriente biblico o del mondo coloniale pervasero anche la pittura italiana: uno dei possibili esempi è la *Ruth* di Francesco Hayez, dipinta nel 1853. Il fascino di questo immaginario fu espresso anche dalla letteratura, di cui il romanzo *Salammbô* di Gustave Flaubert, pubblicato nel 1862, ne è forse l'emblema. Verso la fine del secolo, con le traduzioni dei testi di erotologia orientale, come *Il Giardino profumato per lo svago dello spirito* (testo del 950, tradotto in francese nel 1876) ed il *Kamasutra* (tradotto in inglese nel 1889), e la diffusione di romanzi pornografici ed erotici ad ambientazione esotica, come *Une Nuit d'orgies à Saint-Pierre Marinique* del 1892¹⁸², la conoscenza dei territori coloniali da parte degli europei era ormai fortemente influenzata dall'immaginario erotico che fino ad allora li aveva rappresentati.

Nell'Italia postunitaria, la costruzione di un proprio sistema di lettura e conoscenza dell'Oriente e dei territori oggetto delle mire coloniali era un'operazione politico-culturale finalizzata alla rivendicazione di una posizione di prestigio a livello europeo. Con questa finalità, gli intellettuali dell'epoca, fra i quali vi era anche l'antropologo Angelo De Gubernatis, facevano riferimento ad una tradizione di studi italiani lunga diversi secoli, i cui riferimenti erano *Il Milione* di Marco Polo (1300), *La Mandragola* di Macchiavelli (1518), *Mappamondo* di Matteo Ripa e Matteo Ricci (1584), *La turca* di Gian Battista Della Porta (1606)¹⁸³.

¹⁸¹ Gabriella Campassi e Maria Teresa Segà, «Uomo bianco, donna nera. L'immagine della donna nella fotografia coloniale», in *Rivista di storia e critica della fotografia* 1983:5, pp. 56–57.

¹⁸² S. Alexandrian, *Storia della letteratura erotica*, op. cit., pp. 253–274.

¹⁸³ Fabrizio De Donno, *Italian Orientalism. Nationhood, Cosmopolitanism and the Cultural Politics of Identity*, New York: Peter Lang 2019, pp. 7–9.

In questo processo di costruzione di sapere e immaginario su mondi lontani, la fotografia trovò il proprio spazio di applicazione. In quanto immagini realizzate dalla realtà, sottoforma di processi chimici in reazione alla luce, le fotografie avevano un ruolo probatorio, e divenivano conferme della veridicità degli immaginari esotici ed edonistici costruiti sull'Oriente e l'Africa, che nutrivano i desideri degli osservatori occidentali¹⁸⁴. Grazie alla fotografia, i resoconti dei viaggiatori e i loro diari non erano più fondati sulla sostanziale soggettività della scrittura e del disegno, e si dotavano del supporto fotografico per certificare in modo incontrovertibile ciò che essi raccontavano¹⁸⁵. Nel contesto europeo, la fotografia si legò radicalmente alla ricerca antropologica, e fu pertanto impiegata nei modi più disparati per lo studio di culture e, soprattutto, di corpi.

«L'antropologia», afferma Elio Grazioli, «entra in causa a pieno titolo e fa della fotografia uno dei suoi strumenti indispensabili. Appoggiandosi ai nuovi metodi scientifici, alle teorie e posizioni positiviste da un lato, alle pretese fisiognomiche dell'altro, antropologi, etnologi e scienziati a diverso titolo costruiscono archivi e schedari e affinano sempre più i loro metodi di studio. È un vero e proprio crescendo, dalle generiche fotografie "turistiche", che entrano nelle collezioni non solo dei viaggiatori ma anche degli antropologi, ai programmi di ricerca e ai metodi sofisticati dell'antropometria. La fotografia è lo strumento a disposizione per la conferma delle "tesi scientifiche"»¹⁸⁶. Nell'ambito dello studio dei territori coloniali all'interno dell'antropologia italiana, sebbene già nei primi istanti dell'esperienza coloniale vi fossero voci accademiche che lamentavano l'assenza di studi di antropologi accreditati sulle terre oggetto di conquista, furono soprattutto diari, testimonianze scritte e fotografiche e fonti di carattere amministrativo, giuridico e militare a costituire il corpus centrale per una conoscenza accreditata delle popolazioni locali: militari, viaggiatori e amministratori furono «etnografi per caso»¹⁸⁷. Era facile, dunque, che queste prime produzioni culturali che determinarono il sapere su questi territori e i loro abitanti fossero influenzati dall'immaginario costruito dalla letteratura e dall'arte descritto poc'anzi.

Questo sistema di conoscenze ed immaginari è diventato noto con il nome di orientalismo, secondo il concetto coniato da Edward Said con la sua celeberrima opera del 1978¹⁸⁸. Nel corso degli anni, sono state mosse diverse critiche alla suggestione dell'opera di Said, in particolare nell'ambito degli studi post-coloniali. L'analisi della fotografia erotica e pornografica, in rapporto al concetto di orientalismo, può portare ad ulteriori prospettive su questo fenomeno e sulla sua interpretazione.

¹⁸⁴ G. Campassi e M. T. Sega, «Uomo bianco, donna nera», art. cit, p. 56.

¹⁸⁵ C. Marra, *Che cos'è la fotografia*, op. cit, p. 44.

¹⁸⁶ E. Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, op. cit, p. 31.

¹⁸⁷ Barbara Sorgoni, *Parole e corpi: antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea, 1890-1941*, Napoli: Liguori 1998, pp. 53-55.

¹⁸⁸ Edward W. Said, *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, 10 ed., Milano: Feltrinelli 2013.

Nella descrizione dell'immaginario e dei riferimenti culturali finora citati, il termine orientalismo è stato legato al più ampio concetto di esotismo e al fenomeno del colonialismo: la ragione risiede nella presenza ricorrente di alcuni elementi classicamente intesi come orientalistici in contesti non riducibili alla sola definizione di Oriente. Bisogna altresì considerare come il concetto proposto da Said si configuri come un apparato simbolico e metaforico intrinseco a tutte le esperienze di conquista coloniale; tuttavia, la costruzione sessualizzata dei processi di colonizzazione nell'Ottocento, su cui l'orientalismo si basa, non aveva un puro valore rappresentativo o simbolico, ma era una vera e propria rete di relazioni di potere connotata su una gerarchia di razza e classe¹⁸⁹. Per questi motivi, l'analisi delle rappresentazioni fotografiche di genere erotico-pornografico, in relazione a diari e scritti etnografici, può moltiplicare i possibili punti di vista sul fenomeno del colonialismo durante l'Ottocento.

Viaggiatori, esploratori e colonizzatori guardavano le donne in una prospettiva che ne costruiva un'immagine fortemente sessualizzata ed erotica. Nel suo libro *Dal Po ai due Nili* del 1887, frutto di una spedizione compiuta nel 1880 da Massaua a Gadaref, Luigi Pennazzi descrisse consapevolmente le donne eritree e beduine secondo i canoni solitamente costruiti per i contesti definiti orientali:

Dissi che la donna a Massaua vi è meno donna che femmina, e questo è il solo punto sul quale la mia prima impressione non ha variato. Come in tutto l'Oriente, la donna vi è considerata quale uno strumento di piacere e di procreazione, non godendo di nessun diritto, e non conoscendo altra legge fuorché il beneplacito del padrone. A Massaua poi le cose oltrepassano quanto ho mai visto fino ad ora. Non solo sono tenute nell'ignoranza la più crassa, ma non sanno nemmeno accudire alle faccende più famigliari. Trovare una donna che sappia cucire, o lavare, o stirare, sarebbe un voler cercare la pietra filosofale. Condannate le une all'ozio il più completo, le altre alle fatiche più immani, le prime non trovano da campare la vita che nella prostituzione, mentre le altre non ricavano dal penoso lavoro che magro ed insufficiente compenso [...]. Le Abissine sono belle, e più d'uno scultore, più d'un artista si contenterebbe di avere per modello quei corpi così snelli, slanciati, rotondetti, di un color bruno dorato, al collo elegante, ai lineamenti regolari, offrendo tutti i caratteri del più puro tipo caucasico. Esse formano la grande classe delle etere del paese, né sono perciò sprezzate, la prostituzione essendo passata costì allo stato di istituzione sociale da tutti accettata. [...] Grazie, lascive oltre ogni dire, guastano però la loro bellezza, almeno dal punto di vista europeo, ungendosi il corpo ed i capelli con un grasso nauseabondo che distrugge tutto l'effetto del loro sguardo ammaliatore. In quanto a me, che nella donna preferisco il *mignon* al *superbe*, non esiterei ad accordare il premio della bellezza alle Beduine. Piccole ma ammirabilmente fatte, snelle ma rotondette, con piedi e mani che una duchessa o un'Andalusa invidierebbero, di un bruno più carico delle Abissine, con grandi occhioni da gaz-zella spaventata, queste povere creature condannate ai più duri lavori, mi sembrano tante Ebe cesellate da Benvenuto, e fuse in quel bronzo fiorentino dalle tonalità sì calde, dai riflessi sì carezzevoli. Allorché le

¹⁸⁹ Ann Laura Stoler, *Carnal knowledge and imperial power: race and the intimate in colonial rule*, Berkeley - London: University of California Press 2002, pp. 44-45.

vedo passare, curve sotto l'immane peso d'immensa otre ripiena d'acqua che portano da Munkullo distante due ore di cammino, vestite o piuttosto svestite di un cencio che appena cinge loro le reni, impudiche senza saperlo, come lo sono i fanciulli, mi si stringe involontariamente il cuore pensando alla degradazione di questi esseri il cui viso respira intelligenza e dolcezza. Vere paria, non hanno un minuto di tregua. Accasciate lungo il muro contro il quale depositano le loro *ghirbe* (otri), sotto la sferza di ardente sole, lo sguardo vagando nello spazio, serie, indifferenti a tutto ed a tutti, queste misere creature sembrano vivere di altra vita ed aspettare dall'eterno sonno quella pace che non troveranno mai sulla terra. Si direbbe che l'immobilità è il loro sogno, il riposo, il loro unico desio, e che anche dalla morte lo riceverebbero volentieri¹⁹⁰.

La descrizione non si limitava alle caratteristiche fisiche, ma costruiva la sensualità delle donne del luogo anche attraverso i loro atti, che fossero l'ozio o il trasporto dell'acqua. Questa stessa modalità narrativa si ritrova in altri autori, come nel diario *Nell'Harrar* di Luigi Robecchi Bricchetti, pubblicato nel 1896. L'esploratore pavese, infatti, spese non poche parole nel descrivere la bellezza che trovava

nelle brune ed aggraziate figlie del sole, sbocciate, come fiori gentili in quelle serre dei tropici ed una vaga dolcezza di espressione che sferzano curiosamente il sangue con un fascino acuto, acre, selvaggio ed inebriante come i profumi e gli aromi di quelle resinose boscaglie d'acacie. Se la loro bellezza, più che tale, è fine e piacente, gli occhi ne completano il fascino. Larghi, morbidi, di un nero profondo, scintillanti, languidi talvolta e che sempre rivelano l'intelligenza e trasporti passionali, mettono i brividi suscitando ignote e violente sensazioni.¹⁹¹

Ancora, descriveva queste donne come

bellissime, slanciate di forme, dal petto ritto e tondeggianti, dalle anche ampie e flessuose, dalle coscie [sic.] sviluppate e potenti. Avvolte con leggiadria inimitabile e regale nel *tob*, che lascia intravedere il seno ondeggiante, scoprendo le braccia di bronzo, sollevano recarsi ad attingere acqua lanciando sguardi languidamente furtivi, ardenti, e spiranti un profumo di grazia e di fascino ammaliante dalla vezzosa figura.¹⁹²

Queste descrizioni potrebbero quasi sembrare delle didascalie appositamente pensate per alcune delle fotografie di Luigi Naretti (figure 31, 32 e 33), il primo fotografo italiano ad aprire uno studio in Eritrea. Nella sua produzione si ritrovano molteplici fotografie in cui le donne ritratte assumono pose di forte richiamo alla cosiddetta tradizione artistica «orientalista» realizzata da autori europei: il richiamo alle già citate odalische di Delacroix e all'immaginario sensuale dipinto da Ingres appare quasi ricercato. Nella fotografia in figura 34, molto probabilmente anch'essa realizzata da Luigi

¹⁹⁰ Luigi Pennazzi, *Dal Po ai due Nili* (1887), cit. in Angelo Del Boca, *La nostra Africa: nel racconto di cinquanta italiani che l'hanno percorsa, esplorata e amata*, Vicenza: N. Pozza 2003, pp. 55–57.

¹⁹¹ Luigi Robecchi Bricchetti, *Nell'Harrar*, Milano: Galli 1896, pp. 44.

¹⁹² *Ibidem.*, p. 74.

Naretti, sono ritratte tre donne eritree in una posa molto simile alla celeberrima scultura di Antonio Canova, *Le Tre Grazie*, realizzata tra il 1812 e il 1817: si tratta di un'ennesima fonte visuale che dimostra come le rappresentazioni della realtà coloniale fossero filtrate attraverso elementi della cultura visuale europea. Quello di Naretti era l'unico studio fotografico in Eritrea durante i primi anni della dominazione italiana; tuttavia, i fotografi attivi sul territorio erano molti, così come ingente erano le commissioni richieste loro dalla madrepatria per la produzione di cartoline, sebbene risulti difficile stabilire volumi e remuneratività di un simile commercio¹⁹³. È presumibile che all'interno di questo flusso di immagini fotografiche che legavano l'Africa orientale all'Italia ci fosse una parte non indifferente di soggetti a sfondo erotico e pornografico.

Oltre alla descrizione puramente fisica delle donne e alle loro pose, anche le analisi sociali arricchivano l'immaginario fortemente sessualizzato dei territori che a partire dal 1882 divennero parte dei possedimenti coloniali italiani. Alcune delle abitudini ricorrentemente raccontate sono il precoce risveglio sessuale delle ragazze abissine e la loro tendenza alla prostituzione. Così le descrisse Ambrogetti nel suo trattato *La vita sessuale nell'Eritrea*, del 1900:

Tanto i maschi che le femmine in un'età variabile dagli otto ai dieci anni abbandonano il tetto paterno per andare a servire e guadagnarsi così la vita. [...] È in questi anni appunto che si vedono le prime manifestazioni sessuali nelle donne abissine. Le piccole serve (dico piccole per l'età) si riuniscono in comitive numerosissime, e partono il mattino per tornare la sera, andando lontano sui monti a provvedere le legna per il fuoco. Bisogna sentire i canti che eseguono in coro, tanto partendo, che tornando dal villaggio: essi descrivono l'accoppiamento fecondo del toro con la vacca, dell'asino con la cavalla, e via di seguito per tutta la serie degli animali domestici e finiscono rivelando senza nessuna metafora gli appetiti e i desideri di queste ragazze che aspettano con impazienza il momento di cambiar di stato [...]. Per la donna abissina il perdere la verginità significa anche diventare da serva padrona o per lo meno andare a fare la *sciaramutta*, (prostituta) condizione molto migliore di quella della serva [...]. In Abissinia la prostituzione non ha un carattere degenerativo, è un semplice fenomeno commerciale, transitorio, originato dalla miseria. Essendo poi la prostituzione considerata come un mestiere abbastanza rispettabile, essa è disciplinata; ha le sue tradizioni e non è come da noi fomite di corruzione; né una scuola di perversione sessuale.¹⁹⁴

La presunta lascività e l'attribuita attitudine alla prostituzione erano caratteri naturalizzati da coloro i quali descrivevano la popolazione locale. Già alcuni anni prima, Antonio Cecchi raccontava che

¹⁹³ Massimo Zaccaria, «Mercato, committenza e studi fotografici nell'Eritrea coloniale, 1885-1913», in Giuliana Tomasella (a c. di.), *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte visive*, Macerata: Quodlibet 2020, pp. 48–50.

¹⁹⁴ P. Ambrogetti, *La vita sessuale nell'Eritrea*, Roma: Fratelli Capaccini 1900, pp. 5–15.



Figura 31 - Luigi Naretti, nudo femminile, ante 1891.¹⁹⁵

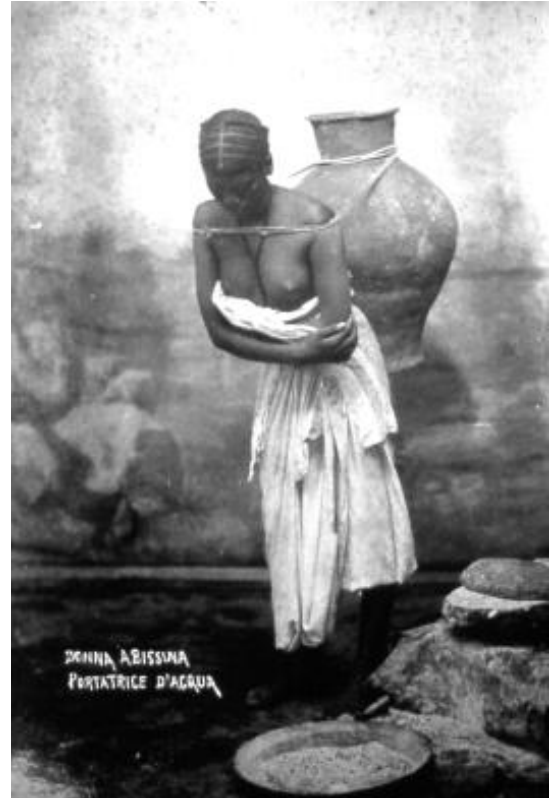


Figura 32 - Luigi Naretti, Donna abissina portatrice d'acqua, 1890 c.a.



Figura 33 - Luigi Naretti, Araba d'Archico-Venere Nera, ante 1891.



Figura 34 - Luigi Naretti (attribuito), Ritratto di giovani eritree la cui posa richiama Le Tre Grazie di Canova, stampa all'albumina, Archivi Alinari di Firenze.

Le donne che, vicino ai loro amanti e mariti, si mostravano ritrose, non appena questi si allontanavano, lasciando la ritrosia sulla porta della nostra tenda, senza tanti complimenti accettavano una collana di conteria, se la lasciavano porre al collo, e qualche volta anche accarezzare. E spesso accadeva che, dopo averle fatte entrare con qualche preghiera, eravamo costretti a cacciarnele [sic.] via a forza.¹⁹⁶

Agli occhi di molti esploratori ed intellettuali italiani, la qualità principale delle società nel mirino dell'espansione coloniale era la libertà sessuale, una via di fuga per adempiere ai desideri proibiti in patria. Nelle parole di Ambrogetti, questa stessa libertà era descritta come la soluzione ai comportamenti immorali e patologizzati dalla scienza e dalla moralistica, diffusi in madrepatria:

Gli amori lesbici sono rarissimi, prima di tutto perché le donne sono libere di accoppiarsi all'uomo appena la natura lo reclama, quindi non vi sono astinenze forzate e tanto meno si verifica il caso di agglomeramenti di donne come da noi [...]. Per terminare voglio dire due parole sulla masturbazione e posso assicurare che questa non esiste addirittura. Non la troviamo cì come surrogato dall'atto naturale, né come pervertimento né come perversione dell'istinto, sia nei maschi che nelle femmine. E si comprende facilmente come in un paese in cui la vita sessuale si svolge così liberamente, non debba verificarsi tale piaga che affligge i nostri paesi [...] la grande libertà di sfogare per tempo e liberamente, senza alcun ritegno né ipocrisia l'istinto sessuale è la prima ragione per cui non prospera in Abissinia quella brutta pianta che da noi mettendo le radici nei collegi, nelle caserme nelle prigioni, cresce gigante distribuendo i suoi luridi rami in tutti gli strati sociali.¹⁹⁷

Un'Africa libera e sessualmente disponibile: le immagini fotografiche ripresero questo immaginario e lo resero ancora più credibile e reale, proprio grazie alle capacità intrinseche di questo medium. Persino le donne appartenenti a comunità musulmane (figura 35), come quella dei Bileni, erano rappresentate a seno nudo, come se fosse un costume quotidiano, a scapito delle imposizioni religiose vigenti o all'intensità del sole che batteva su quelle terre. Allo stesso modo, fotografie e caroline che rappresentavano rapporti sessuali con donne del luogo erano tutt'altro che insolite (figura 36). «L'immaginario fotografico di massa era decollato, alimentato dal mito dell'Oriente, dell'esotismo, della diversità antropologica, dal bisogno di riportare in fotografia, nella certezza della prova fotografica ciò che fino ad allora era stato raccontato solo per via letteraria», scrive Claudio Marra. «Nella scelta dei soggetti e nello stile di ripresa, la strada battuta fu allora, giocoforza, quella dello

¹⁹⁵ Le fotografie in figure 30,31 e 32 fanno parte delle collezioni fotografiche della Società africana d'Italia depositato presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli, dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, dell'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito a Roma, e della Biblioteca Reale di Torino. Queste ed altre fotografie compongono l'appendice fotografica di Silvana Palma, «Fotografia di una colonia: l'Eritrea di Luigi Naretti (1885-1900)», in *Quaderni storici* 1/2002, pp. 83–147.

