

Nani e ragazzi rana: la solitudine dei *freaks* italiani¹

Fabrizio Foni

University of Malta. Department of Italian, 317B Old Humanities Building, Msida MSD 2080 – Malta ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/cfit.93321>

Recibido: 31/12/2023 • Modificado: 12/05/2024 • Aceptado: 15/05/2024

^{IT} **Riassunto.** La disabilità fisica è un tema ben radicato nella cultura popolare italiana dell'Otto-Novecento, in cui non mancano esempi di esseri umani con malformazioni esibiti per intrattenimento nei circhi, nei luna park, nelle fiere, descritti più o meno fedelmente nella letteratura e nei fumetti. Ai cosiddetti *freaks*, perlopiù ritratti come solitari e disperati (benché il mondo dello spettacolo viaggiante non sembri poi essere più degradante di quello "ordinario"), ci si approccia ambigualmente. Sfruttati e in mostra nei *sideshow*, i *freaks* diventano fonte di sdegno o stupore, talvolta persino di ispirazione, nondimeno è con reticenza che in generale vengono accolti dalla società. Sulle tracce di *freaks* reali e fittizi, il presente contributo sfoglia pagine di cronaca dedicata alla narrazione delle "mostruosità di natura" così come alcune opere di finzione (Landolfi, Pedrocchi, Albertarelli e Gherlizza, Crovi, Verga) che hanno affrontato la tematica da plurime prospettive.

Parole chiave: *freaks*; disabilità; cultura popolare italiana; Giovanni Verga; Tommaso Landolfi; Alice Vance; Giuseppe Bignoli.

^{EN} **Dwarves and frog Boys: The loneliness of Italian freaks**

^{EN} **Abstract.** Physical disability is a deep-rooted theme in 19th- and 20th-century Italian popular culture, where there is no shortage of examples of human beings with malformations exhibited for entertainment in circuses, carnivals, and fairs, more or less faithfully described in literature and comics. The so-called freaks are approached ambivalently, mostly portrayed as lonesome and desperate (even though the realm of the travelling show does not seem to be more degrading than the "ordinary" one). Exploited and on display in sideshows, freaks become a source of outrage or astonishment, sometimes even inspiration, yet they are generally met with reluctance by society. On the trail of real and imaginary freaks, this contribution sifts through pages of news dedicated to the narration of "natural monstrosities" as well as some works of fiction (Landolfi, Pedrocchi, Albertarelli and Gherlizza, Crovi, Verga) that have addressed the topic from multiple perspectives.

Keywords: *freaks*; disability; Italian popular culture; Giovanni Verga; Tommaso Landolfi; Alice Vance; Giuseppe Bignoli.

¹ Questo contributo in parte riprende e in parte amplia Foni (2010a).

Sommario: 1. *Freaks*: brutti, mostruosi, (anti)eroi? 2. L'elefante in salotto, il *freak* in piazza (ma pure nelle botteghe e nei palazzi) 3. Donne ibride tra *fiction* e realtà 4. Il nano, il ranocchio e il ragazzo rana.

Come citare: Foni, Fabrizio (2024): «Nani e ragazzi rana: la solitudine dei *freaks* italiani», *Cuadernos de Filología Italiana*, 31, pp. 23-45. <https://dx.doi.org/10.5209/cfit.93321>

«More than a pariah
I remind you of your pain
Reflection of your battered soul
The image of your shame»
Therapy?, *Ugly* (2023)

«Li avete visti sulle rive del fiume?»
Richard Benson, *I nani* (2015)

1. *Freaks*: brutti, mostruosi, (anti)eroi?

Freaks Out (2021), coproduzione italo-belga che il regista Gabriele Mainetti ha sceneggiato con Nicola Guaglianone, è una celebrazione della disabilità fieristica incastonata in un'improbabile quanto godibile storia di resistenza al nazifascismo (si deve pensare, per farsi un'idea, ai più grossolani spettacoli viaggianti, di piazza, anziché al sofisticato e relativamente recente *Cirque du Soleil*). Ambientato nella Roma del 1943, il film narra di come un manipolo di fenomeni da baraccone, unendo le proprie – straordinarie – forze, riesca non solo a sgominare le truppe tedesche durante un'azione partigiana, ma anche a impedire la partenza di un treno della morte.

«La storia siamo noi, nessuno si senta escluso. Meno che mai i reietti, gli scherzi di natura, i *freaks*»: con tale dichiarazione si apre un articolo di Stefania Ulivi (2021: 44) sul film, che Guaglianone vede come una narrazione di «mostri che agiscono come uomini e uomini che agiscono come mostri» (Ulivi 2021: 44). E «una grande e profonda favola di brutale discriminazione» è ciò che, durante un'intervista, ravvisa in *Freaks Out* Claudio Santamaria (Dividi 2021: 13), che vi interpreta un ipertricotico forzuto²; d'altronde, dove il film voglia andare a parare è esibito già dal titolo dell'articolo: «È la diversità che ci rende eroi» (Dividi 2021: 13)³.