¹⁹⁶ Antonio Cecchi, *Da Zeial alle frontiere del Caffa* (1886), cit. in Francesco Surdich, «La donna nell'Africa orientale nelle relazioni degli esploratori italiani (1870-1915)», in *Miscellanea di Storia delle esplorazioni* IV–1979, pp. 216–217.

¹⁹⁷ P. Ambrogetti, *La vita sessuale nell'Eritrea*, op. cit., pp. 17–19.



Figura 35 - Anon., ritratto fotografico di donne musulmane in Eritrea appartenenti alla popolazione dei Bileni, 1890 c.a., stampa tipografica su cartolina, collezione fotografica dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.



Figura 36 - Anon., cartolina fotografica colorata a mano di atto sessuale con primo piano di ragazza africana, s.d., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.

stereotipo, perché il compito che parve naturale e logico affidare alla fotografia non fu tanto quello di illustrare l'ignoto, ciò che non si conosceva, ma piuttosto quello di confermare ciò che era già noto e in qualche modo già vissuto attraverso romanzi, scritture, racconti, quell'universo immaginario che appunto attendeva solo di essere provato e verificato, così come splendidamente pareva essere in grado di fare la fotografia»¹⁹⁸. Tuttavia, le immagini fotografiche erotiche e pornografiche non si limitarono a rendere più vivido, realistico e credibile un immaginario simbolico o metaforico: esse rappresentarono una reale relazione sessualmente concretizzata fra uomini colonizzatori e donne colonizzate.

L'Africa orientale era immaginata e rappresentata come un luogo di natura, un posto dove l'etica e la morale si adeguavano al significato costruito dietro l'orizzonte dell'esotismo; ma allo stesso tempo era un luogo vissuto concretamente in questa prospettiva attraverso le pratiche del madamato (relazione temporanea *more uxorio*) e dello sciaramuttismo (prostituzione). È questa la realtà che le fotografie mostravano, sebbene in una maniera spesso trasposta ed indiretta ma pur sempre finalizzata a riproporre costantemente la donna della colonia come oggetto da poter conquistare, tanto nelle immagini a carattere propriamente erotico o pornografico quanto nelle produzioni fotografiche relative a viaggi, esplorazioni, conquiste militari, anche di carattere amatoriale. Su questa realtà, concreta e sempre oggetto di allusione, è stato costruito anche un linguaggio simbolico, in cui all'uomo-colonizzatore spettava il compito di diffondere la propria virilità, una forza fecondatrice e vivificante, e la donna-colonia era colei che riceveva tale forza e realizzava così un arricchimento nella realizzazione di sé, nel suo unico ruolo di complemento dell'espandersi dell'io maschile: lo stesso Crispi parlò di come «vaste zone di terra colonizzabili si offriranno in un avvenire non remoto a quell'esuberante *fecondità italiana*»¹⁹⁹. Il discorso simbolico, tuttavia, se slegato dalle implicazioni sociali di cui esso era riflesso, apparirebbe un puro esercizio estetico, il cui senso storico ed il cui valore politico si assottiglierebbero: allo stesso modo, le fotografie erotiche e pornografiche di ambientazione coloniale non sono riproduzioni di fantasie astratte, ma conseguenze e strumenti di visualizzazioni delle relazioni basate sul sesso che i colonizzatori hanno costruito con le società locali. In tal senso, questo genere di fotografie sono fonti di storia coloniale, con tutta la parzialità della visione che riproducono. Ad esse, infatti, fanno da contraltare le testimonianze di alcuni fotografi-esploratori che riferiscono quanto fosse difficile e necessario convincere le donne ad essere ritratte nude, nonostante si trattasse quasi sempre di prostitute, anche a causa della prevalenza della religione

¹⁹⁸ C. Marra, *Che cos'è la fotografia*, op. cit., p. 46.

¹⁹⁹ G. Campassi e M. T. Sega, «Uomo bianco, donna nera», art. cit., pp. 54–55.

musulmana e delle conseguenti restrizioni e diffidenze su questo tipo di pratiche²⁰⁰. «Niente smentisce il mito della "naturalzza" fotografica dell'immagine orientalista più della messa in scena di ciò che viene rappresentato. L'intervento del fotografo va ben oltre la semplice inquadratura, l'illuminazione o la messa a fuoco, perché tutto nell'immagine denota una messa in scena: il fondale artificiale, gli oggetti di scena sempre presenti, lo sguardo innaturale della persona seduta»²⁰¹.

La fotografia in figura 37 ci spinge a considerare un ultimo elemento dell'immaginario esotico e coloniale. Una giovane ragazza dalla pelle scura in piedi, un uomo vestito con tunica e copricapo in tessuto che le cinge il bacino con il braccio e mostra la lingua in direzione dei suoi genitali, una donna inginocchiata che esegue una fellatio sull'uomo, una seconda donna alle spalle della prima intenta a praticare sesso orale dal posteriore di quest'ultima, il tutto in un'ambiente arredato con un tappeto e uno sfondo scenografico da atelier che riproduce delle architetture in stile orientale. L'immaginario a cui questa fotografia fa appello è senza dubbio quello dell'harem, nonostante la fotografia sia stata realizzata in uno studio fotografico, presumibilmente francese o italiano. Così inusuale e distante dalla cultura europea, l'harem è stato un luogo immaginario in cui per secoli le fantasie pittoriche e letterarie si sono stratificate. Le *Donne di Algeri nelle loro stanze* di Delacroix, del 1834, *Il bagno turco* di Ingres, del 1859, sono due icone della rappresentazione europea di questi luoghi, in cui viveva un'atmosfera paradisiaca, sia nei luoghi del riposo delle camere da letto, che nell'ambiente del bagno, popolato da corpi nudi femminili. La pittura italiana, allo stesso modo, vide una consistente produzione pittorica sugli stessi temi, soprattutto nel tardo Ottocento, che si riscontra nelle produzioni di Domenico Morelli, Francesco Balleio, Niccolò Cecconi, Ettore Simonetti, e molti altri.

Fin dall'inizio del secolo, non mancarono diari di viaggi che riportavano l'esperienza dell'harem. Fra il 1819 ed il 1828, Amalia Nizzoli soggiornò in Egitto in visita a suo zio Filiberto Marucchi, medico presso il gran visir: in questa occasione scrisse un diario, pubblicato nel 1841, intitolato *Memorie sull'Egitto e specialmente su i costumi delle donne orientali e gli harem scritte durante il suo soggiorno in quel paese (1819-1828)*. Il focus del titolo è subito riportato sulla presenza femminile e sull'ambiente dell'harem; tuttavia, questi temi occupano solo tre dei dodici capitoli di cui è composto il diario. L'autrice si propone di raccontare la realtà di questi luoghi smantellando i luoghi comuni e l'immaginario classico, proprio grazie al suo punto di vista privilegiato di donna autorizzata al libero accesso nelle stanze precluse agli occhi degli uomini: «Quanto talvolta s'ingannano i signori medici

²⁰⁰ P. Ambrogetti, *La vita sessuale nell'Eritrea*, op. cit., p. 18; S. Palma, «Fotografia di una colonia», art. cit., p. 103.

²⁰¹ Christopher Pinney, «What's Photography Got to Do with It?», in Ali Behdad e Luke Gartlan (a c. di.), *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, Los Angeles: Getty Publications 2013, p. 24.



Figura 37 - Anon., fotografia di atti sessuali ambientati in un harem ricostruito in un atelier fotografico francese o italiano, 1890 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.

europei negli harem orientali, ed ecco come si possono smentire facilmente le tante millanterie che ci danno per lo più ad intendere certi viaggiatori intorno alle galanti avventure che dicono avere incontrate negli harem asiatici. Io ripeterò sempre che è cosa difficilissima e pressoché impossibile a qualunque straniero di poter vedere una donna allo scoperto in un harem, e molto più l'avervi un intrigo amoroso»²⁰². L'aspettativa costruita attraverso il titolo e la dichiarazione del punto di vista privilegiato, oltre a costruire un'analogia con la finzione narrativa adottata dalla letteratura pornografica citata poc'anzi, erano in continuità con le classiche rappresentazioni sessualizzate a carattere esotico e coloniale. Nonostante il processo annunciato di demistificazione, l'harem è raccontato a più riprese secondo i canoni classici dell'eroticità esplosiva:

Quella specie di corte orientale di donne offriva un bellissimo spettacolo. Eravi una riunione di sessanta e più schiave di varie nazioni, greche, giorgiane, circasse, tutte giovani e belle, e abbigliate vagamente con abiti sfarzosi a vari colori, tempestati di gioie e di perle. Avevano le loro chiome sciolte sugli omeri, e da ogni loro atteggiamento trasparivano grazie incantatrici. Quelle magnifiche sale, poste sopra un delizioso giardino, lastricate di marmi finissimi e rinfrescate da zampilli d'acqua che scaturivano da un elegante bacino nel mezzo, facevano correre il pensiero a una di quelle feste da ballo che sovente si vedono rappresentate, quantunque meno sfarzosamente, sui nostri teatri.²⁰³

[...] Dato il segnale, le ballerine gettarono via ogni imbarazzo, e vestite di soli larghissimi e lunghi pantaloni, e di un giubboncino, cinte le reni di uno scialle di cachemire che ben disegnava e forse troppo il loro corpo, diedero principio alla danza. La mia penna rifugge dal descrivere l'oscenità di quel ballo, e gli indecentissimi contorcimenti di esse.²⁰⁴

Uno dei luoghi comuni è raccontato direttamente da una donna dell'harem, che riferisce all'autrice: «Voi dovete sapere che fra noi turchi è permesso al padrone dell'harem di giacere con quante schiave gli piace»²⁰⁵. L'ambiente del bagno turco era descritto in questo modo:

Ma quale sorpresa non fu la mia, allorché affacciandomi all'ingresso di una grandissima sala quadrata e rischiarata nel modo delle altre, vidi dintorno ad una specie di vasca situata nel mezzo una quantità di donne ignude che stavano lavandosi a vicenda. Là vi erano cristiane, ebre, turche, arabe, copte, abissinesi, e donne d'Etiopia. Si poteva dire che quella era una riunione delle diverse gradazioni delle umane razze. Le ebre sono in Egitto di una bianchezza straordinaria, e di direbbe quasi di non avere sangue, perché neppur l'ombra di vermiglio le colora. Le copte sono meno bianche delle ebre, e le turche meno delle copte. Vengono poscia le arabe di colore olivastro rossiccio scuro, le etiopie, di colore del velluto nero, stavano in

²⁰² Amalia Nizzoli, *Memorie sull'Egitto e specialmente su i costumi delle donne orientali e gli harem scritte durante il suo soggiorno in quel paese, 1819-1828*, Bari: Adda 2002, 121.

²⁰³ *Ibidem.*, p. 103.

²⁰⁴ *Ibidem.*, p. 129.

²⁰⁵ *Ibidem.*, p. 114.

fondo del quadro. Tutta questa gran mescolanza di donne, fra signore, povere, schiave, e perfino meretrici, formavano un contrasto ed un effetto bizzarro. Ognuna aveva i capelli cadenti sulle spalle, e insaponati, per cui sembrava che la neve fosse caduta sulla testa delle more.²⁰⁶

A prescindere dalle reali intenzioni dei diari e dei resoconti sugli harem, essi non potevano eludere il confronto con un immaginario tanto potente e stratificato. Nell'ambito della letteratura inglese, un esempio iconico è il romanzo epistolare *The Lustful Turk*, del 1828, in cui vengono descritte le vicende di Emily Barlow e Sylvia Carey, rapite e condotte nell'harem di Dey Horrified da alcuni pirati mori: la narrazione è tutta incentrata sulla sessualità maschile, dominante, aggressiva e sadica rivolta contro le ragazze²⁰⁷. Lo stesso immaginario, in cui la ricerca maschile del piacere sovrasta la condizione femminile, è ripreso da Domenico Batacchi nella novella intitolata *Mustafà*. Il personaggio principale della vicenda, da cui deriva il titolo del racconto, possiede un harem con undici mogli, le quali, tuttavia, vivono in una condizione infelice, ignorate e insoddisfatte, anche sessualmente. Uris, una di loro, viene uccisa per ordine di Mustafà, e in paradiso gode fisicamente della compagnia di un adone, che giura vendetta contro Mustafà e chiama il diavolo Capelbruno affinché essa possa essere compiuta. Quest'ultimo, dopo aver acquisito le sembianze di Mustafà, riesce a scacciare l'uomo dal palazzo, il quale si rivolge ad un imam affinché venga giustizia contro il diavolo impostore. Le preghiere dell'imam, tuttavia, risultano inefficaci contro il diavolo, e «i due Mustafà» decidono così di chiudere la disputa con una gara di sesso: il vincitore sarebbe stato colui che sarebbe riuscito ad avere il maggior numero di rapporti con le mogli di Mustafà nell'arco di un'ora. All'esito del pareggio, Capelbruno rivela la sua identità, e le donne insorgono contro Mustafà uccidendolo²⁰⁸.

L'immaginario dell'harem è, ancora una volta, una costruzione basata sulla prospettiva maschile, un luogo fittizio dove le fantasie sessuali possono essere espresse, libere da ogni vincolo. La potenzialità di questo immaginario, costruita e stratificatasi nei secoli, resta ancora oggi solida e potentissima: la rivelazione del sistema di schiavitù femminile all'interno di questa istituzione, la conseguente indisponibilità e frustrazione vissuta dalle donne, e la descrizione della così alta concentrazione di persone in questi luoghi a tal punto da rendere difficile l'intimità, non sono elementi sufficienti a scalfire le fantasie occidentali su questi luoghi, che ancora in tempi recenti rappresentano fonte di incomprendimento ed imbarazzo²⁰⁹. Malek Alloula ha definito l'harem come emblema dei fantasmi evocati dall'orientalismo pittorico e letterario e dal sogno intriso di sessualità su cui l'Occidente si è crogiolato per quattro secoli: se mai la letteratura e la pittura stavano perdendo forza evocativa,

²⁰⁶ *Ibidem.*, p. 123.

²⁰⁷ S. Marcus, *The other Victorians*, *op. cit.*, pp. 197–211.

²⁰⁸ D. Batacchi, *Novelle*, *op. cit.*, pp. 5–15.

²⁰⁹ Fatima Mernissi, *L'harem e l'occidente*, Firenze: Giunti 2006, pp. 13–25.

la fotografia, ed in particolare la cartolina, con la sua capacità di viaggiare estensivamente ed economicamente, ha richiamato questi fantasmi con una forza ed una capacità di seduzione senza precedenti²¹⁰. L'immagine fotografica ha democratizzato la rappresentazione erotica delle donne provenienti dai territori soggetti alla colonizzazione poiché ha materializzato questo immaginario anche presso quelle classi sociali scarsamente raggiungibili attraverso il dipinto; allo stesso tempo, inoltre, ha fornito nuove forme rappresentative per la pittura orientalista, nuovi modelli, e naturalizzarono la mitologia dell'erotismo orientale²¹¹.

Nella definizione di Said, l'orientalismo è riconnesso al discorso foucaultiano, nel quale vigono dinamiche di potere e rapporti di forza. Quello costruito sull'Oriente, tuttavia, è un immaginario che, oltre ad articolarsi in prodotti visuali, al di là delle parole e dei testi, si spinge al di là delle dinamiche di potere foucaultiane e non si risolve nel definire la presenza o l'assenza di questo paradigma: il fenomeno dell'orientalismo non dovrebbe essere inteso semplicemente come un discorso ideologico di potere o in termini puramente storico-artistici, ma piuttosto come una rete di relazioni estetiche, economiche e politiche che attraversano confini storici e nazionali. La produzione e circolazione di immagini dialoga, reinventa, potenzia, depotenzia, arricchisce, esaspera, smentisce, purifica quest'immaginario, e la fotografia si inserisce in questo articolato con le specificità del proprio medium. «Una fotografia orientalista», suggerisce Christopher Pinney, «è un costrutto immaginario, sebbene sempre storicamente ed esteticamente contingente; è segnata da fratture iconiche e ideologiche, ma è comunque regolata da un regime visivo che naturalizza la sua particolare modalità di rappresentazione. In altre parole, le rappresentazioni discontinue dell'"Oriente" e del suo popolo sono collegate e attualizzate attraverso un'ideologia di esotismo denotativo»²¹².

3.8 Omoerotismo senza tempo: l'immaginario di Gloeden, Plüschow e Galdi

Nelle fotografie in figura 38 e 39 sono ritratte due coppie, la prima di ragazze e l'altra di ragazzi, in ciascuna delle quali i soggetti hanno un colore di pelle diverso, l'uno nero e l'altro bianco. In entrambe le fotografie i corpi ritratti sono nudi, eppure non vi è una tensione sessuale esplicita fra di loro, che sembra smorzata o celata dalle pose di chiara ispirazione artistica e dalla naturalezza dei volti sorridenti. Rispetto alla fotografia erotica di ambientazione esotica e coloniale, a cui la differenza etnico-razziale dei personaggi e i nudi sembrerebbero riferirsi, in queste immagini c'è la

²¹⁰ Malek Alloula, *The colonial harem*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1986, pp. 3–4.

²¹¹ C. Pinney, «What's Photography Got to Do with It?», art. cit, p. 28.

²¹² *Ibidem.*, p. 24.

variazione del genere dei soggetti raffigurati: viste in questo senso, le fotografie avrebbero un'estetica omosessuale in cui, tuttavia, la carica erotica risulta sfumata.

Non è da escludere che i fotografi che realizzarono queste immagini, Wilhelm von Gloeden e Guglielmo Plüschow, avessero esplicitamente proposto una variazione su questa tradizione fotografica di ambito coloniale: entrambi operarono in Italia, e realizzarono fotografie in un'ambientazione mediterranea, legata all'idea di erotismo nella cultura omosessuale europea. In queste e in tutte le altre fotografie da loro realizzate, inoltre, l'orizzonte estetico oscillava volutamente fra l'ispirazione a forme visuali artistiche ed il contenuto erotico²¹³. Le immagini da loro realizzate sono tradizionalmente ricondotte al genere del *tableau vivant*: questa tipologia di fotografia a carattere decisamente estetico poneva al centro dell'immagine l'esaltazione di particolari atteggiamenti, gesti o usanze di una comunità circoscritta: si trattava di una vera e propria rappresentazione fotografica dell'ethos e del *modus vivendi* del settore della società selezionato dal fotografo e determinato per classe sociale, genere o per una propria identità inquadrata in vago orizzonte di realtà popolare. Nella sua forma più documentaria, il genere del *tableau vivant* risulta una forma iconografica in correlazione al processo generativo del fotoreportage. Le fotografie di questo genere, tuttavia, videro anche una propria tipologia di produzione in forme meno orientate a finalità documentarie, con l'esaltazione degli elementi, dei gesti e dei comportamenti caratteristici dei soggetti in senso marcatamente estetico ed una composizione dell'atmosfera a carattere spesso simbolico²¹⁴.

Il primo dei due fotografi menzionati, Wilhelm von Gloeden, è l'autore più conosciuto nella produzione di questo genere di immagini dall'ambientazione arcadica e con elementi omoerotici²¹⁵. Circa la sua biografia, è accertato che nacque il 16 settembre 1856 nei dintorni di Wismar, nel nord della Germania, da una famiglia nobile prussiana. Le sue prime attività nel mondo artistico si svolsero all'interno dell'Accademia di Weimar, nel campo della pittura. Nel 1876, tuttavia, all'età di vent'anni, Gloeden fu affetto da tubercolosi, e al fine di ridurre le sue complicazioni polmonari si trasferì a Taormina²¹⁶. Fu proprio con il suo trasferimento in Italia che Gloeden scoprì la propria passione per la fotografia: lavorò prima con Giuseppe Bruno, l'unico fotografo attivo a Taormina prima del 1880, e in seguito divenne apprendista di Giovanni Crupi. È abbastanza certo che Gloeden, prima di aprire

²¹³ William A. Ewing, *The body: photoworks of the human form*, London: Thames & Hudson 2009, p. 210.

²¹⁴ Marina Miraglia, «“Genere” e “Tableau vivant”»: appunti veloci su due opposte tendenze delle età del collodio e del bromuro d'argento», in Italo Zannier (a c. di.), *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Ravenna: Longo 1993, p. 74.

²¹⁵ M. A. Pelizzari, *Percorsi della fotografia in Italia*, op. cit., p. 74.

²¹⁶ Hans Eppendorfer, «Wilhelm von Gloeden und seine Welt», in Volker Janssen (a c. di.), *Wilhelm von Gloeden, Wilhelm von Plüschow, Vincenzo Galdi. Italienische Jünglings-Photographien um 1900*, Berlin: Janssen Verlag 1991, p. 7.



Figura 38 - Wilhelm von Gloeden, Due nudi femminili stanti uno di spalle e l'altro di fronte, inizio XX secolo, stampa all'albumina su carta, Civico Archivio Fotografico di Milano.



Figura 39 - Wilhelm von Plüschow, Due nudi di ragazzi che osservano uno strumento da lavoro, inizio XX secolo, riproduzione fotografica dell'originale, Wikimedia Commons.

il proprio atelier, si appoggiò allo studio di Crupi per la commercializzazione delle proprie fotografie, poiché su alcune di esse sono riportati entrambi i timbri dei due fotografi²¹⁷. Le prime esperienze fotografiche di Gloeden in Sicilia furono incentrate sulla paesaggistica, nella tradizione della produzione fotografica relativa alla tradizione del Grand Tour. Alcune fonti, oltre all'attività artistica di Gloeden, riportano notizie della sua vita quotidiana a Taormina, nella quale non sarebbero mancate anche orge con i giovani del luogo, attività che incredibilmente non avrebbero destato scandalo o turbato il clima nel territorio e fra i suoi abitanti²¹⁸, e delle quali non vi è alcun esplicito riferimento nelle fonti documentarie relative all'attività del fotografo presso l'Archivio Centrale dello Stato. L'opera fotografica di Gloeden restò di carattere puramente creativo e artistico fino alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, ovvero fino a quando la sua famiglia non subì un tracollo finanziario; da quel momento la fotografia divenne per lui attività di finalità anche remunerativa. Negli anni Novanta, infatti, lo studio di Gloeden diventò anche un centro di sviluppo delle fotografie ed un punto vendita di cartoline come souvenir per i turisti²¹⁹. Intorno al primo decennio del Novecento e a ridosso degli anni della Prima Guerra Mondiale, il fotografo era largamente conosciuto anche a livello internazionale, ed ovunque si collezionavano le sue stampe²²⁰.

Le fotografie di Wilhelm von Gloeden trovarono larga approvazione fra gli ambienti della fotografia artistica e professionale, e molte sue fotografie furono pubblicate in autorevoli riviste, alcune delle quali completamente dedicate al nudo. Tali immagini erano largamente fruite dal pubblico omosessuale proprio per la ricorrenza di elementi di orientamento più o meno esplicitamente omoeerotico. Proprio a causa di un'estetica costantemente riproposta su questo tipo di erotismo, mai esasperato e apertamente dichiarato, negli anni Settanta del Novecento vi fu una forte diffusione della rilettura della produzione di Gloeden come simbolo di riscatto e liberazione omosessuale²²¹. Attraverso la presenza ricorrente delle sue fotografie, già negli anni Sessanta, in numerose pubblicazioni destinate ad un pubblico gay, al fotografo è stato attribuito il ruolo di icona di una subcultura omosessuale che guardava nostalgicamente ad un passato immaginario, un mondo libero e incontaminato, in cui la sessualità omoerotica poteva essere apertamente vissuta ed espressa²²².

²¹⁷ Raffaella Perna, *Wilhelm von Gloeden. Travestimenti, ritratti, tableaux vivants*, Milano: Postmedia 2013, p. 17.

²¹⁸ Jason Goldman, «“The Golden Age of Gay Porn”: Nostalgia and the Photography of Wilhelm von Gloeden», in *A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12:2, p. 238.

²¹⁹ R. Perna, *Wilhelm von Gloeden. Travestimenti, ritratti, tableaux vivants*, op. cit., pp. 27–31.

²²⁰ J. Goldman, «“The Golden Age of Gay Porn”: Nostalgia and the Photography of Wilhelm von Gloeden», art. cit., p. 241.

²²¹ R. Perna, *Wilhelm von Gloeden. Travestimenti, ritratti, tableaux vivants*, op. cit., p. 5.

²²² J. Goldman, «“The Golden Age of Gay Porn”: Nostalgia and the Photography of Wilhelm von Gloeden», art. cit., pp. 237–258.

L'attenzione di Gloeden nella sua produzione fotografica era particolarmente focalizzata sul rapporto fra la figura umana e lo spazio circostante, spesso composto da architettura e paesaggi, che si risolveva nella soluzione compositiva dell'immagine. Se presente, l'abbigliamento dei soggetti richiamava la tradizione iconografica dell'età classica, greca e romana, che assumeva la funzione di recupero di elementi dal carattere spirituale e nostalgico, tipici dell'estetica del romanticismo tedesco, e allo stesso tempo palesava l'intento del fotografo di riportare la propria opera alla tradizione alta dei modelli pittorici di argomento storico e mitologico²²³. Le fotografie in figura 40 e 41 sono due immagini esemplificative dello stile fotografico di Gloeden: un ulteriore elemento ricorrente, che caratterizza la quasi totalità della sua produzione, è la giovane età dei modelli scelti, quasi sempre adolescenti.

L'immaginario che legava l'estetica classica, greca in particolare, all'omosessualità non era un'invenzione di Gloeden. Le scoperte archeologiche relative a Pompei ed Ercolano, già citate in merito al tema della censura, avevano portato alla luce l'esistenza di pratiche sessuali fra uomini in forma di cultura visuale e materiale, ed era un tema noto e dibattuto. Tra il 1858 e il 1859, durante la sua prigionia sull'isola di Santo Stefano, il letterato Luigi Settembrini compose un romanzo intitolato *I neoplatonici*, rimasto inedito fino al 1977: si trattava di un racconto ambientato nell'antica Grecia, dove i due protagonisti adolescenti, Callicle e Doro, intraprendono una relazione omoerotica, in cui rapporti sessuali sono descritti attraverso un linguaggio delicato e metaforico, ma non privo di dettagli²²⁴. Nel 1873, John Addington Symonds scrisse un libro di circa un centinaio di pagine intitolato *A Problem in Greek Ethics*, stampato per la prima volta autonomamente in dieci copie solo nel 1883: a partire dal moltiplicarsi di studi di psicopatologia sull'omosessualità, l'autore affrontò il tema dell'omosessualità maschile nella narrativa dell'antica Grecia e, indirizzandosi direttamente nel sottotitolo a medici e giuristi, dichiarò come in quella società il rapporto omoerotico, anche fra adulti e ragazzi, non degenerasse nella licenziosità proprio per via dell'opinione pubblica e la società di quel contesto. Entrambi questi autori, sebbene non avessero fatto circolare ampiamente i propri scritti, tentarono in qualche modo di rappresentare l'omosessualità e di parlarne strappando l'etichetta della patologia attribuita dalla trattatistica a loro contemporanea, a partire da quanto si sapeva e si raccontava sulla Grecia antica. Diametralmente opposto era il pensiero di autori come Garnier, che spiegò così il fenomeno in quel contesto storico: «Il disprezzo che gli uomini avevano per le donne, spinse queste ad amarsi fra loro, di guisa che ogni sesso provvedeva a sé medesimo, ponendo così un grave

²²³ R. Perna, *Wilhelm von Gloeden. Travestimenti, ritratti, tableaux vivants*, op. cit., pp. 21–23.

²²⁴ Luigi Settembrini, *I neoplatonici*, Milano: Rizzoli 1977.



Figura 40 - Wilhelm von Gloeden, Due nudi maschili di spalle con paesaggio rurale, inizio XX secolo, stampa all'albumina su carta, Civico Archivio Fotografico di Milano.



Figura 41 - Wilhelm von Gloeden, Due nudi maschili di ragazzini con vaso di fiori e corone di foglie, inizio XX secolo, stampa all'albumina su carta, Civico Archivio Fotografico di Milano.

ostacolo alla generazione dal quale derivò poi la decadenza di quella meravigliosa civiltà»²²⁵. Allo stesso modo, Francesco Corona, che riconobbe come un sentimento puro e non «consumato» nella materia non fosse da condannare, affermò che «è ben debole la linea divisoria che separa in questa materia l'onesto dal turpe; ed è ben vera la massima: chi non aborre il pericolo è già alla metà della colpa»²²⁶.

A differenza di Luigi Settembrini e John Addington Symonds, Gloeden fece circolare ampiamente le sue fotografie, attraverso le quali fece «risorgere l'Antica Grecia», laddove quest'ultima, tuttavia, non rappresentava una dimensione storicamente identificabile, ma un mondo ideale, leggero e libero la cui etichetta contestuale era frutto di un immaginario²²⁷. Con la finzione fotografica delle sue immagini, la produzione di Gloeden rappresenta una lacerazione all'epistemologia a lui coeva che relegava l'omoerotismo alla patologia e normalizzava altri tipi di sessualità: «Lungi da quest'ottica sociale e politica del potere, Gloeden sfrutta l'atemporalità delle proprie immagini, non solo come valore estetico, ma anche quale tramite della propria identità omosessuale che individua nell'Antico, greco o romano che sia, un paradiso perduto di sessualità, di bellezza e di libertà, un tempo in cui i pregiudizi, soprattutto cattolici, contro l'omosessualità non esistevano ancora e l'amore fra persone dello stesso sesso, anche a livello filosofico, era considerato il più "puro" perché libero da legami sociali e dall'obbligo "impuro" della fecondità»²²⁸.

Roland Barthes ha definito «kitsch» queste fotografie: il senso di questa scelta lessicale non è a carattere dispregiativo, ma indica, piuttosto, il riconoscimento di un valore estetico differente da canoni ricorrenti, talvolta volutamente «di cattivo gusto». La scelta di Gloeden nella sua composizione di immagini, secondo Barthes, era quella di prendere il codice dell'antichità, sovraccaricarlo, ostentarlo, e mescolarlo al nudo delle scuole di Belle Arti, con l'impiego, tuttavia, di soggetti più simili a quelli del mondo africano, e con contadini dalle mani sporche e con unghie mal tagliate come modelli. Le sue fotografie, pertanto si presentavano come il risultato di un gioco dell'inverosimile, dove si mischiavano elementi fra loro contraddittori, messi insieme dalla fotografia, che non appariva «vera», a causa della giustapposizione di questi elementi eterogenei, né del tutto «artistica», vista l'assenza di elaborazioni di luci e di effetti sfumati, in favore di un'attenzione rivolta esclusivamente alla composizione e alle pose²²⁹. Sia Roland Barthes che Marina Miraglia erano concordi nel ritenere queste fotografie un atto di mescolamento di una contraddittoria eterogeneità di elementi, nel quale,

²²⁵ P. Garnier, *Psicopatía sessuale*, op. cit., p. 49.

²²⁶ F. Corona, *Il libro dell'amore*, op. cit., p. 122.

²²⁷ J. Goldman, «"The Golden Age of Gay Porn": Nostalgia and the Photography of Wilhelm von Gloeden», art. cit., pp. 239–240.

²²⁸ M. Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, op. cit., p. 160.

²²⁹ R. Barthes, *Wilhelm von Gloeden*, op. cit., p. 9.

tuttavia, l'erotismo non era mai assente: il risultato era una «dicotomia irriducibile fra l'esibizione provocatoria del nudo maschile e la propensione catartica a mascherarla attraverso un racconto atemporale e leggendario che si nasconde sotto il velo della mitologia»²³⁰.

Nell'Italia del secondo decennio del Novecento, un contesto in cui imperversava la lotta alla pornografia, le fotografie di Gloeden non furono ignorate dalle autorità. Da Taormina infatti, all'inizio del 1914, giunsero denunce a carico del fotografo di origini tedesche in merito alla produzione di immagini pornografiche. Il 22 febbraio 1914, il Prefetto, tuttavia, riferì al Ministero che

Le specialità delle fotografie del Gloeden sono i nudi, riproduzioni dal vero, che vengono stampati anche in cartoline illustrate, tenute in deposito, insieme alle sue altre fotografie di paesaggi, presso vari negozianti del genere in tutte le principali città. La denuncia fatta a carico del Gloeden può essere effetto, dice il delegato locale, della gelosia che egli desta negli altri fotografi, i quali sono meno ricercati ed apprezzati di lui, e quindi dal commercio ritraggono minori guadagni del Gloeden.²³¹

Rispetto ad una fotografia ambigua, soggetta a molteplici letture, e composta da elementi assai eterogenei, le autorità potevano basarsi puramente sulle modalità di circolazione delle immagini per definire se quelle di Gloeden potessero essere catalogate come «pornografiche». Anche la nota del Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti di alcuni mesi dopo, rivolta al Ministero dell'Interno, adottava la stessa strategia rispetto ad un confine fra arte e oscenità che sembrava assai relativo:

Il parere chiesto da codesto Ministero circa il carattere pornografico o meno delle fotografie eseguite dal Signor Guglielmo Von Gloeden, che si alligano alla presente nota, contiene un apprezzamento di fatto assai mutabile perché dipende da considerazioni, in gran parte subiettive, circa la riproduzione artistica del nudo [...]. Si versa in una di quelle ipotesi di relatività che volendosi in qualche modo riportare a principi assoluti, debbono far capo alla valutazione presuntivamente insindacabile, di persone nell'arte. [...] Invece, poiché il quesito si presenta ai fini di un eventuale procedimento penale contro il Gloeden, è più opportuno considerare in linea di diritto, se nella specie sussistano gli estremi essenziali del reato di offesa al pudore, cioè l'intenzione di violare la legge, e la coscienza di compiere cosa immorale mediante l'esecuzione delle fotografie di che trattasi, nonché l'estremo della pubblicità. [...] Al riguardo, mentre il Prefetto osserva che il Von Gloeden, da molti anni “gestisce un gabinetto fotografico di gran prestigio artistico, che i suoi lavori sono stati premiati in varie esposizioni italiane ed estere”; e che la diffusione dei ritratti fotografici non avviene in quelle forme subdole le quali sono proprie della speculazione pornografica per guisa da far ritenere che costui rievocando quadri di vita greca mercè la bellezza dei nudi e la suggestiva dei gruppi in relazione al paesaggio, abbia voluto fare opera d'arte, il Procuratore Generale invece, pur riconoscendo che il Gloeden goda nome di buon artista, non omette di rilevare che, a quanto si afferma, “non rifugge dal

²³⁰ M. Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, op. cit., p. 158.

²³¹ ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, busta 151, *Ditte che esercitano commercio pornografico*, n° 21.5.

proposito di far servire l'arte sua anche a fini pornografici" per meglio solleticare i sensi, specialmente della gioventù, a scopo di lucro. Le due Autorità peraltro sono invece concordi nel ritenere che, in ogni ipotesi, manca o per lo meno non è sicuro l'altro degli elementi costitutivi del reato previsto dall'art. 339 del Codice penale²³².

L'alibi artistico, il riconoscimento internazionale in questo campo, e l'appartenenza a circuiti di diffusione delle immagini ben diversi da quelli classicamente pornografici erano gli unici elementi che le autorità potevano considerare per valutare la natura di queste immagini, rispetto ad una complessità di elementi, o meglio ad un loro «mescolamento», che rendeva queste fotografie di difficile interpretazione. Il fotografo, in questo modo, sfuggì alla repressione della lotta antipornografica dell'Italia di inizio Novecento.

Al di là del nudo in sé e degli aspetti formali, le fotografie di Gloeden erano sospettate di pornografia a causa del riferimento assai problematico all'omosessualità. Nel contesto storico dell'epoca, non c'era alcuno spazio in cui questo orientamento potesse essere espresso legittimamente: Krafft-Ebing affermò che «avendo l'amore per presupposto un desiderio sensuale, non è possibile che tra persone di diverso sesso, atte all'unione sessuale»²³³. Lo psichiatra austriaco spiegava così l'esistenza dell'omosessualità:

Questo fenomeno particolare della vita sessuale è costituito da mancanza di sentimento sessuale fino all'avversione decisa con l'altro sesso, mentre esiste lo stimolo e l'inclinazione per il proprio. In queste condizioni l'uomo che ama l'uomo (urningo) innanzi a questo, sessualmente sente come donna, e così la donna che ama la donna, innanzi a lei, sente come fosse uomo. I genitali sono tuttavia normalmente sviluppati, la funzione delle ghiandole generative si compie in modo del tutto regolare e sono perfettamente conservate le differenze sessuali. I sentimenti, le idee, i desideri, il carattere in genere sono conformi al modo di sentire sessuale, ma non al sesso che l'individuo anatomicamente e fisiologicamente rappresenta. Anche nel portamento, nelle abitudini, nelle occupazioni si manifesta questo sentire anormale, fino all'inclinazione di vestirsi conformemente al sesso, in cui l'individuo sente se stesso. Antropologicamente questa anomalia presenta diversi gradi di sviluppo: 1) Esiste solamente perversità del sentire sessuale; 2) L'intera psiche dell'individuo corrisponde a questo modo anomalo di sentire; 3) Anche l'aspetto esterno del corpo si avvicina al sesso in cui l'individuo si sente. [...] L'urningo ama, deifica l'uomo amato, come l'uomo che ama la donna, l'amata. Egli è per esso capace dei più grandi sacrifici, sente i tormenti di un amore infelice, cioè a dire del non corrisposto, delle infedeltà amorose, della gelosia, ecc. Egli cerca di piacere all'amato con gli stessi modi, per così dire, che istintivamente la donna mette in opera per piacere all'uomo che ama; vaghezza, pudicizia, sentimento estetico, amore per l'arte e via dicendo; anche nel passo, nel portamento, nelle vesti, in tutto, non può a meno di avvicinarsi all'uso femminile. [...] l'urningo maschile inclina solamente per occupazioni femminili, nelle quali può dimostrare anche una certa attitudine; per es., nel far cucina, nel

²³² *Ibidem.*, n° 169/7743.

²³³ R. De Krafft-Ebing, *Le psicopatie sessuali con speciale considerazione alla inversione sessuale*, op. cit., p. 9.

preparare vestiti, nella scelta delle stoffe. ecc. Similmente per ciò che si riferisce all'arte ed all'estetica, solo il ballerino, l'attore, l'atleta, la statua maschile, ecc., richiamano l'attenzione dell'uomo che ama l'uomo. La vista di femminili bellezze gli è indifferente, se non sgradevole; una donna nuda gli desta schifo, mentre la vista di genitali, coscie, ecc., maschili lo fa tremare di voluttà. Ballare con una donna non gli piace, con un uomo, specialmente di forme simpatiche, e con abiti stretti al corpo, gli è una delizia. Un bacio, un abbraccio dell'uomo amato lo fa tremare; i medesimi atti con una donna, fosse anco una Venere, gli fanno orrore. Compiere il coito con una donna, desta in lui tanto ribrezzo, che ordinariamente questa idea inibitrice impedisce l'erezione e rende impossibile l'atto, e se riesce a vincere tale ripugnanza, per l'urningo il coito è quasi come ad un uomo normale l'obbligo di assaggiare cibi e bevande disgustosi. All'urningo maschile, di coltura elevata, non riesce sgradevole la relazione non sessuale con le donne, purché esse dimostrino spirito ed elevato sentimento artistico; solamente aborre dall'unione sessuale. Può anche diventare geloso, se la gelosia venga distinta dall'oggetto del suo amore.²³⁴

Per Krafft-Ebing e tutti coloro i quali ripresero il suo pensiero, l'omosessualità era una condizione in grado di modificare e snaturare il soggetto maschile tanto nel lato psichico che in quello fisico, insieme a tutti i suoi comportamenti e le sue abitudini. Quando l'attenzione era rivolta all'atto sessuale, definito da Garnier «onanismo anale», il giudizio era inequivocabile: esso non poteva che essere definito «il più schifoso e abbominevole dei rapporti contro natura»²³⁵. Il rapporto omosessuale anale era definito pederastia quando fra i due individui vi era una differenza d'età sostanziale, e coinvolgeva solitamente un adulto ed un ragazzo. Garnier denunciava una crescita della pederastia durante il diciannovesimo secolo, e affermava che «si pratica pubblicamente in Italia dove il forestiero è perseguitato da vili mercenari che gli propongono indifferentemente una bella ragazza o un bel ragazzo»²³⁶. È possibile che in questa invettiva vi fosse un riferimento alla circolazione di fotografie basate sull'estetica di Gloeden, caratterizzata da nudi maschili di giovani modelli; infatti l'autore affermava anche che «un tratto caratteristico in codesti pederasti è la loro predilezioni per le immagini licenziose, oscene o, come oggi si dice, pornografiche»²³⁷.

I trattati di psicopatologia e la prosa a sfondo morale di fine Ottocento non descrivevano semplicemente dei fenomeni legati ad un orientamento sessuale, ma ne costruirono la definizione stessa: eterosessualità ed omosessualità, suggerisce Jonathan Ned Katz, sono concetti plasmati storicamente proprio sul finire del diciannovesimo secolo, in una dicotomia che identificava la prima con la norma, e la seconda con l'alterità²³⁸. Di questa operazione culturale e normativa erano ben consapevoli gli

²³⁴ *Ibidem.*, pp. 68–73.