² Persone inusitatamente irsute – donne e uomini «scimmia», «leone», «cane», «orso», nonché «selvaggi» e «selvatici»: l'elenco delle sfumature, varianti e combinazioni via via proposte per attirare il pubblico sarebbe lungo – sono state un'attrazione costante del *sideshow*. Cfr. Bogdan (1988: 224-229), Bondeson (2000: 1-38), Drimmer (1973: 121-172, 369-376), Durbach (2010: 89-114), Fiedler (2009: 146-152, 158-182), Hartzman (2005: 29-30, 34-36, 40-41, 51-55, 58-59, 81-83, 85-86, 96, 115-118, 133, 184-185), Nickell (2005: 150-158), Rothfels (1996: 162-171) e Taylor / Kotcher (2002: 186-203). Alla lettera, *sideshow* può essere tradotto come 'spettacolo affiancato' o 'annesso', indicando un intrattenimento secondario che si appoggia allo spettacolo primario, come per esempio il circo. Negli Stati Uniti il termine ha finito spesso per designare la fiera e lo spettacolo viaggiante più popolare nel loro insieme. Altrettanto usate in America sono le parole *carnival* (un po' l'equivalente del nostro luna park, la fiera dei divertimenti itinerante, con varie tipologie di attrazioni, dalle giostre alle rappresentazioni acrobatico-teatrali) e *midway*, cioè «quando il luna park [carnival] è l'appendice di un circo, di una fiera, o di un'esposizione [...] perché, come implica il nome, è situato tra l'entrata e il tendone (o il padiglione), dove i principali intrattenitori si esibiscono. In sostanza, dunque, un luna park *non* è altro che uno spazio intermedio [midway], che può spostarsi autonomamente su strada o per ferrovia». Cito e traduco da Nickell (2005: 19-20). Il *sideshow* in tutte le sue forme, pertanto, si staglia a suo modo come un «nonluogo», nell'accezione che l'antropologo Marc Augé (1935-2023) ha conferito al termine, a partire da uno studio del 1992 (cfr. Augé 1993; 1999); ma anche come una «eterotopia», nel significato che, dal 1967, Michel Foucault (1926-1984) ha dato alla parola (cfr. Foucault 2010).

³ Sulla stessa linea si presenta Ferlita (2012).

Al di là del fantasioso resoconto di sapore storico, il “messaggio” di *Freaks Out* è piuttosto immediato nonché duplice: la diversità può essere un dono e l’associazionismo, oltre che salvifico, risulta decisivo nel processo di accettazione di se stessi. A prescindere da quanto ciò possa dimostrarsi vero nella complessità della “vita reale”, nonché fuorviante a livello comunicativo⁴, vale la pena di constatare quanto a lungo tale ragionamento, nel panorama finzionale italiano, sia stato perlopiù assente nel caso di figure teratologiche e corporalmente devianti, esibite – parafrasando il sottotitolo di un importante saggio in materia – a scopo di intrattenimento e profitto (Bogdan 1988).

Già un film italiano del 2016, *Indivisibili*, diretto da Edoardo De Angelis e da quest’ultimo sceneggiato con lo stesso Guaglianone, mostra la vita di due gemelle siamesi (interpretate da Angela e Marianna Fontana) sotto una lente di avvillimento, squallore e solitudine⁵. Pur svolgendosi al presente e nel napoletano, sin dai nomi delle protagoniste, Desi e Viola, il film prende ispirazione dalle ambigue fortune di Daisy e Violet Hilton (1908-1969), immortalate su pellicola dal controverso *Freaks* (1932) di Tod Browning (1880-1962) e nel forse ancor più famigerato *Chained for Life* (1952) di Harry L. Fraser (1889-1974)⁶.

In un seminale saggio del 1978 dedicato agli scherzi di natura, Leslie Fiedler (1917-2003) evidenzia il «senso di sgomento quasi religioso che ci invade» (2009: 13) in presenza del “mostro umano”, in quanto

[I]l vero *freak* suscita sia un terrore soprannaturale sia una naturale simpatia, perché, a differenza dei mostri mitologici, è uno di noi, un figlio umano di genitori umani, trasformato però da forze che noi non comprendiamo bene in qualcosa di mitico e di misterioso come non lo è mai un semplice storpio. Incrociando l’uno o l’altro per la strada, possiamo essere contemporaneamente tentati a distogliere gli occhi e a guardare; ma nel caso dello storpio non percepiamo alcuna minaccia a quei limiti disperatamente difesi dai quali dipende qualunque definizione dell’equilibrio mentale. Solo il vero *freak* contesta i confini tradizionali tra maschio e femmina, sessuato e asessuato, animale e umano, grande e piccolo, io e altro, e quindi tra realtà e illusione, esperienza e fantasia, dato di fatto e mito. (Fiedler 2009: 20)

In realtà, anche il disabile “non-*freak*” può suscitare «sentimenti di paura irrazionale», di fronte a «una condizione di vita sospesa» che è «l’incarnazione della tua vulnerabilità», una «immagine perturbante dell’imprevedibilità dell’esistenza e della conseguente illusione di normalità» (Cescon 2020: 10, 31).