²³⁵ P. Garnier, *Psicopatologia sessuale*, op. cit., p. 74.

²³⁶ *Ibidem.*, p. 79.

²³⁷ *Ibidem.*, p. 91.

²³⁸ Jonathan Ned Katz, *The invention of heterosexuality*, New York: Dutton 1995.

intellettuali dell'epoca, e vi furono anche espressioni in aperta controtendenza. Nel suo pamphlet *Contro la morale sessuale*, del 1913, l'esponente del futurismo italiano Italo Tavolato scrisse:

Fra tutti i tabu, il tabu più nero è quello istituito per l'omosessualità. Qualche rara volta il borghese chiude cavallerescamente un occhio sul saffismo, educato com'egli è a concedere uno sconto alla natura femminile, ma non tollera in nessun caso la pederastia, e si sente offeso nella sua triplice dignità di cittadino, di padre e di maschio ogni qualvolta due individui del medesimo sesso abbandonano le norme stabilite dalla maggioranza per seguire le norme tracciate dalla loro natura. Interpretando l'esistenza dell'uranismo come un'allusione personale, il gaglioffo si crede violentato quando viene a sapere che non sempre virilità è sinonimo di attività, e grida allora alla laidezza.

V'è indubbiamente qualcosa di schifoso nell'omosessualismo. In primo luogo il nome. In secondo luogo il suo compromesso con la morale, realizzato nei portamenti delle zie maschili protettrici dei giovani. In terzo luogo, e soprattutto, l'immagine che se ne fanno i beoti.

Il resto è puro.

[...] Io non devo difendere la pederastia, io devo offendere la morale. Io non ho a discutere le opinioni, io ho ad annientare le opinioni. Non spiego la pederastia. La elogio.

[...] Nulla di più naturale della pederastia. Sia vizio, sia peccato, che importa? Nulla di più vizioso e peccaminoso della natura, eterna sbeffeggiatrice dei sistemi.

Sia malattia! Una malattia che dà piacere a chi ne soffre è fior di vita.

Sia turpitudine! Questa turpitudine congenita è sacrosanto istinto.

[...]

La morale badi a non tormentare le prostitute e i pederasti. L'exasperazione sessuale crea vendette sociali.

La morale stia zitta e cucci. Non v'è ordine sessuale se non nell'arbitrio sessuale.²³⁹

Nonostante l'estetica omoerotica e l'attitudine sociale a questo tipo di estetica, la fortuna di Gloeden riuscì a sopravvivere alla rete di controllo e repressione dell'Italia liberale, e la sua fotografia non fu vittima della definizione di pornografia. Fu tuttavia il fascismo a far calare il sipario sull'immaginario da lui fotografato: dopo la sua morte, nel 1931, la polizia, a partire dal 1936, censurò quasi la totalità dell'opera di Gloeden poiché giudicata pornografica²⁴⁰. Nel 1939-1940 fu intentato un processo dal governo fascista agli eredi di Gloeden, la cui conseguenza materiale fu la perdita della gran parte della produzione del fotografo. Le fotografie salvarono dalla distruzione e dalla censura, e giunte

²³⁹ I. Tavolato, *Contro la morale sessuale*, op. cit., pp. 20–21.

²⁴⁰ H. Eppendorfer, «Wilhelm von Gloeden und seine Welt», art. cit., p. 7.

fino a noi, sono databili in gran parte al periodo 1890-1914²⁴¹. Sebbene la produzione di Gloeden si sia svolta quasi totalmente in Sicilia, il fotografo ha trascorso anche un periodo a Napoli, come i timbri di alcune stesse sue foto riportano. In quest'occasione, egli entrò in stretto contatto con l'opera fotografica di Wilhelm von Plüschow, suo cugino, e del suo assistente Vincenzo Galdi. Tutt'oggi l'attribuzione delle fotografie relative al periodo in cui Gloeden incontrò Plüschow e Galdi risulta alle volte problematica, poiché la loro estetica era molto simile, e gli elementi di distinzione sono molto pochi²⁴². Non è da escludere, infatti, che anche le due fotografie in figura 38 e 39 siano relative a questo periodo.

Il secondo nome incontrato nell'analisi di questo genere di fotografie è quello di Guglielmo Plüschow, cugino dello stesso Gloeden. È probabile che, come accadde per quest'ultimo, l'attività fotografica di Plüschow ebbe origine a Taormina, e da lì il fotografo si spostò a Napoli, per poi giungere a Roma²⁴³. L'assenza di timbri e segni di riconoscimento sulle fotografie rende difficile non solo la ricostruzione della sua attività e degli eventuali luoghi vistati, ma anche l'attribuzione delle singole fotografie a causa della strettissima somiglianza di stile e della scelta quasi identica dei soggetti rispetto all'opera di Gloeden²⁴⁴. In confronto a quest'ultimo, si potrebbe affermare che Plüschow ricorresse più frequentemente alla presenza di nudi femminili, ambientasse più abitualmente le proprie immagini al chiuso, e privilegiasse pose più classiche e naturali; anche le sue immagini, come quelle di Gloeden, godettero di una diffusione a livello internazionale, con la differenza che al suo nome non sono associate premiazioni artistiche²⁴⁵. Le fotografie in figura 42 e 43 riportano alcune delle caratteristiche stilistiche qui attribuite a Plüschow; la presenza dello stesso tamburo in entrambe le fotografie, inoltre, è un elemento grafico che conferma la stessa paternità per entrambe le immagini.

Dalle poche notizie biografiche certe finora note, è possibile affermare che Wilhelm von Plüschow nacque il 18 agosto 1852, e che già da giovane cambiò il proprio nome nella forma italianizzata di Guglielmo, una scelta che lascerebbe ipotizzare un suo precoce inserimento nel mondo fotografico italiano. È probabile che fu proprio Plüschow a dare i primi rudimenti di fotografia al più giovane cugino Gloeden, probabilmente in occasione di un loro incontro avvenuto a Napoli fra il 1876 ed il 1878. Verso la fine del secolo, si trasferì a Roma, e nello stesso periodo si recò a Tunisi,

²⁴¹ Marina Miraglia, «Wilhelm von Gloeden», in *Fotografia pittorica, 1889-1911: Venezia, Ala Napoleonica, ottobre-dicembre 1979 - Firenze, Palazzo Pitti, gennaio-marzo 1980*, Firenze - Milano: Alinari - Electa 1979, p. 47.

²⁴² R. Perna, *Wilhelm von Gloeden. Travestimenti, ritratti, tableaux vivants*, op. cit., p. 39.

²⁴³ M. Miraglia, «Wilhelm von Gloeden», art. cit., p. 65.

²⁴⁴ Bruce Russell, «Wilhelm von Pluschow and Wilhelm von Gloeden: Two Photo Essays», in *Studies in Visual Communication* 9:2, p. 57.

²⁴⁵ M. Miraglia, «Guglielmo Plüschow alla ricerca del bello ideale», art. cit., pp. 62-63.



Figura 42 - Guglielmo Plüschow, Ritratto di adolescenti nudi, 1900 c.a., stampa all'albumina su carta, Archivi Alinari di Firenze.



Figura 43 - Guglielmo Plüschow, Ritratto di due giovani nudi, 1900 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Wikimedia Commons.

in Egitto ed in Grecia, luoghi dai quali trasse molteplici elementi che caratterizzarono la sua opera. Restò in Italia fino al 1910 circa, e trascorse i suoi ultimi anni all'estero, prima di morire in Germania nel 1930²⁴⁶.

Ciò che spinse Plüschow a tornare in Germania furono le vicende giudiziarie nelle quali fu coinvolto dopo lo scandalo del 1907, citato in riferimento alla lotta antipornografica nell'Italia di inizio Novecento. Lino Ferriani, che denunciava la mancanza di attenzione dell'opinione pubblica sulla vicenda, presentò così l'accaduto: «Circa due mesi or sono, mercè la denuncia del padre di un fanciullo dodicenne, vittima di sozzure innominabili – quelle, che resero famosamente triste Oscar Wilde – si scoprì – e la faccenda durava da oltre due anni – qui, in una via principale di Roma, un fotografo straniero, che si serviva dell'arte sua per lucrare sulla sensualità bestiale morbosa di tanta gente depravata»²⁴⁷. Su questo caso, alcuni anni dopo, Giuseppe Falco pubblicò un fascicolo nel quale ogni elemento, dai clienti ai ragazzi che posavano per il fotografo, secondo l'autore affetti da «ermafroditismo androgino», erano analizzati in una prospettiva psicopatologica:

La maggior parte dei fotografati avevano età fra gli undici ed i diciotto anni, di questi la maggioranza avevano presso a poco diciotto anni. Interessanti sono le annotazioni che si osservavano a fianco di alcuni dei nomi dei soggetti; come per esempio *bello*, *biondo* vicino al nome di un ragazzo dell'apparente età di quattordici anni; *piccolo* e *sporco* vicino al nome di un altro ragazzo. Vicino ad alcuni nomi di soggetti erano delle indicazioni convenzionali forse riservate, fatte colle lettere dell' alfabeto greco; qualcuna di esse corrispondeva al nome di qualche carta da visita rinvenuta nello studio. Ma l'ambiente di persone che frequentavano lo studio del dilatante fotografo non era costituito solamente dai soggetti fotografati e fotografandi; ma anche da un'altra categoria di persone, i clienti. Di questi ultimi non fu rinvenuto alcun elenco, ma furono trovate delle lettere e cartoline dirette al P... le quali non sono prive d' interesse. In una cartolina postale proveniente dall' estero, nel 1905, con tanto di firma è scritto: *io sono homo-sezuell (Urmingh): ve ne sono molti Urmingh a Roma?*²⁴⁸

Le fotografie con persone di sesso femminile sono in piccola parte, il grosso è rappresentato da fotografie di giovanotti e di giovanetti appena puberi ed impuberi. Gran parte dei soggetti fotografati fanno mostra dei genitali, alcuni, uomini e donne mostrano la parte posteriore del corpo. La posizione e l'atteggiamento dei soggetti è ostentatamente artistico, i genitali son ben visibili ma non hanno nulla di pornografico, che anzi gli uomini tutti, anche quelli che sono fotografati con donne nude non hanno pene eretto. Ma d'altra parte però è degno di nota il fatto che lo stesso pene se non è in istato di erezione, ha un piccolo accenno di turgidità, come se si volesse mettere, in evidenza le dimensioni e la forma dell'organo. [...] Certo è che l'ambiente dello studio del dilettante fotografo P... ci rivela un insieme di degenerati psichici sfruttati; soggetti e clienti, a scopo sessuale sotto la maschera dello studio dell'arte del nudo che finge di rifuggire da

²⁴⁶ *Ibidem.*, p. 62.

²⁴⁷ L. Ferriani, «E lo scandolo del fotografo?», art. cit, p. 1.

²⁴⁸ G. Falco, *Su alcune anomalie sessuali, con una tavola*, op. cit, p. 7.

ogni pornografia, non solo allo scopo di esimersi da una possibile responsabilità penale, ma per meglio raggiungere lo scopo dell' eccitamento sessuale che in alcune classi di persone non si riesce ad ottenere assolutamente colla volgare e nauseante pornografia.²⁴⁹

A causa delle vicende di cronaca che coinvolsero il fotografo, la fortuna della sua produzione non fu paragonabile a quella di Gloeden, e la principale chiave interpretativa che i contemporanei italiani applicarono sulle sue immagini fu quella della perversione e della pornografia.

Molto vicino allo stile fotografico di Plüschow era l'opera di Vincenzo Galdi. La maggior parte dei suoi dati biografici deriva dal lavoro di Tommaso Dore, basato principalmente sulla testimonianza orale del nipote del fotografo. Vincenzo Galdi nacque a Napoli, l'11 ottobre 1871, da una famiglia di origine nobile. Nel capoluogo partenopeo fu allievo di Giorgio Sommer, e dal 1886 circa al 1890 fece parte dello studio di von Plüschow, prima di aprire un proprio studio fotografico²⁵⁰. In seguito alle vicende del 1907, per le quali ricevette anch'egli una condanna²⁵¹, abbandonò l'attività di fotografo e si dedicò al mercato dell'arte. A parte le fotografie edite e le raccolte in musei e fototeche, in Italia e all'estero, non restano altre tracce della produzione di Galdi: tutte le lastre fotografiche conservate fino alla sua morte, nel 1961, furono distrutte dai famigliari, poiché furono considerate di scarso valore e percepite, probabilmente, anche come fonte di imbarazzo²⁵². Gli elementi e lo stile delle sue fotografie non si distaccavano molto dai modelli di Gloeden e Plüschow; tuttavia, in alcune immagini l'elemento dell'omosessualità sembrava essere più esplicitato. Per questo motivo e per l'identità di alcuni modelli ed elementi visuali, è stato ipotizzato che fosse proprio Vincenzo Galdi il fotografo che realizzò alcune fotografie ritraenti espliciti rapporti sessuali fra uomini, le cui riproduzioni sono conservate presso la Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi (figure 44, 45 e 46).

3.9 Storia fotografica: la prospettiva pornografica

Chiedersi in che modo la fotografia abbia potuto cambiare il modo di intendere, conoscere, esperire e rappresentare la sessualità richiede di ridefinire l'oggetto di ricerca. Le immagini fotografiche di genere pornografico potrebbero sembrare insufficienti: lo sguardo andrebbe spinto alle fotografie che rappresentarono la sessualità, più o meno direttamente. Secondo le correnti distinzioni fra

²⁴⁹ *Ibidem.*, p. 9.

²⁵⁰ Tommaso Dore, *Galdi rivelato: l'eclittismo di Vincenzo Galdi, fotografo e mercante d'arte*, Roma: Italus 2017, pp. 19–21.

²⁵¹ «Il processo contro il tedesco fotografo di... nudi», in *Il Messaggero*, 07/04/1908.

²⁵² T. Dore, *Galdi rivelato, op. cit.*, p. 78.



Figura 44 - Vincenzo Galdi (attribuito), Giovane con calzature in stile greco e drappi in atto di auto-fellatio, 1897 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.



Figura 45 - Vincenzo Galdi (attribuito), Coppia omosessuale in atto di fellatio e masturbazione, 1890-1899, riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.



Figura 46 - Vincenzo Galdi (attribuito), Coppia omosessuale, 1898 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.

erotismo e pornografia, relative alle definizioni più diffuse di queste due categorie, il primo campo riguarderebbe le immagini nelle quali la sessualità è evocata, ed il secondo quelle in cui la sessualità è mostrata. Scegliere l'una o l'altra vorrebbe dire perdere parte del rapporto fra fotografia e si debba giudicare della moralità o dell'immortalità di scritti o di immagini incriminate»²⁵³. Se, tuttavia, il fine da perseguire non è una sentenza giuridica ma l'analisi di un fenomeno, l'ambiguità di questa tipologia (o queste tipologie) di fotografia non è un nodo da sciogliere, ma una complessità storica e sociale da considerare nella sua presenza.

Le immagini pornografiche, inoltre, parteciparono allo sviluppo tecnologico della stessa fotografia. Probabilmente le immagini fotografiche di questo genere svolsero anche un ruolo nell'indirizzare le ricerche tecniche e sperimentali su precisi risultati, come nell'accelerazione dei tempi di ripresa, nell'illuminazione artificiale, o in nuove forme di applicazioni della fotografia, dallo stereoscopio ai bizzarri oggetti sponsorizzati negli inserti pubblicitari di riviste e giornali. Questa, tuttavia, non può che rimanere una supposizione, poiché l'incentivo allo sviluppo della tecnologia fotografica derivante dalla pornografia è scarsamente quantificabile. D'altro canto, l'applicazione al genere pornografico delle innovazioni tecniche sull'immagine fotografica potrebbe aver causato uno spostamento dall'idea del sessuale come attività a quella di spettacolo²⁵⁴. Rispetto alla letteratura e alle immagini xilografiche e incise, il realismo promesso dalla fotografia ha forse ridotto lo spazio immaginativo che richiedevano le scene rappresentate, ed il fruitore è diventato più facilmente uno spettatore, a prescindere dal soggetto, corpo nudo o atto sessuale che fosse. Questo aspetto performativo è probabilmente riconnesso alla definizione stessa della moderna pornografia, che la fotografia ha contribuito a plasmare.

La pornografia (uno dei pilastri dell'immaginario fotografico nella società occidentale) si basa in modo simile sullo strano realismo della macchina fotografica. Nonostante la messa in scena di scenari fantastici, i set improbabili e l'illuminazione accurata, queste immagini sembrano offrire allo spettatore un accesso diretto a un corpo e ai suoi organi. Nella pornografia, come in molte altre forme di fotografia, lo spettatore è indotto a guardare attraverso la superficie della carta o dello schermo e a immaginarsi in piena presenza di un'altra persona: potremmo riconoscere la finzione, ma tuttavia.... Gran parte del potere della fotografia deriva da questo tipo di illusione irresistibile. Ciò di cui bisogna rendere conto è la forma peculiare dell'immagine fotografica, che sembra non essere affatto un'immagine, ma piuttosto una riproposizione diretta della realtà vissuta. Gli effetti della fotografia, nel bene e nel male, derivano da questa condizione costitutiva.²⁵⁵

²⁵³ I. Bloch, *La vita sessuale dei nostri tempi*, op. cit., p. 551.

²⁵⁴ A. Solomon-Godeau, «Reconsidering Erotic Photography», art. cit., p. 233.

²⁵⁵ S. Edwards, *Photography*, op. cit., pp. 68–69.

Dopo decenni di studi e letteratura accumulata sul tema della rappresentazione dei corpi in termini di genere, potrebbe forse apparire scontato ribadire che la fotografia, come la cultura visuale ad essa precedente, l'arte e la letteratura, non ha adottato un approccio definibile «neutro»: l'immagine fotografica di genere erotico e pornografico è stata pensata, dalle sue origini, da uomini per uomini. L'elemento su cui forse è necessario richiamare l'attenzione è l'analogia di questo processo non soltanto con altri prodotti pornografici, ma anche con il sapere scientifico sulla sessualità costruito a partire da metà Ottocento, e con la prospettiva morale costruita su di esso presente in una svariata tipologia di scritti su questo tema. Fotografia, scienza e pornografia in generale: il punto di vista adottato restava quello maschile.

Il contatto fra la cosiddetta sessuologia e la fotografia pornografica, tuttavia, si spinse ben oltre. Le tematiche trattate negli scritti di psicopatologia diventavano, con una certa costanza e pervasività, degli elementi di rappresentazione pornografica. Ne ha parlato lo stesso Bloch:

I più grandi pittori, come risulta dal libro del Fuchs, hanno utilizzato l'elemento erotico nella caricatura e i più grandi maestri non hanno rifuggito dal dipingere immagini oscene. [...] Accanto a questa forma che chiamerei «più elevata» di pornografia, ve n'è poi una più bassa: stampe ed immagini oscene, cartoline postali illustrate, in cui sono riprodotte ogni sorta di sconcezze: atti di perversione sessuale, masturbazione reciproca, pose lubriche, esibizionismo o esposizione di parti nude, atti cupro- ed urolagnistici, sodomitici, sadisti, masochisti; pederastia, incesto, violenze su fanciulli, orgie, parafrasi e «doppi sensi» osceni, ecc.²⁵⁶

La ripresa di questi contenuti da parte della fotografia, così come della letteratura e di altre forme di cultura visuale, presentava, tuttavia, un ribaltamento dell'orizzonte etico: ciò che era moralmente condannabile e rientrava nell'ambito della patologia, nella dimensione pornografica si trasformava in immaginario del desiderio sessuale. Il riprovevole e la malattia diventavano espressione sessuale e spettacolo. Nel caso dell'omosessualità, sia nell'erotismo riscontrato in Gloeden, Plüschow e Galdi che nelle immagini più esplicite attribuite a quest'ultimo, è riscontrata la costruzione di una vera e propria «immaginazione pornografica» basata su un apparato simbolico e un immaginario specifico²⁵⁷: tutte le rappresentazioni sono collocate in una dimensione fantastica, un'utopia definibile *pornotopia*²⁵⁸, la cui ambientazione è basata su un'antichità fittizia di ispirazione greco-romana.

La fotografia pornografica non si limitò a ribaltare l'orizzonte etico in cui si inseriva la trattatistica scientifica, ma partecipò ad altri fenomeni storici e sociali. Uno di questi è stata la rappresentazione dei personaggi politici interna al processo di costruzione del celebrity system risorgimentale:

²⁵⁶ I. Bloch, *La vita sessuale dei nostri tempi*, op. cit., p. 556.

²⁵⁷ Sulla definizione di «immaginazione pornografica»: Susan Sontag, «L'immaginazione pornografica», in *Paragone* 214, p. 47.