Dal momento però che il *sideshow* e la messa in mostra della deformità hanno regolarmente previsto anche l’esposizione di disabilità e alterazioni fisiche simulate o acquisite nel tempo (talvolta persino deliberatamente)⁷, se c’è del vero in ciò che sostiene Fiedler, bisognerà concludere – benché sia una concezione un po’ troppo generalizzante – che, più che altro, è una questione di “contesto” e, soprattutto, di contestualizzazione indotta dai meccanismi stessi di spettacolarizzazione. La medesima deformazione potrà scatenare l’afflato del prodigioso e un timore reverenziale in un certo ambito ma, in un campo differente, null’altro che un banale sentimento di pietà o repulsione⁸. In sostanza, «[i]l concetto di mostruosità nasce da una costruzione sociale per cui un essere viene percepito secondo una norma solo apparente»⁹;

⁴ Bocci (2020: 15-52) osserva come la rappresentazione del “corpo altro” perda la propria carica trasgressiva qualora venga esaltata nella sua eccezionalità, perché in possesso di capacità superiori, secondo la retorica del *supercrip* (Vadalà 2013: 125-148).

⁵ Cfr. Dividi (2018), Grossini (2016), Porro (2016), Porro (2017), Ulivi (2016) e Ulivi (2019).

⁶ Cfr. Cappelli (2015). Sulle gemelle siamesi Hilton si vedano Bogdan (1988: 60-62, 113, 166-174), Drimmer (1973: 69-78), Fiedler (2009: 212-216, 305), Hartzman (2005: 167-169), Nickell (2005: 125-126), Pingree (1996) e Taylor / Kotcher (2002: 52-79).

⁷ Cfr. Bogdan (1988: 234-266), Nickell (2005: 178-208), Serena (2008: 36-37) e Taylor / Kotcher (2002: 142-169).

⁸ Cfr. Vadalà (2013).

⁹ Questa e le due successive traduzioni sono mie.

ad esempio, «nella modernità rinascimentale, il mostro contestualizza la relazione tra disabilità, deformità e difetti fisici» (Battisti 2018: 45). Proprio per questo

è importante far presente che le due categorie di deformità e mostruosità non sono del tutto equivalenti. La prima fa riferimento alla bruttezza o ad anomalie fisiche quali [...] arti malformati o storpiati che possano causare danni funzionali. È un concetto che comporta un marchio sociale, quantunque riconosciuto dal diritto civile o canonico. (Battisti 2018: 45)

2. L'elefante in salotto, il *freak* in piazza (ma pure nelle botteghe e nei palazzi)

Nel contesto italiano otto-novecentesco, i *freaks* letterari e poi fumettistici, ma anche quelli veramente esistiti, sembrano essere quasi sempre visti con sguardo intriso di compassione, senza ispirare alcun istinto sacrale e, almeno fino alla seconda metà degli anni Ottanta, perlopiù rappresentati come figure condannate a un'opprimente solitudine; e qualora li si faccia esibire, per mestiere, in una cornice fieristico-circense, sembra che in Italia gli scherzi di natura tendano, anziché a infondere meraviglia, a provocare maggiore commiserazione o disgusto.

Ho escluso dal presente discorso i cosiddetti zoo umani¹⁰; se per far leva sulla curiosità, lo sbalordimento e, non di rado, su istinti pruriginosi e repressi del pubblico il *sideshow* giocava la carta esotica, come anche quella scientifica¹¹, lo zoo umano puntava invece tutto (o quasi) sulla prospettiva colonialista. Le indagini a esso rivolte, inevitabilmente, si fondano su ottiche e studi intrinsecamente postcoloniali¹².

Il circo, il luna park, la fiera, gli ambulanti del cinema e del teatro, gli spettacoli di "arte varia" e i caffè concerto, i parchi dei divertimenti e, non ultime per impatto immaginifico, le grandi esposizioni nazionali e universali, in più situazioni convivono, a lungo, e talora convergono in aree – fisiche e simboliche – socioculturalmente limitrofe e affini¹³. Ho scelto però di ignorare le specificità degli zoo umani per concentrare il discorso sull'alterità del *freak* a prescindere dalla

¹⁰ Si tratta di una scelta sofferta e parzialmente arbitraria, meritevole quantomeno di un'esplicita giustificazione: benché il *freak show* dei circhi, dei teatri, delle fiere e dei luna park prevedesse in forma pressoché sistematica e pretestuosa, come spettacolo etnograficamente e scientificamente didattico, l'esposizione di uomini e donne provenienti da regioni esotiche del globo (e in non poche circostanze era soltanto una messa in scena), il contesto dello zoo umano, pur non ignorando le «peculiarità» del corpo, andava oltre le «stranezze, bizzarrie, deformità, patologie fisiche» per focalizzarsi primariamente su «esseri umani viventi [...] rappresentanti di etnie, usi, costumi, culti 'diversi', appartenenti a geografie esotiche ed espressione di un'umanità non-europea 'selvaggia', 'barbara', colonizzata o comunque appartenente a società e civiltà considerate inferiori a quella europeo-occidentale» (Abbattista 2013: 27).

¹¹ Sulle ostentate e perlopiù fittizie finalità istruttive o, addirittura, scientificamente sperimentali di molti *sideshows* e sulla più o meno dissimulata spettacolarizzazione di relazioni, dissertazioni e dimostrazioni medico-scientifiche, la bibliografia è a dir poco vasta. A titolo esemplificativo, cfr. Bogdan (1988: 29-39), Bondeson (1997), Calvino (1995) – originariamente un articolo apparso su *La Repubblica* del 22 luglio 1980, con il titolo «Guardando le cere del dottor Spitzner», confluito poi in *Collezione di sabbia* (1984) –, Durbach (2010), Fiedler (2009: 174-182, 237-265), Goodall (2002), Nickell (2005: 322-344), Pretini (1984: 135-164), Rothfels (1996), Schwartz (1998: 89-148), Taylor / Kotcher (2002: 204-211), Tromp (2008: 77-154), Woolf (2019: 89-104, 131-137, 221-265, 295-305) e Zimmerman (2001: 62-85). Per un eloquente apparato iconografico, cfr. Stencell (2002), Stencell (2010) e West (2011); si vedano anche le riproduzioni fotografiche di numerosi *banners* (i colorati e macchiettistici striscioni appesi per richiamare il pubblico) offerte da Hammer / Bosker (1996) e Johnson (2004).