²⁵⁸ Sulla definizione di «pornotopia»: S. Marcus, *The other Victorians*, op. cit., p. 268.

attraverso il fotomontaggio pornografico, il significato del ritratto con la sua circolazione si trasformava da strumento di consenso a delegittimazione attraverso raffigurazione satiriche ed irrisorie. La rappresentazione dell'icona pubblica impegnata in atti sessuali era, a tutti gli effetti, un processo di demolizione della sua autorità, i cui precedenti si riscontrano nelle stampe anti-aristocratiche diffuse in Europa già un secolo prima.

Esiste, tuttavia, un caso in cui la fotografia presentava una convergenza con il sapere espresso e diffuso attraverso il testo: il colonialismo. I diari di viaggio e la letteratura, così come le rappresentazioni pittoriche ottocentesche, presentavano le terre oggetto di conquista e scoperta in maniera fortemente sessualizzata, e carica di stereotipi. La fotografia pornografica diede maggiore forza e realismo a questo immaginario; tuttavia, questo genere di immagini non può essere interpretata limitatamente al suo significato simbolico. La raffigurazione sessualizzata della colonia, di cui la fotografia fu lo strumento probatorio, è una forma rappresentativa più o meno formalizzata o allegorica di un reale rapporto che i colonizzatori (uomini) costruirono con le società locali, ed in particolare con le loro donne. La storia dell'esperienza coloniale italiana di fine Ottocento è concretizzata anche attraverso le fotografie di genere pornografico.

Al di là della prospettiva etica sui diversi temi, la fotografia pornografica, dalle sue origini al primo Novecento, presenta una continuità con le espressioni culturali relative alla sessualità in termini di contenuti e immaginari. Nonostante questo, la tecnologia fotografica permise nuove forme di diffusione del sapere e dei contenuti inerenti alla sfera sessuale. La visualità ed il realismo fotografico reclamarono il proprio spazio ed il proprio ruolo anche in quest'ambito della vita sociale, con una potenza di diffusione molto probabilmente più ampia del testo scritto e delle immagini di altra natura ad essa coeve e precedenti. Se si considera la fruizione delle fotografie di contenuto politico e coloniale, si può affermare senza dubbio che le rappresentazioni pornografiche di questo medium furono uno strumento attraverso il quale una massa tanto ampia quanto indefinita di persone partecipò a questi processi storici e sociali del loro tempo. Allo stesso tempo, la produzione di fotografie pornografiche che adottarono una prospettiva etica ribaltata rispetto a quella borghese, soprattutto a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, fu un processo di reinvenzione della scoperta e della conoscenza sessuale.

È forse questa la risposta: la fotografia pornografia probabilmente non ha cambiato la sessualità in sé, nei suoi contenuti, ma ha plasmato nuove forme di interpretazione e partecipazione ad essa che coinvolsero un'enorme massa di persone, sempre più grande con il passare degli anni grazie alla progressiva diffusione dell'immagine fotografica. Allo stesso tempo, in quanto forme di conoscenza della sfera sessuale, questi oggetti entrarono a far parte della vita intima e quotidiana. Le fotografie

pornografiche, tuttavia, non erano avulse dal mondo in cui erano prodotte, ma riproponevano e reinterpretavano degli immaginari composti da elementi storici e sociali, quali la politica, il rapporto con le colonie e le altre etnie, la guerra, l'invenzione del passato, le norme morali, o la costruzione del pensiero medico-scientifico. Per questi motivi e in questa prospettiva, queste immagini sono delle fonti preziose, in grado di riconnetterci ad elementi di società e vite del passato altrimenti irraggiungibili: le fotografie pornografiche sono oggi materiale vivo e ricco di significato poiché furono oggetti comuni e popolari attraverso i quali moltissime persone parteciparono alla società, alla cultura del loro tempo, e, dunque, alla storia.

Conclusioni

Tra immagini fotografiche, documenti e connessioni fra svariate tipologie di produzioni culturali, la ricerca fin qui svolta ha illustrato le traiettorie e le caratteristiche del fenomeno della diffusione della fotografia pornografica durante i primi ottant'anni di storia del medium, a partire dal brevetto di Daguerre. Le ricostruzioni e le riflessioni effettuate possono ora condurre verso le risposte ai quesiti sollevati in apertura sulle interazioni fra tecnologia, cultura e società e sul rapporto fra fotografia, rappresentazioni ed esperienza della sessualità. Prima di giungere alla conclusione con possibili soluzioni agli interrogativi, tuttavia, è necessario sviluppare alcune riflessioni su metodi e scelte operate nel percorso di ricerca fin qui tracciato, a partire dai risultati da esso portati alla luce.

Attraverso le fonti d'archivio, le fotografie stesse ed i nessi intermediali evidenziati con testi e immagini, è emerso a più riprese un carattere fondamentale nel fenomeno della diffusione di questi oggetti: la transnazionalità. Come testimoniato dai documenti di polizia, fin dagli anni Quaranta dell'Ottocento, molte delle immagini fotografiche diffuse in Italia, specialmente di carattere erotico, provenivano dalla Francia, come le stesse origini tecniche del medium; con il passare degli anni, pur affermandosi una produzione in ogni angolo del mondo, le fotografie erotiche e pornografiche francesi continuarono a dominare il mercato, una tendenza che anzi si consolidò e divenne sempre più ingente¹. Le origini geografiche, dunque, erano in perfetta continuità con quanto già avveniva circa la produzione letteraria di genere erotico fra Sette e Ottocento, che vedeva nella Francia il proprio capoluogo. Gli scambi letterari con l'Italia, tuttavia, furono maggiormente possibili solo con l'influenza napoleonica nella penisola, e non raggiunsero mai la portata che avrebbero vissuto invece le fotografie. In un contesto culturale privo di una tradizione erotico-pornografica paragonabile a quella francese né in ambito letterario né in altre forme, questa tipologia di immagini fu in grado di ripopolare e rilanciare una tipologia di immaginario e un genere che nell'Italia di inizio Ottocento restava in gran parte limitato alle produzioni popolari e regionali o all'eredità Seicentesca.

Alla constatazione appena effettuata, in un processo di comparazione fra Italia e Francia, segue un'altra riflessione: poiché la diffusione della pornografia, per quanto sia stata fin dal diciannovesimo un fenomeno transnazionale, visse le specificità dei singoli contesti, una ricerca su una diversa

¹ A. Dupouy, *Erotic photography*, *op. cit.*, p. 12.

collocazione geografica porterebbe conseguentemente elementi di riflessione differenti, e fornirebbe, probabilmente, riscontri diversi. Poiché la Francia fu il centro per eccellenza di questa produzione, la diffusione e la circolazione della fotografia pornografica lasciò maggiori tracce nella cultura dell'epoca. Un aspetto che il contesto francese potrebbe restituire meglio di ogni altro, ad esempio, è l'influenza che queste immagini ebbero sulle arti figurative, dipinti ma non solo. I primissimi piani dei genitali femminili realizzati da Auguste Belloc negli anni Cinquanta dell'Ottocento, in stereoscopia e colorati a mano, furono certamente di ispirazione per *L'origine del mondo* di Courbet, del 1866, ma non furono estranei certamente neanche a Nadar, la cui celeberrima fotografia dell'ermafrodita del 1860 ne richiama molteplici elementi visuali². Non solo: la rivoluzione artistica ed il conseguente scandalo che gli impressionisti innescarono, e che i postimpressionisti ereditarono e approfondirono, mutuava alcuni elementi proprio dalla fotografia pornografica. Nell'operazione di scelta di soggetti e stili al di fuori dei canoni dell'accademia, artisti come Manet, Degas e Gauguin si confrontarono con l'immaginario osceno e sessualmente esplicito affermatosi con la fotografia, e ne reinterpretarono alcuni elementi³. Con uno sguardo al passato e alle origini remote di quella produzione culturale che si definisce oggi pornografia, il disegnatore Édouard-Henri Avril, a fine Ottocento, realizzò una propria versione della serie *I modi* di Giulio Romano, dopo circa tre secoli e mezzo dagli originali: il gioco dei chiaroscuri, le pose dei personaggi e la loro espressività non lasciano dubbi sul fatto che il modello visuale di riferimento per l'artista fosse la fotografia pornografica del suo tempo.

Una differente scala e più contesti di riferimento implicherebbero l'analisi di ulteriori elementi sociali e culturali, a loro volta potrebbero condurre ad esiti e riflessioni che un lavoro più circoscritto, come questo, non rilevarebbe. La mancanza di uno stato dell'arte generale e complessivo sull'argomento della fotografia pornografica e del suo impatto sulla società, anche al di fuori dell'Italia, tuttavia, rende molto difficile la costruzione di una solida ricerca basata sulla comparazione di più realtà nazionali. Anche l'analisi condotta attraverso la presente ricerca sul contesto italiano può essere ulteriormente espandibile: fra le reti di censura nell'Italia preunitaria manca del tutto il Granducato di Toscana, ed ulteriori riflessioni potrebbero emergere dal confronto della fotografia pornografica con le immagini prodotte nell'ambito medico italiano attraverso lo stesso medium nella rappresentazione del corpo e della sessualità.

Alcune delle strategie di analisi adottate, inoltre, hanno dato delle risposte solo parzialmente utili per rispondere ai quesiti sul rapporto fra tecnologia e società, fra fotografia e sessualità. L'analisi

² S. Aubenas, «Sous leurs jupons», art. cit, p. 16.

³ Roger J. Mesley, «Masterpieces and Masturbators: The Interaction of Fine Art and Popular Erotica in France, 1850-1900», in *Parallogramme* 12:1, pp. 56-59.

sulle reti di controllo e repressione, identificate come sistemi di relazioni fra persone e oggetti, non ha fornito una risposta precisa su quale potesse essere stata l'agency della fotografia pornografica. Nel contesto dell'Italia preunitaria, questa tipologia di immagini non sembra aver attirato particolari attenzioni da parte delle autorità. Esse non furono causa di revisioni sistematiche e complessive dei regolamenti in merito alla produzione e diffusione di immagini, o specificatamente di fotografie, né spinsero ad un ripensamento sull'oscenità: le minime e parziali modifiche dei sistemi di censura preunitari cercarono semplicemente di estendere l'efficacia delle reti esistenti su questi nuovi oggetti, la cui circolazione iniziò a crescere solo attorno al 1860 circa. Successivamente, con il Regno d'Italia, la censura cessò di esistere, ma episodicamente venne espressa la necessità di porre fine alla diffusione della pornografia, e la fotografia fu anche oggetto di menzioni speciali. Il contesto dei decenni successivi all'Unità d'Italia era completamente differente da quello dei regni preunitari: alla costruzione della nuova comunità nazionale seguì la definizione di un orizzonte ideologico che inquadrava la sessualità nelle pratiche generative delle quali lo stato poteva giovarsi, a scapito degli atti sessuali infedeli, relegati all'immoralità o alla patologia, in una tassonomia che intrecciava lo scientismo positivista al moralismo, tanto laico quanto cattolico. Fu così che per le rappresentazioni oscene finalizzate allo stimolo del desiderio sessuale, così strettamente riconducibili alla pratica definita immorale della masturbazione, si iniziò ad usare, a partire dal 1880 circa, una nuova definizione: pornografia. Con la finalità di far cessare la sua diffusione, dal 1910, furono adottati specifici provvedimenti: la lotta alla pornografia divenne così l'etichetta per documenti ministeriali e di polizia, nonché il nome di una nuova rete di controllo e repressione in età liberale. Dall'analisi quantitativa di questi documenti, è indubbio che l'oggetto pornografico principale fosse la fotografia, che in quegli anni trovò il proprio mezzo di diffusione di massa nella cartolina.

È possibile affermare che la fotografia diede origine alla categoria di pornografia? L'agency della fotografia può essere identificata in questo rapporto causale? Le ricerche effettuate nel contesto italiano fra Ottocento e primo Novecento evidenziano come fotografia e pornografia fossero decisamente intrecciate. Grazie agli sviluppi tecnologici del medium fotografico, divenne possibile una progressiva economicità nella produzione e nella stampa delle immagini, soprattutto nella seconda metà del diciannovesimo secolo, quando l'Italia era ormai unita sotto la corona sabauda: proprio in quegli stessi anni di espansione e democratizzazione della fotografia, si affermò nell'uso comune la parola pornografia. Questa sovrapposizione, tuttavia, non implica necessariamente un rapporto di causa effetto. Non c'è logicità nell'affermare che una nuova tassonomia di quanto era ritenuto osceno avesse funzionato da elemento propulsore per la diffusione dell'immagine fotografica, così come non ci sono sufficienti elementi per attribuire alla fotografia un ruolo causale nell'affermazione del

concetto di pornografia. Se questo medium fosse stato il reale motivo per cui «nacque» la pornografia, l'analisi delle reti di controllo e repressione avrebbe dato riscontri più visibili e rilevanti. La sua origine, piuttosto, può essere più plausibilmente ricondotta ad un mutato rapporto della società con la sessualità, successivamente alla proclamazione del Regno d'Italia e all'affermazione della comunità nazionale. Fra norme e perversioni, rettitudine e patologia, le fotografie pornografiche furono degli oggetti che si inserirono nell'agone per il rimodellamento dell'idea e della cultura comune sulle pratiche sessuali, e affrontarono l'orizzonte etico che la borghesia, attraverso la trattatistica moralistica e scientifica, tentò di imporre nella società italiana. In questo senso, l'agency della fotografia pornografica andrebbe forse rintracciata nelle modalità di scoperta della sessualità e di costruzione dell'immaginario del desiderio che esse innescarono.

Si può dire che le fotografie abbiano un'agency in quanto le loro iscrizioni suscitano risposte attraverso il potere materialmente articolato delle loro tracce, della loro immediatezza e della loro presenza. Ciò diventa evidente quando si considerano le pratiche sociali intorno alle fotografie di tutti i giorni, dove l'incontro e la comprensione dell'iscrizione fotografica possono iniziare con il visivo, ma non possono essere contenuti o spiegati da esso. Le sue qualità agenziali e di rete danno forma a comportamenti e credenze. Per esempio, si raccontano storie con e intorno alle fotografie, l'immagine tenuta in mano, i tratti del suo soggetto delineati attraverso il tocco delle dita, un oggetto passato di mano in mano, un'immagine digitale stampata, messa in una cornice e accuratamente collocata, spolverata e curata. Sono tutti luoghi attraverso i quali i significati fotografici, e quindi la salienza storica, vengono negoziati. Le condizioni materiali del passato illuminano anche, anzi rendono possibile, la considerazione delle economie politiche e visive e dei sistemi di produzione della verità come entità storica in un dato momento. Il valore delle fotografie, come abbiamo visto, si rivela non solo attraverso le loro qualità rappresentative o il loro consumo da parte dei singoli spettatori, ma anche attraverso la loro riproduzione, circolazione, riparazione, possesso, raccolta e dispersione. Tutte queste azioni sono materialmente costituite, mediate e realizzate.⁴

Secondo Elizabeth Edwards, è questa la natura dell'agency delle fotografie ed il loro valore storico. Nella specificità del genere pornografico, attraverso questi oggetti, immagini materiali frutto di procedimenti fotografici, alcune conoscenze relative alla sfera sessuale potevano essere trasmesse, diffuse, ma anche reinventate, così come gli immaginari relative alle diverse pratiche in quest'ambito. Il valore sociale di questi oggetti risiedeva proprio nel loro essere strumenti di condivisione e ripensamento di simili tematiche, oltre che nelle loro qualità fisiche e nelle immagini che riportavano: il peso e l'importanza del loro essere elementi pervasivi e circolanti nella società italiana, e dunque della loro consistente presenza nelle reti di relazione, è testimoniato dall'esistenza stessa di un sistema di controllo e repressione a inizio Novecento nel quale le fotografie pornografiche erano di fatti le

⁴ E. Edwards, *Photographs and the practice of history*, op. cit., pp. 101–102.

protagoniste principali. Non solo: attraverso la fotografia, le rappresentazioni della sessualità e del desiderio divennero una forma di spettacolo.

Fin dagli anni in cui scrisse *Reconsidering Erotic Photography*, Abigail Solomon-Godeau ipotizzava che la vera novità che il medium fotografico avesse potuto introdurre nelle rappresentazioni di questo genere era lo spostamento dell'idea del sessuale dalla dimensione dell'attività a quella di spettacolo⁵. Il legame fra sviluppo tecnologico della fotografia e le sue articolazioni nel genere pornografico, in effetti, sembrerebbero confermare quest'ipotesi. La stereoscopia, le diverse tecnologie della visione che caratterizzarono il diciannovesimo secolo, gli inserti pubblicitari nei giornali riguardanti bizzarri oggetti che rivelavano le immagini solo tramite specifici procedimenti: tutte queste testimonianze di cultura visuale e materiale trovarono la propria applicazione nella pornografia, ovviamente in forma fotografica. Le immagini erano dunque elementi centrali di esperienze visuali rivolte ad un'audience, ristretta a poche persone o a una singola: in questo senso, la pornografia divenne una forma di spettacolo proprio attraverso la fotografia. Il nuovo medium, inoltre, segnò la fine della centralità della parola ed il passaggio del primato all'immagine nelle rappresentazioni della sessualità: se il testo era vincolato ad una fruizione individuale e i disegni presenti nei libri erotici del Settecento avevano una componente umoristica quasi prevalente, la fotografia fu invece in grado di fare di queste rappresentazioni una forma di spettacolo condivisibile con più fruitori, e di ridurre la componente irrisoria (a parte per i fotomontaggi satirici, dove era anzi ricercata) a favore dell'evocazione del desiderio sessuale⁶.

I moralisti e gli scienziati italiani fra Ottocento e inizio Novecento si opposero alla pornografia poiché essa era considerata uno strumento in grado di favorire forme di sessualità ritenute dannose agli individui e alla società. In questo processo di condanna e delegittimazione, in qualche modo, c'era anche una forma di riconoscimento di quel processo di comunicazione e trasmissione delle conoscenze che il materiale di questo tipo, incluso quello fotografico, di fatto metteva in atto. Al di là cosa fosse reale, possibile, morale, perverso, o esagerato, queste rappresentazioni della sessualità forniscono a storiche e storici di oggi delle tracce consistenti dell'orizzonte in cui quest'ambito della vita intima era concretamente pensato, nel quotidiano, da una grande massa di persone, specialmente quelle distanti dal codice moralistico della trattatistica dell'epoca. Per quanto le immagini fotografiche fossero frutto di immaginazione, con la loro circolazione divennero parte della realtà e del modo

⁵ A. Solomon-Godeau, «Reconsidering Erotic Photography», art. cit, p. 233.

⁶ Randolph Trumbach, «Erotic Fantasy and Male Libertinism in Enlightenment England», in Lynn Hunt (a c. di.), *The invention of pornography: obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, New York: Zone Books 1993, pp. 259–260.

di pensare comune. Questo processo è stato teorizzato anche da Guy Debord, a proposito dello spettacolo:

Le immagini che si sono staccate da ciascun aspetto della vita si fondono in un corso comune, in cui l'unità di questa vita non può più essere ristabilita. La realtà considerata *parzialmente* si afferma nella sua propria unità generale in quanto pseudo-mondo *a parte*, oggetto della sola contemplazione. La specializzazione delle immagini del mondo si ritrova, compiuta, nel mondo autonomizzato dell'immagine, in cui il menzognero ha mentito a sé stesso. Lo spettacolo in generale, come inversione concreta della vita, è il movimento autonomo del non-vivente.⁷

Le fotografie pornografiche, come la pornografia tutta, raramente sono in grado di offrire una testimonianza tangibile di quali fossero le pratiche sessuali comuni, ma sono fonti preziosissime per ricostruire l'orizzonte entro il quale la sessualità era comunemente pensata. È questa la prospettiva entro la quale fu costruita la critica femminista alla pornografia negli anni Ottanta del Novecento. Secondo Andrea Dworkin e Catharine A. MacKinnon, la pornografia consoliderebbe una serie di concezioni sul sesso in grado di danneggiare le donne, poiché quest'ultime, nell'orizzonte pornografico, vedrebbero definito il proprio ruolo sociale solo attraverso l'attività sessuale con uomini, l'abuso subito da uomini, e negherebbe la libertà individuale alle donne in quanto tali, in un processo che aggraverebbe le discriminazioni correnti: in tal senso, i consumatori di pornografia si farebbero portatori della violenza strutturale e della discriminazione della società⁸. Fin dalle origini della fotografia, come è stato analizzato, la rappresentazione della sessualità, anche attraverso la conoscenza scientifica, era tutt'altro che priva di connotazioni di genere, ed in essa prevaleva una prospettiva maschile, con esiti che di frequente sottoponevano le donne a forme oppressive e violente di subordinazione. Se la produzione pornografica non è costruita in modo ricettivo e sensibile rispetto a istanze e problematiche sociali e di genere, e non vi è alcuna forma di conoscenza e educazione della sessualità in grado di decostruire gli elementi di cui essa è portatrice, i rischi denunciati da Dworkin e MacKinnon sono molto più che reali.

In quanto oggetti all'interno di sistemi di relazioni, le fotografie pornografiche parteciparono al sistema di cultura e conoscenza che caratterizzarono la società italiana fra Ottocento e primo Novecento. Attraverso di esse è possibile vedere materialmente come diversi ambiti della creatività e del sapere apparentemente distanti fossero in realtà in dialogo fra loro: cultura visuale, letteratura e sessuologia condivisero elementi e contenuti delle rappresentazioni del desiderio sessuale, e nel

⁷ Guy Debord, «*Commentari sulla società dello spettacolo*» e «*La società dello spettacolo*», Milano: SugarCo 1990, p. 85.

⁸ Andrea Dworkin e Catharine A. MacKinnon, *Pornography and Civil Rights, Organizing Against Pornography* 1988, 25–28.

passaggio intermediale i diversi contenuti furono di volta in volta ripresi integralmente, reinterpretati, potenziati, sfumati, o inseriti in un orizzonte morale completamente differente. La fotografia, fin dal suo primo incontro con il corpo nudo, di fatti, fu in grado di collocarsi fra le intersezioni dei vari ambiti del sapere e della cultura: una stessa immagine poteva appartenere all'ambito medico, antropologico, artistico o erotico, ed esso talvolta era definito più sulla base degli ambienti presso i quali circolava che non dagli elementi visuali proposti. In una prospettiva di analogia, non sorprende dunque che la fotografia risulti comparabile allo stesso tempo con disegni, dipinti, letteratura, incisioni, testi scientifici, prosa moralistica, poesia, diari di viaggio e molti altri tipi di espressioni culturali, e che anzi queste immagini rivelino il contatto che esisteva fra questi mondi. In questo senso, esse sono in grado di riconnettere l'osservatore con la realtà complessa e articolata nella quale questi oggetti furono generati.

Le fotografie pornografiche, nel loro denso valore storico, possono dunque offrire nuovi elementi di analisi sul tema della sessualità in un dato contesto. Rispetto alla prospettiva avanzata da Foucault, secondo la quale il tabù imposto sulla sessualità portò ad una paradossale moltiplicazione dei discorsi in questo campo⁹, la presenza delle fotografie pornografiche nelle reti sociali e culturali porterebbe a formulare nuove interpretazioni. A partire dalla ricostruzione effettuata nel contesto italiano, la sessualità apparirebbe piuttosto un aspetto culturale che, a cavallo fra Otto e Novecento, subì un processo di ridefinizione nel mondo moderno di secondo ottocento connotato socialmente attraverso i differenti orizzonti morali dei gruppi sociali: la borghesia urbana, infatti, si dipingeva come puritana ed opposta alla lascività popolare e proletaria, definita corrotta e prigioniera dei vizi. A queste differenti relazioni con la sessualità, inoltre, corrispondevano anche forme di rappresentazione distinte: il moralismo era costruito sul testo della prosa corroborato dalle argomentazioni scientifiche, mentre la lascività era pornografia, e dunque, come è stato rilevato, essa era principalmente visuale e fotografica.

Tutti gli elementi finora posti in luce ci conducono finalmente alle possibili risposte per i quesiti dai quali la ricerca è nata. Nel caso di studio specifico, il nodo fondamentale da sciogliere riguardava se ed in quale modo la fotografia fosse stata in grado di ridefinire abitudini e idee relative alla sessualità. Il percorso finora intrapreso ha evidenziato come la diffusione delle fotografie pornografiche e l'emergere di nuove istanze sociali e formule rappresentative della sessualità fossero due fenomeni coincidenti e coevi nel contesto storico italiano. Ciò che tuttavia è stato escluso è un rapporto di causa-effetto fra diffusione della fotografia e fenomeni come la coniazione della categoria di pornografia, la lotta ingaggiata contro di essa, la costruzione di norme circa le pratiche sessuali e la definizione

⁹ Michel Foucault, *La volontà di sapere*, Milano: Feltrinelli 2019, p. 19.

della patologia e dell'immoralità di quanto non fosse conforme alla sessualità fertile e generativa. Le fotografie pornografiche delle origini, piuttosto, sono state degli oggetti prodotti all'interno di un processo di riformulazione dei modelli sociali previsti per l'esperienza, la conoscenza, l'immaginazione e la rappresentazione della sessualità: in questo senso esse non sono identificabili come una causa, quanto piuttosto come la forma materiale e visuale attraverso la quale questo processo storico e culturale risulta a noi oggi tangibile. Le fotografie pornografiche sono il prodotto di questo incontro storico fra modernità e sessualità.

In *Reconsidering Erotic Photography*, Abigail Solomon-Godeau sollevava due importanti quesiti. Il primo di essi domandava se le tecnologie fotografiche in campo pornografico avessero creato domanda ed offerta o se risposero piuttosto a richieste preesistenti. La ricerca condotta sul contesto italiano ha evidenziato come nei decenni precedenti alla diffusione della fotografia, la diffusione di materiale osceno fosse in realtà assai scarsa, con produzioni legate alla letteratura dialettale e popolare. Allo stato attuale dell'arte, pertanto, è difficile porre in relazione il mercato di queste nuove immagini con quello delle forme di oscenità precedenti. Nelle prime denunce relative alla diffusione di materiale lascivo all'indomani dell'Unità d'Italia, non fu solo la fotografia ad essere individuata come forma di diffusione di questo tipo di rappresentazioni, e fu riconosciuto uno spazio importante in questo processo anche al romanzo. Ciò che si potrebbe affermare alla luce delle riflessioni condotte finora, è che le fotografie di questo genere iniziarono a diffondersi in un periodo nel quale contemporaneamente stavano mutando anche le forme di rappresentazione e conoscenza della sessualità, sotto la spinta dei processi di modernizzazione: la stessa pornografia, come categoria, nacque in questo contesto. Nella stessa prospettiva, la fotografia pornografica fu un oggetto nuovo che non generò da sé nuovi meccanismi di domanda e offerta, ma che rispose alle necessità di forme innovative di rappresentazione sessuale che stavano emergendo contemporaneamente in diversi ambiti del terreno culturale moderno. La risposta appena formulata può essere riproposta anche per il secondo quesito: la fotografia erotica e pornografica trovava formule di continuità con le rappresentazioni ad essa precedente o era differente tanto tecnologicamente quanto nella sua sostanza complessiva? Per quanto si possano trovare modelli genealogici e ricorrenti con il campo visuale e testuale dell'oscenità, le fotografie pornografiche furono oggetti nuovi, che risposero a istanze nuove di rappresentazione della sessualità. Più che ai disegni o alla letteratura ad esse precedenti, queste immagini trovavano maggiori elementi in comune con la sessuologia, la letteratura ad essa coeva, diari e produzioni di svariato tipo fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: tutte queste tipologie di produzione erano inserite allo stesso modo nel processo di ridefinizione del rapporto fra cultura e sessualità.

Nel loro essere vernacolari, le fotografie pornografiche svelano forse il loro vero potere innovativo non nel rapporto con l'idea di sessualità, ma nel loro essere oggetto di ricostruzione storica. Poiché sono state al centro di una vastissima rete di scambio, queste sono immagini attraverso le quali è possibile esplorare il modo in cui una quantità enorme di persone immaginarono la sessualità e diedero forma ai loro desideri. Le fotografie pornografiche facevano parte di una cultura appartenente a classi sociali ed individui che non scrissero mai trattati sulla propria conoscenza ed immaginazione sessuale, un elemento storico e culturale altrimenti irreperibile senza questi oggetti. Negli elementi presenti in queste immagini, infine, si può rilevare il rapporto fra produttori e fruitori delle fotografie con i processi culturali e politici a loro contemporanei, ciò che per noi oggi è pura storia: colonialismo, politica, sapere scientifico diventavano oggetto di mediazione nell'orizzonte della sessualità attraverso la fotografia. Ciò che è racchiuso e rappresentato nei bordi di queste immagini, dunque, è un rapporto quotidiano, perfino intimo, che le persone vissero con la storia.

La riflessione sulla ricerca intrapresa può così chiudersi nell'ultima risposta, quella relativa al quesito più ampio e generale: attraverso la riflessione storica, come possiamo valutare quale possa essere l'impatto della tecnologia sulla cultura e sulla nostra società, così come sugli aspetti più quotidiani della realtà in cui viviamo? A partire da quanto il percorso di ricerca è stato in grado di rivelare, la risposta possibile porterebbe a capovolgere la domanda. La tecnologia che ci circonda e sembra irrompere nella cultura e nella società con i suoi prodotti inediti, probabilmente, risulta più comprensibile se non viene analizzata come un punto di partenza verso una prospettiva di futuro tanto nuova quanto imprevedibile, ma se, al contrario, è interpretata come un punto di condensazione di molteplici processi culturali e sociali. Più che la natura e la misura dell'impatto della tecnologia, potremmo domandarci quali processi sociali e culturali possono essere visibili in uno specifico risultato. L'esempio della fotografia pornografica, interpretata storicamente all'interno della società italiana, ha permesso di osservare come questi oggetti fossero emersi in un momento storico nel quale ebbe luogo un moltiplicarsi di invenzioni nel campo tecnologico e visuale, un'importanza progressivamente maggiore dell'immagine sulla parola scritta, l'interpretazione a carattere scientifico-positivista del mondo, la costruzione di un nuovo stato basato sulla comunità nazionale, la definizione di un nuovo rapporto con la sessualità, il sorgere di atteggiamenti moralistici su quest'ultimo tema, ma anche una prospettiva fortemente maschile (e maschilista) nella rappresentazione del corpo e del sesso.

I prodotti e le acquisizioni della tecnologia, dunque, non sono necessariamente una fonte di preoccupazione sull'avvenire, ma possono diventare un'opportunità per comprendere in che modo i processi nel presente si possono concretizzare: se qualcuno degli elementi può destare timore, in

questa prospettiva, la sua ricollocazione nel presente piuttosto che nel futuro è in grado di restituirci la capacità di agire oggi, nell'immediato, per una cultura ed una società diversa.

Elenco dei riferimenti

Letteratura di riferimento

- 1000 nudes. A history of erotic photography from 1839-1939: Uwe Scheid collection.* Köln: Taschen, 2005.
- Adamo, Pietro. *Hard core: istruzioni per l'uso: sessuopolitica e porno di massa.* Milano - Udine: Mimesis, 2021.
- Albergoni, Gianluca. «La censura in Lombardia durante la Restaurazione: alcune riflessioni su un problema aperto». In *Potere e circolazione delle idee. Stampa, accademie e censura nel Risorgimento italiano*, a cura di Domenico Maria Bruni. Milano: FrancoAngeli, 2007.
- Alexandrian, Sarane. *Storia della letteratura erotica.* Saggi. Milano: Rusconi, 1994.
- Alloula, Malek. *The colonial harem.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Ambrogetti, P. *La vita sessuale nell'Eritrea.* Roma: Fratelli Capaccini, 1900.
- Ann Laura Stoler. *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule.* Berkeley - London: University of California Press, 2002.
- Arjun Appadurai. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective / Edited by Arjun Appadurai.* Cambridge: University Press, 1986.
- Aubenas, Sylvie. «Sous leurs jupons». In *Obscénités, photographies interdites d'Auguste Belloc*, di Sylvie Aubenas e Philippe Comar. Albin Michel, 2001.
- Aubenas, Sylvie, e Philippe Comar. *Obscénités, photographies interdites d'Auguste Belloc.* Albin Michel, 2001.
- Banti, Alberto Mario. *Eros e virtù: aristocratiche e borghesi da Watteau a Manet.* Bari Roma: Laterza, 2016.
- . *L'onore della nazione: identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra.* Torino: Einaudi, 2005.
- Barthes, Roland. *La camera chiara: nota sulla fotografia.* Torino: Einaudi, 2003.
- . *Wilhelm von Gloeden.* Napoli: Amelio, 1978.
- Batchen, Geoffrey. «Vernacular photographs». *History of Photography* 24, fasc. 3 (2000): 262–71. <https://doi.org/10.1080/03087298.2000.10443418>.

- Bazin, André. «Ontologia dell'immagine fotografica». In *Che cosa è il cinema?*, di André Bazin. Milano: Garzanti, 1973.
- Beccalossi, Chiara. «The Origin of Italian Sexological Studies: Female Sexual Inversion, ca. 1870-1900». *Journal of the History of Sexuality* 18, fasc. 1 (2009): 103–20.
- Becchetti, Piero. *La fotografia a Roma: dalle origini al 1915*. Roma: Colombo, 1997.
- Beltramini, Maria. «Periodici fotografici a Milano fra Otto e Novecento». In *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, a cura di Italo Zannier. Ravenna: Longo, 1993.
- Benjamin, Walter. *Piccola storia della fotografia*. Album. Milano: Abscondita, 2015.
- Berti, Giampietro. *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della restaurazione*. Miscellanea di studi e memorie. Venezia: Deputazione, 1989.
- Bertolotti, Alessandro. *Guida alla letteratura erotica. Dal Medioevo ai giorni nostri*. Bologna: Odoja, 2015.
- Bertolotti, Costanza, Gian Luca Fruci, e Alessio Petrizzo. *Icone politiche: celebrità e nuovi media al tempo del Risorgimento*. Mantova: Istituto mantovano di storia contemporanea, 2018.
- Bonetta, Gaetano. *Corpo e nazione: l'educazione ginnastica, igienica e sessuale nell'Italia liberale*. Milano: FrancoAngeli, 1990.
- Borzello, Frances, Annette Kuhn, Jill Pack, e Cassandra Wedd. *Living dolls and «real women»*. London: Routledge, 1985. <https://doi.org/10.4324/9781315003368>.
- Bredekamp, Horst. *Immagini che ci guardano: teoria dell'atto iconico*. Tradotto da Federico Vercellone. Milano: Raffaello Cortina, 2015.
- Brettschneider, Rudolf. «Die Anfänge der Erotischen Photographie». In *Die Erotik in der Photographie. Die geschichtliche Entwicklung der Aktphotographie und des erotischen Lichtbildes und seine Beziehungen zur Psychopathia sexualis*, di Erich Wulffen. Vienna: Verlag für Kulturforschung, 1931.
- . «Die Rolle der erotischen Photographie in der Psychopathia sexualis». In *Die Erotik in der Photographie. Die geschichtliche Entwicklung der Aktphotographie und des erotischen Lichtbildes und seine Beziehungen zur Psychopathia sexualis*. Vienna: Verlag für Kulturforschung, 1931.
- Campassi, Gabriella, e Maria Teresa Segà. «Uomo bianco, donna nera. L'immagine della donna nella fotografia coloniale». *Rivista di storia e critica della fotografia* 1983, fasc. 5 (1983): 54–62.
- Canosa, Romano. *Sesso e stato: devianza sessuale e interventi istituzionali nell'Ottocento italiano*. Milano: Gabriele Mazzotta, 1981.

- Caraffa, Costanza. «Photographic Itineraries in Time and Space: Photographs as Material Objects». In *The Handbook of Photography Studies*, a cura di Gil Pasternak, 79–96. London: Routledge, 2020.
- Casadio, Andrea. «La censura nello Stato Pontificio: le Legazioni 1815-1859». In *Potere e circolazione delle idee. Stampa, accademie e censura nel Risorgimento italiano*, a cura di Domenico Maria Bruni. Milano: FrancoAngeli, 2007.
- Certeau, Michel de. *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro, 2001.
- Clark, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton: Princeton University Press, 1956.
- Clarke, Graham. *La fotografia: una storia culturale e visuale*. Torino: Einaudi, 2009.
- Coffineau, Nicole. «Alessandro Pavia's Album Dei Mille: Collection, Archive, and National Identity during the Risorgimento». *History of Photography*, 10 aprile 2017. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03087298.2017.1292650>.
- Comar, Philippe. «Sous le manteau du photographe». In *Obscénités, photographies interdites d'Auguste Belloc*, di Philippe Comar e Sylvie Aubenas. Albin Michel, 2001.
- Coopersmith, Jonathan. «Pornography, Technology and Progress». *Icon* 4 (1998): 94–125.
- Corbin, Alain. «La rencontre des corps». In *Histoire du corps*, a cura di Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, e George Vigarello, Vol. I: De la Révolution à la Grande Guerre. Parigi: Éditions du Seuil, 2005.
- Costantini, Paolo, e Italo Zannier, a c. di. *I dagherrotipi della collezione Ruskin*. Firenze: Alinari, 1986.
- Darnton, Robert. *Censors at Work: How States Shaped Literature*. London: The British Library, 2014.
- . *Libri proibiti: pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese*. Milano: Mondadori, 1997.
- D'Autilia, Gabriele. *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*. Piccola biblioteca Einaudi. Nuova serie. Torino: Einaudi, 2012.
- De Caro, Stefano. *Il Gabinetto segreto del Museo archeologico nazionale di Napoli*. Milano: Electa, 2019.
- De Donno, Fabrizio. *Italian Orientalism. Nationhood, Cosmopolitanism and the Cultural Politics of Identity*. New York: Peter Lang, 2019.
- Debord, Guy. «Commentari sulla società dello spettacolo» e «La società dello spettacolo». Milano: SugarCo, 1990.

- Debray, Régis. *Media Manifestos: On the Technological Transmission of Cultural Forms*. London - New York: Verso, 1996.
- Del Boca, Angelo. *La nostra Africa: nel racconto di cinquanta italiani che l'hanno percorsa, esplorata e amata*. Vicenza: N. Pozza, 2003.
- Delporte, Christian. «L'immagine, per comprendere la storia contemporanea». *Contemporanea* 9, fasc. 4 (2006): 703–9.
- Dijkstra, Bram. *Idoli di perversità*. Saggi blu. Milano: Garzanti, 1988.
- Dore, Tommaso. *Galdi rivelato: l'eclittismo di Vincenzo Galdi, fotografo e mercante d'arte*. Roma: Italus, 2017.
- Dupouy, Alexandre. *Erotic photography*. New York: Parkstone International, 2011.
- Dworkin, Andrea, e Catharine A. MacKinnon. *Pornography and Civil Rights*. Organizing Against Pornography, 1988. <http://archive.org/details/PornographyAndCivilRightsByMackinnonDworkin>.
- Edwards, Elizabeth. *Photographs and the Practice of History*. London: Bloomsbury Academic, 2022.
- Edwards, Elizabeth, e Janice Hart. «Introduction: photographs as objects». In *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, a cura di Elizabeth Edwards e Janice Hart, 1–15. London: Routledge, 2004. <https://doi.org/10.4324/9780203506493>.
- Edwards, Steve. *Photography: A Very Short Introduction*. *Photography: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Englisch, Paul. *L'eros nella letteratura*. Milano: Garzanti, 1976.
- Eppendorfer, Hans. «Wilhelm von Gloeden und seine Welt». In *Wilhelm von Gloeden, Wilhelm von Plüschow, Vincenzo Galdi. Italienische Jünglings-Photographien um 1900*, a cura di Volker Janssen. Berlin: Janssen Verlag, 1991.
- Ewing, William A. *Love & Desire: Photoworks*. London: Thames & Hudson, 1999.
- . *The Body: Photoworks of the Human Form*. London: Thames & Hudson, 2009.
- Falzone del Barbarò, Michele. «Fotografia e problemi sociali». In *Arte e socialità in Italia: dal realismo al simbolismo 1865-1915*. Palazzo della Permanente, Milano, giugno-settembre 1979. San Donato: Centro Grafico Linate, 1979.
- . «Gli ateliers». In *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, a cura di Italo Zannier. Ravenna: Longo, 1993.
- Farina, Ferruccio. *Cartoline intime: sogni proibiti dei nostri nonni*. Milano: Rusconi, 1982.
- . *Veneri nel cassetto. Cartoline intime 1895-1925. Immagini proibite dell'Europa per bene*. Rimini: Stock Libri, 1989.