¹² Sugli zoo umani, in lingua o in traduzione italiana, cfr. Abbattista (2013), Bigliardi (2016) – che presenta un'introduzione di Guido Abbattista e, tra i vari contributi, riporta un estratto da Abbattista (2013) e uno da Domenici (2015) –, De Ritis (2008: 223-228), Domenici (2015), Lemaire (2003) e Sordi (1989). Si noti come le esposizioni "etniche", «a cavallo tra spettacolo, intrattenimento, divulgazione, educazione, propaganda» (Abbattista 2013: 27), non siano solo complementari rispetto alle baracche d'entrata con gli scherzi di natura, bensì, in svariate occasioni, con esse si fondano: talvolta coincidono gli impresari, le persone esibite, i luoghi e i locali; vale a dire, ancora una volta, che coincidono o vengono a sovrapporsi i contesti.

¹³ Cfr. Abruzzese / Borrelli (2000: 106-109), Bogdan (1988: 25-68), Cervellati (1956: 18-19, 28-30, 198, 206, 225, 229, 280, 529), De Ritis (2008: 65-281, 293-294), Leydi (1959), Pretini (1984: 96-104), Raffaelli (1989), Silvestrini (1987), Tait / Lavers (2016: 237-268, 349-376), Trevisan (1989), Vita / Rossati (1997: 33-48) e Woolf (2019: 244-252).

razza, dall'etnia e dalla provenienza geografica. Sono elementi, questi ultimi, di cui ho dovuto di necessità tenere conto, ma unicamente in funzione di un complessivo senso di sbigottimento, evocato ad arte dal *sideshow*; come tasselli di una più ampia narrazione che strumentalmente ingloba e, al tempo stesso, emotivamente travalica la componente etnografica.

Un altro aspetto che intenzionalmente ho soltanto costeggiato – per ragioni di spazio – è il largo ventaglio dei tipi di *queerness* riscontrabili nel variegato mondo del *sideshow*. In quanto eterotopia e nonluogo, territorio liminare (e psichicamente liminale), il *sideshow* offre agli spettatori una temporanea sospensione di prescrizioni morali e sociali che sovente aggira, flette o addirittura espressamente sfida i concetti di identità, orientamento e comportamento sessuali che, in contemporanea, le culture egemoni avvertono come normativi¹⁴.

Rimane aperta – e fecondamente tale – la questione stessa della disabilità dei *freaks*. Sono questi ultimi *sempre* stati (cioè ritenuti) disabili? Nella sua *Storia della disabilità* basata, seppur non esclusivamente, su un approccio storicistico e sociologico, Matteo Schianchi ([2012] 2018: pos. 2985-3307) dedica sin dal titolo un intero capitolo a «Lo spettacolo dei diversi: nani, prodigi e fenomeni da baraccone». Nella parte introduttiva del libro, l'autore puntualizza come, benché «quella che oggi si chiama disabilità [sia] una condizione sociale, biologica ed esistenziale sempre esistita nella storia dell'umanità», disabili e disabilità «sono concetti recenti che identificano abbastanza chiaramente alcune categorie di persone e una serie di questioni relative alla vita associata, al diritto, alle politiche sociali» (Schianchi [2012] 2018: pos. 40). La disabilità si profila come «un concetto non statico e in evoluzione», nonché, guardando all'indietro, «una prenozione, una parola del presente che non esiste per le epoche passate» (Schianchi [2012] 2018: pos. 161, 163).

Appurato che il rischio di semplificazione eccessiva si annida tanto nell'intendere il *freak show* come situazione di bieco, esclusivo e uniforme sfruttamento quanto nell'esaltare (specialmente laddove non si disponga di documentazione attendibile) il *freak* come un eroe che sfida – e addirittura consapevolmente sfrutta – la società che lo emargina, Nadja Durbach in *The Spectacle of Deformity* (2010) mette l'accento sul fatto che in Gran Bretagna la categoria dei disabili sia comparsa solo dopo lo scoppio del conflitto anglo-boero, per indicare soldati e marinai rimasti menomati; e tuttavia «il termine “disabile” non divenne di uso comune [...] fino alla Prima Guerra mondiale, quando fu impiegato talvolta come equivalente di “handicappato”, una parola direttamente mutuata dal mondo dello sport» (Durbach 2010: 16)¹⁵. Pertanto,

[s]e storicizziamo “i disabili” e ne intendiamo il concetto come una categoria del ventesimo secolo che ha preso forma nel contesto di una perdita corporea in tempo di guerra e di un indennizzo statale per i danni subiti, allora i *freaks* che si esibivano nel diciannovesimo secolo non erano “disabili”. (Durbach 2010: 16-17)

Anzi, sul piano giuridico, «il solo fatto che stessero lavorando, venendo pagati per mettere in mostra i loro corpi, significava che chi si esibiva come *freak* era classificato come fisicamente abile. Lavorando, i *freaks* davano prova della propria rispettabile condizione sociale di lavoratori autosufficienti» (Durbach 2010: 19)¹⁶.