- Ferenc, Tomasz. «Nudity, Sexuality, Photography. Visual Redefinition of the Body». *Qualitative Sociology Review* 14, fasc. 2 (2018): 96–114. <https://doi.org/10.18778/1733-8077.14.2.06>.
- Fiorentino, Giovanni. *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*. Palermo: Sellerio, 2008.
- Foucault, Michel. *La volontà di sapere*. Universale economica. Milano: Feltrinelli, 2019.
- Frajese, Vittorio. *La censura in Italia: dall'Inquisizione alla polizia*. Quadrante Laterza. Roma - Bari: Laterza, 2014.
- Francia, Enrico. *1848: la rivoluzione del Risorgimento*. Bologna: Il Mulino, 2012.
- . *Oggetti risorgimentali: una storia materiale della politica nel primo Ottocento*. Studi storici Carocci. Roma: Carocci, 2021.
- Freedberg, David. *Il potere delle immagini: il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*. Torino: Einaudi, 2009.
- Fruci, Gian Luca, e Alessio Petrizzo. «Visualità e grande trasformazione mediatica nel lungo Ottocento». In *Il lungo Ottocento e le sue immagini: politica, media, spettacolo*, a cura di Vinzia Fiorino, Gian Luca Fruci, e Alessio Petrizzo. Pisa: ETS, 2013.
- Galassi, Peter. *Before photography: painting and the invention of photography*. New York: The museum of Modern Art, 1981.
- Gamberi, Valentina, e Roberto Brigati, a c. di. *Metamorfosi: la svolta ontologica in antropologia*. Quodlibet studio. Antropologia e filosofia. Macerata: Quodlibet, 2019.
- Garlick, Steve. «Masculinity, Pornography, and the History of Masturbation». *Sexuality & Culture* 2012, fasc. 16 (2012): 306–20.
- Gell, Alfred. *Arte e agency: una teoria antropologica*. A cura di Chiara Cappelletto. Milano: Raffaello Cortina, 2021.
- Gernsheim, Helmut. *Le origini della fotografia*. Collana di fotografia. Milano: Electa, 1981.
- Gibson, Mary. *Stato e prostituzione in Italia 1860-1915*. cultura. Discussioni. Milano: Il Saggiatore, 1995.
- Gilardi, Ando. *Storia della fotografia pornografica*. Milano: Mondadori, 2002.
- . *Storia sociale della fotografia*. Milano: Feltrinelli, 1976.
- Ginex, Giovanna, e Carlo Cerchioli. *I fotografi e i fatti del '98 a Milano*. Milano: Cariplo-Laterza, 1986.
- Ginzburg, Carlo. *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 1992.
- Goldman, Jason. «“The Golden Age of Gay Porn”: Nostalgia and the Photography of Wilhelm von Gloeden». *A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12, fasc. 2 (2006): 237–58.

- Grazioli, Elio. *Corpo e figura umana nella fotografia*. Economica. Milano: Mondadori, 2000.
- Griffiths, Antony. *The print before photography: an introduction to European printmaking, 1550-1820*. London: The British Museum Press, 2016.
- Guzzo, Pietro Giovanni. «Per un'interpretazione dei quadretti erotici di Pompei». In *Il Gabinetto segreto del Museo archeologico nazionale di Napoli*, di Stefano De Caro e Pietro Giovanni Guzzo. Milano: Electa, 2019.
- Hauser, Arnold. *Storia sociale dell'arte*. Vol. II. Torino: Einaudi, 1974.
- Hunt, Lynn. «Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800». In *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, a cura di Lynn Hunt, 9–48. New York: Zone Books, 1993.
- Jacob, Margaret C. «The Materialist World of Pornography». In *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, a cura di Lynn Hunt, 157–202. New York: Zone Books, 1993.
- John Berger. *Questione di sguardi: sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*. Milano: Il saggiatore, 2009.
- Jordanova, Ludmilla J. *The Look of the Past: Visual and Material Evidence in Historical Practice*. Cambridge: Cambridge University press, 2012.
- Katz, Jonathan Ned. *The invention of heterosexuality*. New York: Dutton, 1995.
- Kendrick, Walter. *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. New York: Viking, 1987.
- Kern, Stephen. *Il tempo e lo spazio: la percezione del mondo tra Otto e Novecento*. Bologna: Il mulino, 2007.
- Kleeman, Jenny. *Sesso, androidi e carne vegana: avventure ai limiti di cibo, eros e morte*. Milano: Il Saggiatore, 2021.
- Kuhn, Annette. *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*. London: Routledge, 1985.
- Laqueur, Thomas W. *Sesso solitario: storia culturale della masturbazione*. Milano: Il Saggiatore, 2007.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory / Bruno Latour*. Clarendon Lectures in Management Studies. Oxford: University Press, 2005.
- Mahon, Alyce. *Eroticism and art*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Marcus, Steven. *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1966.
- Marra, Claudio. *Che cos'è la fotografia*. Roma: Carocci, 2017.

- . *Forse in una fotografia: teorie e poetiche fino al digitale*. Lexis. 3, Biblioteca delle arti. Bologna: CLUEB, 2002.
- Mengozzi, Dino. *Garibaldi taumaturgo: reliquie laiche e politica nell'Ottocento*. Manduria - Bari - Roma: P. Lacaita, 2008.
- Mernissi, Fatima. *L'harem e l'occidente*. Firenze: Giunti, 2006.
- Mesley, Roger J. «Masterpieces and Masturbators: The Interaction of Fine Art and Popular Erotica in France, 1850-1900». *Parallogramme* 12, fasc. 1 (1986): 56–59.
- Michelson, Peter. *Speaking the Unspeakable: A Poetics of Obscenity*. Albany: State University of New York Press, 1993.
- Miraglia, Marina. *Fotografi e pittori alla prova della modernità*. Sintesi. Milano: Mondadori, 2012.
- . «“Genere” e “Tableau vivant”: appunti veloci su due opposte tendenze delle età del collodio e del bromuro d'argento». In *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, a cura di Italo Zannier. Ravenna: Longo, 1993.
- . «Guglielmo Plüschow alla ricerca del bello ideale». *AFT Rivista di Storia e Fotografia* 1988, fasc. 7 (1988): 62–67.
- . «I fotomontaggi di Maria Sofia di Baviera: la fotografia come satira politica». *AFT Rivista di Storia e Fotografia* 1985, fasc. 2 (1985): 42–45.
- . «Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)». In *Storia dell'arte italiana. Grafica e immagine*, a cura di Federico Zeri, II. Illustrazione e fotografia:423–543. Storia dell'arte italiana. Torino: Einaudi, 1981.
- . «Wilhelm von Gloeden». In *Fotografia pittorica, 1889-1911: Venezia, Ala Napoleonica, ottobre-dicembre 1979 - Firenze, Palazzo Pitti, gennaio-marzo 1980*. Aspetti e immagini della cultura fotografica in Italia. Firenze - Milano: Alinari - Electa, 1979.
- Mitchell, William John Thomas. *Pictorial turn: saggi di cultura visuale*. A cura di Michele Cometa. Saggi. Milano: Raffaello Cortina, 2017.
- Monballyu, Jos. *Six Centuries of Criminal Law: History of Criminal Law in the Southern Netherlands and Belgium (1400-2000)*. Leiden: Brill Nijhoff, 2014.
- Mormorio, Diego. *La regina nuda. Delazioni e congiure nella Roma dell'ultimo papa re*. Milano: Il saggiautore, 2006.
- Mosse, George L. *Sessualità e nazionalismo: mentalità borghese e rispettabilità*. Roma - Bari: Laterza, 1984.
- Muzzarelli, Federica. *Le origini contemporanee della fotografia: esperienze e prospettive delle pratiche ottocentesche*. Bologna: Quinlan, 2007.

- . *L'invenzione del fotografico: storia e idee della fotografia dell'Ottocento*. Torino: Einaudi, 2014.
- Napoli, Maria Consiglia. «La censura libraria a Napoli nel periodo risorgimentale». In *Potere e circolazione delle idee. Stampa, accademie e censura nel Risorgimento italiano*, a cura di Domenico Maria Bruni. Milano: FrancoAngeli, 2007.
- Natale, Simone. «A Mirror with Wings. Photography and the New Era of Communications». In *Photography and other media in the nineteenth century*, a cura di Nicoletta Leonardi e Simone Natale, 34–46. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2018.
- Nead, Linda. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London: Routledge, 1992.
- Negri, Antonello, e Marta Sironi. «Censorship of the Visual Arts in Italy 1815– 1915». In *Political Censorship of the Visual Arts in Nineteenth-Century Europe: Arresting Images*, a cura di Robert Justin Goldstein e Andrew Michael Nedd. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Newton, Helmut. *New Images*. Bologna: Grafis, 1989.
- Nickel, Douglas. «The Social History of Photography». In *The Handbook of Photography Studies*, a cura di Gil Pasternak, 43–58. London: Routledge, 2020.
- Nizzoli, Amalia. *Memorie sull'Egitto e specialmente su i costumi delle donne orientali e gli harem scritte durante il suo soggiorno in quel paese, 1819-1828*. Mirabilia. Bari: Adda, 2002.
- Obici, Giulio, e Giovanni Marchesini. *Le amicizie di collegio: ricerche sulle prime manifestazioni dell'amore sessuale*. Roma: Società editrice Dante Alighieri, 1898.
- Ovenden, Graham, e Peter Mendes, a c. di. *Victorian Erotic Photography*. London: Academy Editions, 1973.
- Palazzolo, Maria Iolanda. *I libri il trono l'altare: la censura nell'Italia della restaurazione*. Milano: FrancoAngeli, 2003.
- Palma, Silvana. «Fotografia di una colonia: l'Eritrea di Luigi Naretti (1885-1900)». *Quaderni storici*, fasc. 1/2002 (2002): 83–147. <https://doi.org/10.1408/7428>.
- Palmirani, Remo. *Storia illustrata de l'Ex libris erotico: simboli, sogni e menzogne negli ex libris erotici*. Roma: Robin Edizioni, 1998.
- Pelizzari, Maria Antonella. *Percorsi della fotografia in Italia*. Roma: Contrasto, 2011.
- Perna, Raffaella. *Wilhelm von Gloeden. Travestimenti, ritratti, tableaux vivants*. Milano: Postmedia, 2013.
- Petrizzo, Alessio. «Cultura visuale». In *Lessico della storia culturale*, a cura di Alberto Mario Banti, Vinzia Fiorino, e Carlotta Sorba, 57–75. Bari: Laterza, 2023.

- Pinney, Christopher. «What's Photography Got to Do with It?» In *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, a cura di Ali Behdad e Luke Gartlan, 33–52. Los Angeles: Getty Publications, 2013.
- Plunkett, John. «Celebrity and Community: The Poetics of the Carte-de-visite». *Journal of Victorian Culture* 8, fasc. 1 (2003): 55–79. <https://doi.org/10.3366/jvc.2003.8.1.55>.
- Pollack, Peter. *The picture history of photography from the earliest beginnings to the present day*. New York: H. N. Abrams, 1958.
- Quarta, Luigigiovanni, e Fabio Dei, a c. di. *Sulla svolta ontologica: prospettive e rappresentazioni tra antropologia e filosofia*. Milano: Meltemi, 2021.
- Reim, Riccardo. *Il corpo della musa. Erotismo e pornografia nella letteratura italiana dal '200 al '900*. Roma: Editori riuniti, 2002.
- Ren, Hai. «Sexuality and Mass Media». In *A Global History of Sexuality: The Modern Era*, a cura di Robert Buffington, Eithne Luibhéid, e Donna J. Guy. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2014.
- Riall, Lucy. *Garibaldi: l'invenzione di un eroe*. Tradotto da David Scaffei. Storia e società. Roma - Bari: Laterza, 2007.
- Rifelli, Giorgio. «Sessualità: nascita di un concetto e di una disciplina». In *Per una storia dell'educazione sessuale 1870-1920*, di Giorgio Rifelli e Corrado Ziglio. Firenze: La Nuova Italia, 1991.
- Rifelli, Giorgio, e Corrado Ziglio. *Per una storia dell'educazione sessuale 1870-1920*. Firenze: La Nuova Italia, 1991.
- Romagnani, Gian Paolo. «La censura nel Regno di Sardegna 1814-1859». In *Potere e circolazione delle idee. Stampa, accademie e censura nel Risorgimento italiano*, a cura di Domenico Maria Bruni. Milano: FrancoAngeli, 2007.
- Rouillé, André. *L'empire de la photographie : photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*. Parigi: Le sycomore, 1982.
- Russell, Bruce. «Wilhelm von Pluschow and Wilhelm von Gloeden: Two Photo Essays». *Studies in Visual Communication* 9, fasc. 2 (1983): 57–80.
- Saba Sardi, Francesco, a c. di. *Antologia erotica italiana: dal 1600 al 1800*. Milano: Sonzogno, 1987.
- Sadler, Nigel. *Erotic Postcards of the Early Twentieth Century*. Stroud: Amberley Publishing, 2015.
- Said, Edward W. *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*. Milano: Feltrinelli, 2013.
- Scaramella, Lorenzo. *Fotografia: storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*. Roma: De Luca, 1999.

- Scheid, Uwe. *Das erotische Imago: Der Akt in frühen Photographien*. Dortmund: Harenberg, 1984.
- Scheid, Uwe, e Grant B. Romer. *Die Erotische Daguerreotypie*. Munchen: Orbis, 1997.
- Schettini, Laura. *Il gioco delle parti. Travestimenti e paure sociali fra Otto e Novecento*. Firenze: Le Monnier, 2011.
- Serge Nazarieff. *Early Erotic Photography*. Köln: Taschen, 1993.
- Siegel, Steffen. «Uniqueness Multiplied. The Daguerreotype and the Visual Economy of the Graphic Arts». In *Photography and other media in the nineteenth century*, a cura di Nicoletta Leonardi e Simone Natale, 116–30. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2018.
- Slade, Joseph W. «Eroticism and Technological Regression: The Stag Film». *History and Technology* 22, fasc. 1 (2006): 27–52. <https://doi.org/10.1080/07341510500497236>.
- Solomon-Godeau, Abigail. «Reconsidering Erotic Photography: Notes for a Project of Historical Salvage (1987)». In *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Sontag, Susan. *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*. Torino: G. Einaudi, 2004.
- Sorcinelli, Paolo. *Eros. Storie e fantasie degli italiani dall'Ottocento a oggi*. Bari: Laterza, 1993.
- Sorgoni, Barbara. *Parole e corpi: antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea, 1890-1941*. Napoli: Liguori, 1998.
- Stella, Renato. *Eros, cybersex, neoporn: nuovi scenari e nuovi usi in rete*. Milano: Angeli, 2011.
- Stenger, Erich. «Die technische Entwicklung der Photographie». In *Die Erotik in der Photographie. Die geschichtliche Entwicklung der Aktphotographie und des erotischen Lichtbildes und seine Beziehungen zur Psychopathia sexualis*, di Erich Wulffen. Vienna: Verlag für Kulturforshung, 1931.
- Stone, Lawrence. *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinque e Ottocento*. Biblioteca di cultura storica. Torino: Einaudi, 1983.
- . *La sessualità nella storia*. Roma: Laterza, 1995.
- Surdich, Francesco. «La donna nell'Africa orientale nelle relazioni degli esploratori italiani (1870-1915)». *Miscellanea di Storia delle esplorazioni*, fasc. IV–1979 (1979): 191–220.
- Susan Sontag. «L'immaginazione pornografica». *Paragone*, 34, fasc. 214 (1967): 37–73.
- Talvacchia, Bette. *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture*. Princeton University Press, 1999.
- Talvacchia, Bette, e Maria Antonella Fusco. *Giulio Romano and the others*. Milano: Electa, 2019.

- Tatasciore, Giulio, a c. di. *Lo spettacolo del brigantaggio: cultura visuale e circuiti mediatici fra Sette e Ottocento*. Roma: Viella, 2022.
- Togman, Richard. *Nationalizing Sex: Fertility, Fear, and Power*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Tognotti, Eugenia. *L'altra faccia di Venere: la sifilide dalla prima età moderna all'avvento dell'AIDS, 15.-20. sec. Storia*. Milano: FrancoAngeli, 2006.
- Tomassini, Luigi. «Fotografia, pornografia e polizia in Francia e Italia tra Ottocento e Novecento». *AFT Rivista di Storia e Fotografia* 1985, fasc. 2 (1985): 46–67.
- . «Le origini della Società Fotografica Italiana e lo sviluppo della fotografia in Italia. Appunti e problemi». *AFT Rivista di Storia e Fotografia* 1985, fasc. 1 (1985): 42–51.
- Tonini, Ferdinando. *Igiene e fisiologia del matrimonio*. Milano: Gaetano Brignola, 1862.
- Trumbach, Randolph. «Erotic Fantasy and Male Libertinism in Enlightenment England». In *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, a cura di Lynn Hunt, 253–82. New York: Zone Books, 1993.
- Turner, James Grantham. *Schooling Sex: Libertine Literature and Erotic Education in Italy, France, and England, 1534-1685*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Vörös, Florian. «La régulation des effets de la pornographie». *Hermès, La Revue* 69, fasc. 2 (2014): 124–28. <https://doi.org/10.3917/herm.069.0124>.
- Wanrooij, Bruno P.F. «Fotografie edificanti e lotta contro l'immoralità». *AFT Rivista di Storia e Fotografia* 1985, fasc. 2 (1985): 26–33.
- . *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia 1860-1940*. Venezia: Marsilio, 1990.
- Zaccaria, Massimo. «Mercato, committenza e studi fotografici nell'Eritrea coloniale, 1885-1913». In *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte visive*, a cura di Giuliana Tomasella. Macerata: Quodlibet, 2020.
- Zannier, Italo. «Alle origini della fotografia in Italia.» In *Segni di luce. Alle origini della fotografia in Italia.*, a cura di Italo Zannier. Ravenna: Longo, 1991.
- . «Dal collodio al bromolio nella ricerca di un'identità». In *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, a cura di Italo Zannier. Ravenna: Longo, 1993.
- . «Le rivelazioni impunitarie della pentita Costanza Diotallevi». In *Il Risorgimento in pellicola*, a cura di Davide Del Duca. Pordenone: Sartor, 1991.
- , a c. di. *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*. Vol. 2. Musica, cinema, immagine e teatro. Ravenna: Longo, 1993.

Zotti Minici, Carlo Alberto. «Prologo per serata nera». In *I limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema*, a cura di Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, e Laura Vichi. Udine: Forum, 2000.

Fonti d'archivio

Archivio Centrale dello Stato, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicolo 12985.2, b. 151.

———, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1913-1915*, fascicoli 12985.2 – 12985.3, b. 152.

———, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Pubblica sicurezza, Divisione Polizia giudiziaria, 1916-1918*, fascicolo 12985.2, b. 205.

Archivio di Stato di Napoli, *Ministero degli affari interni*, b. 2124.

———, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, b. 452.

———, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, b. 548.

———, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, b. 660.

———, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, b. 715.

———, *Ministero della Polizia Generale, Gabinetto*, b. 736.

———, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 508.

———, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 510 I.

———, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 510 II.

———, *Ministero Pubblica Istruzione*, b. 511.

———, *Ministero della pubblica istruzione, Real Museo Borbonico e Soprintendenza generale degli scavi 1848 - 1864*, b. 343.

Archivio di Stato di Roma, *Camerale II XVI - XIX sec., Calcografia 1732 - 1870*, b. 3.

———, *Ministero dell'Interno*, b. 1938.

———, *Ministero dell'Interno*, b. 1939.

———, *Ministero dell'Interno*, b. 1941.

———, *Ministero dell'Interno*, b. 1943.

———, *Ministero dell'Interno, Stamperie*, b. 1944.

Archivio di Stato di Torino, *Istruzione pubblica, Proprietà letteraria, revisione libri e stampa*, b. 1.

———, *Segreteria degli Interni di Torino, Gabinetto*, b. 6.

- Archivio di Stato di Venezia, *Dipartimento di Censura (Ufficio di Revisione dei libri e delle stampe)* 1815-1847, b. 315.
- , *Governo Veneto, Atti 1840-1844*, b. 6085.
- , *Governo Veneto, Atti 1840-1844*, b. 6086.
- , *Governo Veneto, Atti 1845-1849*, b. 7406.
- , *Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1850-1851*, b. 255.
- , *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1849-1851*, b. 68.
- , *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1849-1851*, b. 69.
- , *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1852-1856*, b. 278.
- , *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1857-1861*, b. 291.
- , *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1857-1861*, b. 305.
- , *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1857-1861*, b. 306.
- , *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1857-1861*, b. 307.
- , *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1862-1866*, b. 568.
- , *Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, Atti 1862-1866*, b. 572.
- , *Presidio di Governo Veneto, Atti 1815-1819*, b. 122.
- , *Presidio di Governo Veneto, Atti 1815-1819*, b. 123.

Fonti edite

- Albertario, Davide. «Guerra alla pornografia». *La Pornografia*. 17 maggio 1891.
- Annotazioni al regolamento sulla stampa del 27 maggio 1852 posto in attività col giorno 1° settembre 1852*. Venezia: Premiata Tipografia di Gio. Cecchini Edit., 1853.
- Antonucci, Alberto. «Pornografia da muricciuoli». *Battaglie d'oggi*, 5 gennaio 1908.
- Avanti! «Ladri al lavoro!», 18 gennaio 1904.
- Baffo, Giorgio. *Raccolta completa delle opere di Giorgio Baffo*. Costantinopoli, 1860.
- Basi della costituzione del Regno delle due Sicilie, pubblicate nel dì 11 di febbraio 1848*. Napoli: Tipografia de' Fratelli Fernandes, 1848.
- Batacchi, Domenico. *Novelle*. Vol. II. Londra [i.e. Milano], 1856.
- Baudelaire, Charles. «Lettre à M. le Directeur de la Revue Française sur le Salon de 1859». In *Salon de 1859*, a cura di Ulrike Riechers e Wolfgang Drost. Textes de littérature moderne et contemporaine. Parigi: H. Champion, 2006.