Se è imprescindibile una forma di teatralità perché ci sia un *freak show* – che in più occasioni si svolge all'interno di veri e propri edifici teatrali – stupisce che, dagli studi consacrati alla “diversità” sulla scena, siano in prevalenza assenti i fenomeni viventi in quanto tali, come se si trattasse di una macchia da cancellare, di sporco da nascondere sotto il tappeto: il teatro come «luogo

¹⁴ Cfr. Canadé Sautman (2010), Cervellati (1956: 130, 318, 360-361), Drimmer (1973: 357-361), Durbach (2010: 31-32, 58-114, 143-146), Foni (2007: 298-300), Fiedler (2009: *passim*), Garland Thomson (1996: 55-66), Hartzman (2005: 109-112, 135-136, 152-153), Nickell (2005: 72-74, 196-197), Stencell (2010: 173-187) e Taylor / Kotcher (2002: 52-79, 124-127, 238-239). Si osservino, da questo punto di vista, diverse fotografie di *ban-ners* nei già citati Hammer / Bosker (1996) e Johnson (2004).

¹⁵ Questa e le due successive traduzioni sono mie.

¹⁶ Cfr. più in generale Durbach (2010: 13-21), ma si confrontino in aggiunta Bogdan (1988: 267-281), Garland Thomson ([1997] 2017: 70-80), Gerber (1996) e Schianchi ([2012] 2018: cap. 7, par. «I fenomeni da baraccone e l'industria dello spettacolo»: pos. 3127-3307).

di corpi parlanti» (De Martino / Puppa / Toninato 2013: 3) è visto come *empowering* fintantoché rappresenta la disabilità fisica e mentale all'interno di una ferrea logica terapeutica o di denuncia impegnata¹⁷.

Pare, qualora si provi a esaminare il mondo del *sideshow* italiano, che gli scherzi di natura – quelli con visibili malformazioni – siano risolutamente omessi o menzionati frettolosamente, per obbligo di inclusione, quasi con *pruderie* o indifferenza, e in numerosi casi si tratta di ricerche folkloriche. Esperti e appassionati della materia quali Giancarlo Pretini (1928-2009) e Chantal Rossati (1946-2005) hanno di fatto dimostrato una certa reticenza¹⁸, mentre è interessante notare come due studiosi della “vecchia guardia” del mondo della piazza e dello spettacolo più popolare, poliedrici e tra loro amici come Alessandro Cervellati (1892-1974) e Alberto Menarini (1904-1984), non avessero troppe remore a indagare, oltre ai prodigi della natura artefatti, i “veri” *freaks*.

Di *freaks* veri e fasulli parla infatti Cervellati nella sua *Storia del circo* (1956), da lui stesso illustrata¹⁹, e del successivo *Questa sera grande spettacolo* (1961) una sezione è riservata alla figura del «Bagonghi», tipica dei tendoni italiani, ossia «un nano *clown* ed acrobata, che deve il successo e la popolarità non solo a una particolare deformità, ma a qualche virtuosismo che lo distingue dai comuni nani che popolano la carovana di un circo» (Cervellati 1961: 281-282)²⁰. E, tra l'uno e l'altro volume, nel 1959 Cervellati firma il corposo contributo «Gente delle fiere» – per la tuttora irrinunciabile raccolta *La piazza*, curata dall'etnomusicologo e folclorista Roberto Leydi (1928-2003) – il cui paragrafo «I fenomeni e i “prodigi della natura”» non lesina dettagli su alcuni casi italiani²¹.

Dal canto suo Menarini, «il massimo studioso del gergo» (Sanga 1989: 4), ha collezionato numerose «cartoline pubblicitarie dei *freaks* (nani, giganti, uomini e donne cannone, uomini e donne coperti di tatuaggi, un indigeno maori della Nuova Zelanda), abbastanza recenti da poter essere state acquistate direttamente [...] nelle fiere bolognesi o di area emiliana» (Silvestrini 1989: 50)²².

In un saggio dal titolo «La Piazza Universale» (1987), l'antropologa culturale Elisabetta Silvestrini non solo fa riferimento alla presenza dei *freaks* durante le fiere e negli spettacoli itineranti, ma si rifà a una preziosissima documentazione manoscritta conservata in un fondo dell'Archivio di Stato

¹⁷ Traduzione mia. Cfr. a titolo esemplificativo De Martino / Puppa / Toninato (2013: xv, 2-3, 70, 94-113, 227-230, 244-245).

¹⁸ Ho per l'appunto percepito un impulso a eludere l'argomento anche durante un incontro con lo stesso Pretini, rinomato collezionista ed esperto dello spettacolo viaggiante, che aveva raccolto gran copia di fotografie di fenomeni da baraccone, reali e falsi, ma che, piuttosto restio a discutere dei primi, preferiva soffermarsi sull'ingegnosa artigianalità dei trucchi e delle illusioni con cui si ottenevano i secondi, sulla furbizia e l'affabulazione verbale degli imbonitori, sulla gaia credulità del pubblico (cfr. Pretini 1984: 19-20, 27-28, 46-47, 135-164). Parimenti, le «Testimonianze» pubblicate nel 1997 da Chantal Rossati toccano solo esempi di simulazioni e camuffamenti, nella fattispecie attraverso i ricordi di Gustavo Cottino (1923-2010), «re degli imbonitori» di piazza. Cfr. Vita / Rossati (1997: 115-119).

¹⁹ Cfr. Cervellati (1956: 46-47, 175, 195, 214, 225, 229-235, 237-243, 246, 299-302, 355-367, 369-379, 427-436, 483-484, 529-533).

²⁰ Su «La serie dei “Bagonghi”» cfr. Cervellati (1961: 281-290), ma anche Cervellati (1956: 366, 430-436). È proprio basandosi su quanto riporta Cervellati in Leydi (1959: 68-70) che Fiedler – lo si desume dalla bibliografia – rammenta questo tipo di *freak* (2009: 60, 306). Per dare un'idea di quanto quest'ultimo abbia segnato l'immaginario italiano, sarà sufficiente segnalare che, nel 2005, Tonino Guerra (1920-2012) ha raccolto sette brevi testi teatrali in un volumetto intitolato *Bagonghi*: «Bagonghi è un nano che è arrivato a Santarcangelo di Romagna con la troupe di un piccolo circo di cui ho dimenticato il nome. Ne aveva sentito parlare anche Fellini. Da allora tutte le persone di bassa statura del mio paese oramai erano chiamati [sic] per le strade Bagonghi. Quindi di bagonghi ce n'erano tanti purché fossero individui bassi, muscolosi e con occhi gonfi che tentavano di scivolare lungo le guance per invogliarci alla commozone. Così questi piccoli suggerimenti teatrali sono anche loro dei piccoli Bagonghi» (Guerra 2005: 6).

²¹ Cfr. Cervellati (1959: 45-71). Merita forse menzionare come, nell'introduzione al medesimo volume, Leydi abbia trascritto una lettera indirizzatagli nel 1957 da tale «C. G.», presentandosi come «il Re degli imbonitori», «un vero Barnum moderno», auspicando «che la gente si ricordasse di più di [loro] e non [li] abbandonasse» (Leydi 1959: 3-5). Ci vuole poco a capire che il mittente non era altri che Gustavo Cottino.

²² Alcune delle cartoline di Menarini sono riprodotte nell'apparato iconografico di Silvestrini (1987: 122-132), nella sezione «Freaks».

della capitale, che «risale per la maggior parte alla seconda metà del secolo XVIII» e riunisce «istanze che dovevano obbligatoriamente essere rivolte al Governatore di Roma, perché fossero autorizzati giochi e manifestazioni a carattere pubblico, feste in casa, spettacoli teatrali e spettacoli e giochi di piazza» (Silvestrini 1987: 71). Il volume riporta in appendice, diplomaticamente trascritte, alcune di queste istanze²³. Basterà citarne un paio, una del gennaio 1773 e l'altra senza data, per dare un'idea di quanto tali materiali siano significativi:

Ecc.za Rma

Mariano Formagini Padovano umiliss.mo Oratore dell'E.V. Rma con ogni vero ossequio Le rappresenta esser egli gionto in questa Alma Città con un suo Figlio nato senza braccia, e senza piedi in età d'anni nove circa, come potrà riconoscere occularmente, allorché L'E.V. Rmā vorrà: Supplica pertanto La bontà dell'E.V. Rmā à concedergli Licenza di poterlo esporre alla pubblica vista nella solita stanza in Piazza navona per essere una delle principali meraviglie, che della grazia

Eccellenza Rma

Carlo Guerra Milanese Oře Umō dell'E.V. con il più dovuto ossequio l'espone essersi portato in questa Dominante con una Creatura di un solo corpo, due teste, tre braccia, e quattro mani, ed una piccola statuina mattematica, che balla sopra la corda, colle quali cose e col farle vedere a Popolo si vā procacciando il vitto, essendo queste le sue entrate; Supplica perciò l'E.V. a volergli concedere la licenza di potersi esporre al pubblico, con un Pagliaccio che serve da buffo per accompagnamento, e per dar divertimento al Popolo o in qualche Bottega, stanze, e per i Palazzi; spera, l'ore che farà l'E.V. per aggraziarlo; Che [sic]. (Silvestrini 1987: 273, 274)

Nel 1998 un altro studioso afferente all'antropologia culturale, Duccio Canestrini (che si definisce «antropologo “pop”» sul proprio sito internet)²⁴, scrive un testo illustrativo e complementare rispetto a una sezione sui *freaks* di una mostra temporanea del Museo Civico di Rovereto (in forma di articolo, figurerà due anni dopo negli *Annali* della medesima istituzione). L'autore include qualche caso italiano, tra cui la vicenda, nel 1620, di una bambina nata con due teste a Trento: «uno stampatore realizza subito una xilografia [...] e ne distribuisce qualche decina di copie come “fogli volanti”» (Canestrini 1998: 287). Ciò a dimostrazione di come, nel raccontare, mostrare e amplificare le cosiddette mostruosità della natura, funsero da prototipo per periodici come *La Domenica del Corriere* – di cui accennerò a breve – certi «opuscoli di poche carte», rivolti «ad un pubblico ancora in gran parte analfabeta», che «dalla seconda metà del Cinquecento [...] continu[arono] a essere stampat[i] senza particolari variazioni e innovazioni fin oltre i primi decenni dell'Ottocento» (Natale 2008: 8)²⁵.