- Bettazzi, Rodolfo. «Non lasciamo che la fiamma si spenga». *L'Italia*, 23 ottobre 1915.
- Bloch, Iwan. *La vita sessuale dei nostri tempi nei suoi rapporti con la civiltà moderna*. Torino: Soc. Tipografico-Editrice Nazionale, 1911.
- Buzzati, Giulio Cesare. «A proposito della circolare Luzzatti contro la pornografia». *Corriere della Sera*, 20 giugno 1910.
- Calchi Novati, Giulio. «L'azione popolare contro la pornografia». *La Pornografia*. 17 maggio 1891.
- Calvi, Girolamo. *Atteggiamenti della lotta contro la pornografia in Italia*. Milano: Tipografia Antonio Cordani, 1911.
- Carelli, Luigi. «L'art. 339 e le pubblicazioni ed esposizioni oscene». *La Scuola Positiva* 9–10 (1891): 447–56.
- . «L'art. 339 e le pubblicazioni ed esposizioni oscene». *La Scuola Positiva* 11–12 (1891): 522–31.
- Catalogo della libreria moderna di Enrico Politti*. Milano: Enrico Politti, 1865.
- Cigna, Domenico. *I reati di sesso nel matrimonio*. Girgenti: Montes, 1911.
- Collezione delle Leggi e de' Decreti Reali del Regno delle Due Sicilie. Anno 1820, Semestre II*. Napoli: Real Tipografia, 1820.
- Collezione delle Leggi e de' Decreti Reali del Regno delle Due Sicilie. Anno 1821, Semestre I*. Napoli: Real Tipografia, 1821.
- Collezione delle Leggi e de' Decreti Reali del Regno delle Due Sicilie. Anno 1849, Semestre I*. Napoli: Real Tipografia, 1849.
- Collezioni di leggi e regolamenti pubblicati dall'Imp. Regio Governo delle Provincie Venete*. Vol. II, parte I. Venezia: Francesco Andreola, 1815.
- Collezioni di leggi e regolamenti pubblicati dall'Imp. Regio Governo delle Provincie Venete*. Vol. II, parte II. Venezia: Francesco Andreola, 1816.
- Comandini, Alfredo. «. . .» *La Pornografia*. 17 maggio 1891.
- Comino, Antonio. *Guerra alla pornografia. Conferenza della sera del 9 dicembre 1915 nel Salone Contrado Ferrini*. Mondovì: Tipografia dell'Immacolata, 1916.
- Comitato nazionale romano. *Le rivelazioni impunitarie di Costanza Vaccari-Diotallevis nella causa Venanzi-Fausti ed altri documenti relativi*. Roma: Tipografia Nazionale, 1863.
- Corona, Francesco. *Il libro dell'amore*. Roma: Fratelli Capaccini, 1908.
- Corriere della Sera. «Contro la pornografia», 5 luglio 1901.
- Corriere della Sera. «Convegno di Milano contro la pornografia», 22 novembre 1915.
- Corriere della Sera. «Dal "Ratto delle Sabine" alla pornografia delle cartoline...», 15 marzo 1902.

Corriere della Sera. «Deliberazioni del Consiglio dei Ministri per le industrie, i tributi, i militari, gli studenti, ecc.», 16 febbraio 1916.

Corriere della Sera. «I lavori degli Uffici della Camera», 6 luglio 1917.

Corriere della Sera. «I sequestri e le condanne per la repressione della pornografia», 18 settembre 1910.

Corriere della Sera. «Il Congresso per la pubblica moralità inaugurato dall'on. Luzzatti a Napoli», 27 aprile 1914.

Corriere della Sera. «Il progetto contro la pornografia approvato al Senato», 15 dicembre 1916.

Corriere della Sera. «In cerca del rimedio», 7 luglio 1909.

Corriere della Sera. «La campagna contro la pornografia», 18 ottobre 1815.

Corriere della Sera. «La conferenza pessimista di un medico sui vizi dell'odierna gioventù», 30 aprile 1891.

Corriere della Sera. «La cosiddetta pornografia», 31 gennaio 1908.

Corriere della Sera. «La guerra alla pornografia», 23 maggio 1908.

Corriere della Sera. «La lotta contro la pornografia», 28 marzo 1911.

Corriere della Sera. «La repressione della pornografia. Sequestri e condanne», 7 luglio 1910.

Corriere della Sera. «Le Associazioni contro la pornografia», 28 giugno 1915.

Corriere della Sera. «Le nostre vezzose frodatrici. Commedia in tre atti di A. Bisson», 20 gennaio 1891.

Corriere della Sera. «Le violenze di ieri sera al meeting contro la pornografia», 13 aprile 1891.

Corriere della Sera. «Petizioni ed inteprellanze alla Camera. I conflitti con la folla, la stampa immorale, la crisi magistratale», 6 luglio 1909.

Corriere della Sera. «Pornografia», 17 agosto 1880.

Corriere della Sera. «Pornografia», 23 luglio 1882.

Corriere della Sera. «Un rifiuto degli Uffici del Senato», 17 dicembre 1910.

Corriere della Sera. «Una protesta dei giornalisti», 5 febbraio 1909.

Crivellari, Giulio, e Giovanni Suman, a c. di. *Codice penale per il Regno D'Italia*. Vol. VII. Torino: Unione Tipografico-Editrice, 1896.

De Krafft-Ebing, Richard. *Le psicopatie sessuali con speciale considerazione alla inversione sessuale*. Torino: Fratelli Bocca, 1889.

Discussione della legge del 15 marzo 1847 sulla stampa. Roma: Alessandro Natali, 1847.

Editto per il regolamento degli Stabilimenti di Fotografia. Roma: Tipografia della Rev. Cam. Apost., 1861.

- Falco, Giuseppe. *Su alcune anomalie sessuali, con una tavola*. Pisa: Tipografia Ferdinando Simoncini, 1919.
- Fazzini, Antonio. «Poche parole sul dagherrotipo». *Poliorama pittoresco* 4, fasc. 19 (21 dicembre 1839): 150–51.
- Fede: L'eredità di Saffo*. Roma: Bernardo Lux, 1908.
- Ferrero, Guglielmo, e Cesare Lombroso. *La donna delinquente la prostituta e la donna normale*. Torino Roma: L. Roux e c., 1893.
- Ferretti, Enrico. *La Legge di Pubblica Sicurezza pel Regno d'Italia*. Portici: Stabilimento tipografico Vesuviano, 1903.
- Ferriani, Lino. «E lo scandolo del fotografo?» *Battaglie d'oggi*, 21 luglio 1907.
- Flos, A. P. *Quali sono gli uomini che piacciono alle donne e perchè: note intorno alla scelta sessuale nell'uomo civile*. Roma: Edizioni speciali Stella, 1912.
- Fowell, Nice. *Il masochismo: i misteri della flagellazione. perversioni sessuali*. Firenze, 1914.
- Garnier, Pierre. *Psicopatìa sessuale: l'onanismo a due in tutte le forme e sue conseguenze*. Roma: Fratelli Capaccini, 1907.
- Giannini, Federico. *Il diritto all'amplesso*. Napoli: Ferdinando Bideri, 1892.
- Herschel, John F. W. «On the Chemical Action of the Rays of the Solar Spectrum on Preparations of Silver and Other Substances, Both Metallic and Non-Metallic, and on Some Photographic Processes». *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* 130 (20 febbraio 1840): 1–59.
- . «Note on the art of photography, or the application of the chemical rays of light to the purposes of pictorial representation». *Abstracts of the Papers Printed in the Philosophical Transactions of the Royal Society of London* 4 (14 marzo 1839): 131–33. <https://doi.org/10.1098/rspl.1837.0061>.
- Il Messaggero. «Il processo contro il tedesco fotografo di... nudi», 7 aprile 1908.
- Lacan, Ernest. *Esquisses photographiques a propos de l'exposition universelle et de la guerre d'orient*. Parigi: Grassart - A. Gaudin, 1856.
- La legge sulla stampa del 15 marzo e la circolare del 19 aprile del 1847. Emanate in nome del Pontefice Pio Nono dal Cardinal Gizzi Segretario di Stato*. Bologna, 1847.
- Le novelle di Giambattista Casti*. 5 voll. Lugano, 1860.
- Le nuove leggi sulla stampa portate dalla sovrana ordinanza 17 dicembre 1862*. Padova: Tipografia G.B. Raudi, 1863.

- Lega dei Padri di Famiglia per la Pubblica Moralità di Milano. «Contro la pornografia». *La Perseveranza*, 12 agosto 1915.
- L'Italia. «Protestate!», 23 ottobre 1915.
- Lorenzoni, Giovanni. *I lavoratori delle risaie inchiesta sulle condizioni del lavoro nelle risaie della Lomellina, del Vercellese e del Novarese compiuta dall'Ufficio nell'estate del 1903*. Milano: Ufficio del lavoro, 1904.
- Luzzatti, Luigi. «La legge e la pornografia. Relazione al Senato italiano, dicembre 1910». *Quaderni di vita* 1, fasc. 4 (1910): 1–12.
- Mantegazza, Paolo. *Fisiologia del piacere*. Milano: Giuseppe Bernardoni, 1854.
- . *Fisiologia della donna*. Milano: Fratelli Treves, 1893.
- . *Gli amori degli uomini*. Vol. 2. Milano: Paolo Mantegazza, 1886.
- . *Igiene dell'amore*. Milano: Fratelli Treves, 1889.
- . «Presentazione». *Bullettino della Società Fotografica Italiana* 1, fasc. 1 (1889): 5–7.
- Marro, Antonio. *La pubertà studiata nell'uomo e nella donna in rapporto all'antropologia, alla psichiatria, alla pedagogia, ed alla sociologia*. Torino: Fratelli Bocca, 1897.
- Masini, Mario Umberto. «Il problema femminile è un problema sessuale». *Rivista di psicologia* III, fasc. 6 (1907): 423–25.
- Moto-proprio della nostra Santità di Nostro Signore Papa Pio IX. Sulla legge repressiva della stampa*. Roma: Tipografia della Rev. Cam. Apost., 1848.
- Mura. *Perfidie*. Milano: Sonzogno, 1919.
- Nava, Cesare. «Intendiamoci!» *La Pornografia*. 17 maggio 1891.
- Nervi, e G. Pozza. «La Mandragola di N. Macchiavelli al teatro Scribe di Torino. La conferenza del Panzacchi». *Corriere della Sera*, 4 dicembre 1886.
- Niceforo, Alfredo. *Il gergo nei normali, nei degenerati e nei criminali*. Torino: Fratelli Bocca, 1897.
- . *Le psicopatie sessuali acquisite e i reati sessuali*. Roma: Fratelli Capaccini, 1897.
- Oriani, Alfredo. *Al di là*. Milano: Galli e Omodei, 1877.
- . *Matrimonio*. Bari: Laterza, 1919.
- Ortolani, Giovanni. *Il disegno di legge per la repressione della pornografia e l'incriminabilità dell'arte oscena e delle corrispondenze erotiche sui giornali*. Milano: Società Editrice Libreria, 1912.
- Raccolta di leggi ed ordinanze della monarchia austriaca*. Innsbruck: Libreria accademica Wagneriana, 1900.

- Relazione della Commissione per lo studio delle questioni relative alla prostituzione istituita con Decreto ministeriale del 7 gennaio 1888*. Roma: Tipografia delle mantellate, 1888.
- Robecchi Bricchetti, Luigi. *Nell'Harrar*. Milano: Galli, 1896.
- Rodina, Edgardo. «Ex Libris Eroticis». *Archivio dell'Associazione Italiana per amatori di Ex Libris* 1, fasc. 1 (1912): 47–49.
- Romani, Fedele. *L'Amore e il suo Regno nei proverbi abruzzesi*. Firenze: Paggi, 1897.
- Saccardo, Francesco. «Il carattere della pornografia odierna». *La Pornografia*. 17 maggio 1891.
- Senato del Regno, *Atti interni. Sessione 1909-1913 – Legislatura XXIII*, vol. V (dal n. 356 al n. 406), Roma: Tipografia del Senato, 1913.
- Schenoni, Angelo. *Regole ed usanze di condotta nella buona società: norme di buona creanza per i giovani d'ogni condizione: raccomandabili a tutti gl'istituti d'educazione civili e militari*. Modena: Società tipografica modenese, 1912.
- Senizza, Giuseppe. *La vita sessuale ai nostri giorni*. Firenze: Cecconi E., 1919.
- . *L'educazione sessuale*. Firenze: Cecconi E., 1919.
- Settembrini, Luigi. *I neoplatonici*. Milano: Rizzoli, 1977.
- Tammeo, Giuseppe. *La prostituzione: saggio di statistica morale*. Biblioteca di scienze sociali e politiche. Torino: L. Roux & C., 1890.
- Tardieu, Auguste Ambroise. *Delitti di libidine*. Roma: Fratelli Capaccini, 1898.
- Tavolato, Italo. *Contro la morale sessuale*. Firenze: Ferrante Gonnelli, 1913.
- Venturi, Silvio. *Le degenerazioni psico-sessuali nella vita degli individui e nella storia delle società*. Roma: Fratelli Capaccini, 1896.
- Viazzi, Pio. *Psicologia dei sessi*. Torino: Fratelli Bocca, 1904.
- Vinciguerra, Sergio, a c. di. *Codice generale austriaco dei delitti e delle pene (1797)*. Ristampa anastatica. Padova: CEDAM, 2005.
- , a c. di. *Codice penale universale austriaco (1803)*. Ristampa anastatica. Padova: CEDAM, 2001.
- Viviani, Raffaele. *Dalla vita alle scene*. Napoli: Guida Editori, 1977.

Lista delle figure

- Figura 1 - Anon., fotografia di giovane nuda con macchina fotografica a cavalletto, 1880 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi. 13

Figura 2 - Anon., nudo femminile su parte di dagherrotipo stereoscopico, 1852 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.....	139
Figura 3 - Anon., Rapporto sessuale su dagherrotipo stereoscopico, 1850 c.a., Museo Nazionale del Cinema di Torino.	147
Figura 4 - Anon., dagherrotipo stereoscopico di posa femminile con scenografia da studio fotografico, 1855 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.	147
Figura 5 - Anon., fotomontaggio involontario per doppia esposizione di casalinga nuda, s.d., riproduzione fotografica dell'originale,, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.	150
Figura 6 - Anon., fotografia realizzata in Italia di donna in atto di masturbazione, 1875 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.....	162
Figura 7 - Anon., vetrino fotografico per proiezione raffigurante una fellatio, 1915 c.a., gelatina di nitrato d'argento in vetro, Museo del Precinema Minici Zotti	162
Figura 8 - Anon., fotografia realizzata in Italia di rapporto saffico (masturbazione reciproca), 1900 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.	164
Figura 9 - Anon., posa erotica con due donne, 1880 c.a., stampa all'albumina (formato cabinet), Collezione Marco Trinei.	164
Figura 10 - Ludovico Tuminello, ritratto di nudo di Marietta «del frate», stampa alla gelatina di nitrato d'argento, 1884, riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.....	167
Figura 11 - Anon., ritratto di nudo di Palma, stampa alla gelatina di nitrato d'argento, 1882, riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.	167
Figura 12 - Anon., vetrino fotografico per proiezione raffigurante una scena preliminare al coito con fondo fotografico artificiale, 1915 c.a., gelatina di nitrato d'argento in vetro, Museo del Precinema Minici Zotti.....	169
Figura 13 - Anon., vetrino fotografico per proiezione raffigurante una coppia in atto di masturbazione reciproca con allusioni ai piaceri del bere e mangiare, 1915 c.a., gelatina di nitrato d'argento in vetro, Museo del Precinema Minici Zotti.	169

Figura 14 - - Anon., vetrino fotografico per proiezione raffigurante un soldato ed una donna durante il coito, 1915 c.a., gelatina di nitrato d'argento in vetro, Museo del Precinema Minici Zotti.	169
Figura 15 - Anon., fotografia di un bordello di Torino raffigurante una prostituta in atto di fellatio su un militare, 1915 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.....	169
Figura 16 - Anon., vetrino fotografico per proiezione raffigurante un rapporto sessuale fra due donne ed un uomo, 1915 ca., gelatina di nitrato d'argento in vetro, Museo del Precinema Minici Zotti.	170
Figura 17 - Anon., fotografia realizzata in Italia colorata manualmente di orgia composta grazie alla sovrapposizione di varie pose, 1900 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.	170
Figura 18 - Anon., scena di rapporto fra due uomini e una donna con penetrazione e fellatio, 1900 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.	170
Figura 19 - Anon., scena raffigurante due ragazze e due ragazzi che praticano sesso orale a coppia, 1855 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.	170
Figura 20 - Anon., fotografia realizzata in Italia di rapporto sessuale fra tre soggetti con pioggia dorata realizzata in postproduzione, 1900 c.a. (o di poco precedente), riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.	172
Figura 21 - Cesare Berteia, ex libris xilografico per il conte Luigi Amedeo Rati Opizzoni di Torre, 1912, riproduzione fotografica.....	176
Figura 22 - Egidio Casarotti, Donna con cagnolino, 1915 c.a., riproduzione fotografica di statua in bronzo, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.	176
Figura 23 Anon., rapporto saffico con presenza di cagnolino in peluche, 1890 c.a. (o di poco precedente), riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.	178
Figura 24 - Anon., vetrino fotografico per proiezione raffigurante una donna con un cane, 1915 ca., gelatina di nitrato d'argento in vetro, Museo del Precinema Minici Zotti.....	178

Figura 25 - Anon., nudo femminile con cane in stereoscopia su lastra di vetro colorata manualmente, 1890 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.	178
Figura 26 – Anon., fotografia ritraente la fantasia di una donna che sogna di essere flagellata dalla sua partner, 1905 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.....	182
Figura 27 - Fotomontaggio caricaturale ritraente Pio IX in atti sessuali con una suora, 1860 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.	185
Figura 28 - Anon., fotografia di un attore in costume papale che subisce una fellatio da un giovane, s.d., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.....	185
Figura 29 - Anon., fotomontaggio colorato a mano di Giuseppe Garibaldi che riceve una fellatio da una donna, 1860 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.....	187
Figura 30 - Anon., fotomontaggio di Cavour che offre su un piatto il proprio pene ad una donna a seno nudo che maneggia delle posate, 1860 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.	187
Figura 31 - Luigi Naretti, nudo femminile, ante 1891.....	197
Figura 32 - Luigi Naretti, Donna abissina portatrice d'acqua, 1890 c.a.....	197
Figura 33 - Luigi Naretti, Araba d'Archico-Venere Nera, ante 1891.....	197
Figura 34 - Luigi Naretti (attribuito), Ritratto di giovani eritree la cui posa richiama Le Tre Grazie di Canova, stampa all'albumina, Archivi Alinari di Firenze.	197
Figura 35 - Anon., ritratto fotografico di donne musulmane in Eritrea appartenenti alla popolazione dei Bileni, 1890 c.a., stampa tipografica su cartolina, collezione fotografica dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.	199
Figura 36 - Anon., cartolina fotografica colorata a mano di atto sessuale con primo piano di ragazza africana, s.d., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.....	199

Figura 37 - Anon., fotografia di atti sessuali ambientati in un harem ricostruito in un atelier fotografico francese o italiano, 1890 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.	202
Figura 38 - Wilhelm von Gloeden, Due nudi femminili stanti uno di spalle e l'altro di fronte, inizio XX secolo, stampa all'albumina su carta, Civico Archivio Fotografico di Milano.	207
Figura 39 - Wilhelm von Plüschow, Due nudi di ragazzi che osservano uno strumento da lavoro, inizio XX secolo, riproduzione fotografica dell'originale, Wikimedia Commons.....	207
Figura 40 - Wilhelm von Gloeden, Due nudi maschili di spalle con paesaggio rurale, inizio XX secolo, stampa all'albumina su carta, Civico Archivio Fotografico di Milano.	210
Figura 41 - Wilhelm von Gloeden, Due nudi maschili di ragazzini con vaso di fiori e corone di foglie, inizio XX secolo, stampa all'albumina su carta, Civico Archivio Fotografico di Milano. ...	210
Figura 42 - Guglielmo Plüschow, Ritratto di adolescenti nudi, 1900 c.a., stampa all'albumina su carta, Archivi Alinari di Firenze.	217
Figura 43 - Guglielmo Plüschow, Ritratto di due giovani nudi, 1900 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Wikimedia Commons.....	217
Figura 44 - Vincenzo Galdi (attribuito), Giovane con calzature in stile greco e drappi in atto di autofellatio, 1897 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.....	220
Figura 45 - Vincenzo Galdi (attribuito), Coppia omosessuale in atto di fellatio e masturbazione, 1890-1899, riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi. ...	220
Figura 46 - Vincenzo Galdi (attribuito), Coppia omosessuale, 1898 c.a., riproduzione fotografica dell'originale, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi.	220