Da Cervellati a Canestrini: si tratta, nondimeno, di eccezioni; perché come ho già segnalato, la maggioranza dei testi che affrontano il *sideshow* e il circo in Italia sembra scansare l'argomento *freaks* il più possibile, a meno che non siano testi che attengono alla ricerca folklorica, antropologica, oppure note e testimonianze perlopiù di colore, se non addirittura veri e propri *amarcord*. Per il resto, sui *freaks* italiani, nel Belpaese, cala il silenzio o se ne ridimensiona drasticamente la presenza²⁶.

²³ Cfr. Silvestrini (1987: 273-279). Le fonti per lo studio degli spettacoli di piazza nella capitale sono state ulteriormente approfondite in un volume del 2001, sempre curato da Silvestrini, che estende cronologicamente la ricerca dal secolo quindicesimo al ventesimo, pur dando maggiore risalto agli anni 1799-1821. Dalle testimonianze raccolte nel libro del 1987, come anche da quello successivo, emerge chiaramente che i cosiddetti spettacoli di piazza, in realtà, si svolgevano pure all'interno di teatri, stanze prese in affitto, botteghe, palazzi. Per i *freaks* – umani e animali – in particolare, cfr. Silvestrini (2001: 19-22, 24-27, 34-35, 47-48, 52, 95, 103, 129-130, 141, 143, 157-159, 163, 168-169, 209-210, 214-215, 217, 221-223, 258).

²⁴ Cfr. <<https://www.ducciocanestrini.it/bio/>>.

²⁵ Cfr. anche Cervellati (1956: 358).

²⁶ È ciò che in sostanza fa Marcello Fini nel redigere *Fenomeni da baraccone* (2013), promettendo sin dal sottotitolo di esplorare le «vite e avventure dei grandi circensi italiani»; ma il concetto stesso di fenomeno da baraccone è di fatto stemperato, fino ad assorbire (e “addomesticare”) in un tutto unico chiunque si sia

3. Donne ibride tra *fiction* e realtà

Si potrebbe essere tentati di annoverare tra i *freaks* la faunesca Gurù, la «fanciulla con zampe di capra» e dagli «occhi neri, dilatati e selvaggi» (Landolfi 1991: 126, 125) del primo romanzo di Tommaso Landolfi (1908-1979), *La pietra lunare* (1939). E Fiedler, presumibilmente, lo farebbe²⁷. È una trasformazione, quella in «capra mannara» (Landolfi 1991: 143), ciclica e nondimeno temporanea, quando la luna si fa piena; e i «due piedi forcuti di capra», in un primo momento, paiono «mostruose appendici» (126) solo al narratore-protagonista Giovancarlo, che proviene da Roma. La cultura degli abitanti del borgo rurale di P. – iniziale che rimanda a Pico Farnese, paese natale dello stesso Landolfi – iscrive invece la «mostruosità della fanciulla» (127) in una casistica contemplata dalla tradizione locale, “normalmente” – e normativamente – inveterata, seppure nel prevalente segno del soprannaturale e del negativo. Se infatti la ragazza, in alcuni, desta il «superstizioso sospetto [...] di stregoneria» (134-135), i parenti di Giovancarlo, nel più ordinario degli ambienti (dove «c'è odore pesante d'avanzi di lavatura di piatti e d'insetti domestici», 119), la accolgono «con gioia, senza mostrare il menomo stupore, né [...] spavento» (125), al pari di una persona con cui si intrattengano «rapporti di [...] semplice familiarità» (126). Il cugino di Giovancarlo, «vestito con ricercatezza provinciale» (120), è esterrefatto che il parente non frequenti i «locali notturni della capitale, scivolando nel discorso con visibile soddisfazione le parole tabarin girl champagne» (120), ma non allibisce di fronte alla portentosa fanciulla, solo in parte umana. E nello stesso Giovancarlo, in breve tempo, il «misto di curiosità d'attrazione vertiginosa e di repulsione, [...] sacro terrore» cede il posto a una relazione nel segno, sì, dell'«[a]vventura» (129), ma in cui lo straordinario diviene regola, e in cui «la fanciulla port[a] le sue appendici caprine come le sirene la loro coda» (165)²⁸. Siamo ai confini del – anzi, nel – mito, ma fuori decisamente dalle coordinate del *freak show*²⁹.

Nel romanzo, la «pinzochera» Filomena spiega a Giovancarlo che

Gurù doveva essere «lunare» (cioè sterile), come si sarebbe certo dimostrato se ella si fosse sposata. È arcinoto che appunto fra le lunari – dette così non senza una ragione – Quell'Amico (cioè il demonio, l'Infando) recluta di preferenza i lupi mannari. [...] Non bisogna però credere che esista una sola specie di lupi mannari, teoricamente invece sono possibili scambi, totali o parziali, colla natura di qualsiasi bestia; nel tenimento di C. c'era una donna che regolarmente cedeva la propria testa a una sua vacca, ricevendo in cambio la cornuta cervice, nel tenimento di L. un'altra che diventava gufo laddove il gufo, divenuto a sua volta madre dei figli di lei, li nutriva di gechi e tarantole (origine di numerose altre complicazioni), nel tenimento di S. un uomo che si mutava in serpente e fischiava eccetera. Ora, era stato

esibito nell'ambito in questione, dai cavalieristi ai fachiri. Su oltre centottanta pagine, infatti, non più di una quarantina vengono concesse ai *freaks* (cfr. Fini 2013: 112-134, 162-171), inframmezzate di aneddoti e considerazioni non sempre riguardanti le specificità del contesto italiano. Piuttosto diverso il caso del volume edito cinque anni prima da Alessandro Serena, storico dello spettacolo circense e di strada, regista, impresario, nonché nipote di Moira Orfei (1931-2015) e con trascorsi egli stesso da circense. Pur trattandosi di una storia generale – o, meglio, universale – del circo, il libro accenna in più occasioni ai *freaks*, includendo personaggi italiani: cfr. Serena (2008: 11-12, 15, 20, 35-37, 50, 73, 99, 101-102, 118, 124-125, 146, 160, 174). È discutibile, semmai, l'affermazione che «[i]n Italia le baracche dei fenomeni sono completamente scomparse sin dal dopoguerra» (37). In verità, sopravvivono fino agli anni Sessanta, con alcune propaggini riscontrabili nei Settanta; basti considerare le due testimonianze riportate in Foni (2010a: 128-129, 134).

²⁷ Cfr. Fiedler (2009: 152-163).

²⁸ Viene da chiedersi se Landolfi avesse in mente, tra le varie, le sirene della *Tersicore* di Alessandro Adimari (1579-1649), definite «insieme difettose, e belle» (1637: 10); si veda a questo proposito Merola (2022), che della raccolta poetica dà una lettura imperniata sulla peculiare rappresentazione della disabilità.

²⁹ È vero che il *sideshow* comprendeva spesso spettacoli in cui leggiadre donne, grazie alla rodata illusione teatrale del «Pepper's Ghost», si trasformavano sotto gli occhi del pubblico in esseri scimmieschi o bestiali. Cfr. Elcott (2016: 91-101), Nickell (2005: 288-291) e West (2011: 22-23). E poiché si sono menzionate le sirene, va osservato anche che l'esposizione di esotiche e quasi sempre contraffatte creature marine era all'ordine del giorno: si pensi all'eloquente proliferazione di esemplari di «Feejee Mermaid». Cfr. Bondeson (1999: 36-63) e Nickell (2005: 11-13, 55-56, 291-293, 333-336). Nondimeno, nel caso di Gurù manca – come cercherò di mostrare – una componente di non poco conto.

notato che Gurù se l'intendeva colle capre in generale, le quali venivano a lei da ogni parte come gli uccelli a S. Francesco. (Landolfi 1991: 141, 142-143)

È una cornice demoniaca, la cui fenomenologia mostruosa non risulta singolare, cioè caso singolo. L'esibizione del *freak*, invece, si avvale di stereotipi – linguistici, tematici, concettuali – per millantare o ingigantire di volta in volta la singolarità di un fenomeno teratologico (o descrivibile come tale).

Solo apparentemente simile alla condizione di Gurù è quella di Alice Vance, la texana «donna-orso» che nel 1903, dall'istantanea che accompagna un trafiletto de *La Domenica del Corriere*, sembra fissare i lettori con uno sguardo che si impone:

Al Texas è nata ventisette anni fa – dal matrimonio di una negra con un bianco – una fanciulla, già entrata da tempo nel novero di quegli infelici che ingordi speculatori portano in giro pel mondo a far vedere.

Chiamasi Alice Wance [*sic*], ed ebbe da natura le gambe contratte così che per procedere deve valersi anche delle braccia, camminando quindi come le bestie a quattro zampe. Questo inusitato uso delle braccia le sformò poco a poco in guisa che ora appaiono più grosse ai polsi che nella parte superiore. Alice Wance porta i capelli sciolti, e per giustificare il nomignolo di donna-orso appiccicatole, usano vestirla con una pelle d'orso. Ella ha gli occhi grandi e vivi ed il volto intelligente, come appare dal suo ritratto che riproduciamo. (Anonimo 1903: 12)

Sulle pagine del fortunatissimo supplemento del *Corriere della Sera* trovava spazio la cronaca più nera e bizzarra³⁰; una delle rubriche più longeve e apprezzate, ideata nel 1917 dal narratore salgariano Aristide Marino Gianella (1878-1961), ebbe significativamente per titolo «La realtà romanzesca»³¹. Nella sua inesauribile caccia a tutto ciò che potesse risultare impressionante, il periodico ospitava di frequente notizie – e persino racconti – inerenti alle anomalie del corpo e, di conseguenza, ai veri e propri fenomeni da baraccone, fornendo spesso attestazioni fotografiche³². Vetrina giornalistica improntata al sensazionalismo, *La Domenica del Corriere* proponeva un'esibizione al quadrato dei *freaks*, una meta-esibizione, nella maggior parte dei casi indulgendo nei toni pietistici come forma di schermo e passe-partout morale (di fatto, di taglio piuttosto moralistico).

Non è dato sapere se Alice Vance si sentisse effettivamente infelice o sfruttata. Sappiamo che questa ragazza di Mount Pleasant era nel 1894 tra i fenomeni viventi in mostra all'Esposizione Universale di Anversa e, successivamente, al Castan's Panopticum di Berlino e a quello di Dresda, popolari templi dell'eccentricità in tutte le sue forme³³; che sua madre, portatrice di simili malformazioni, si sarebbe guadagnata da vivere esibendosi a New York; che ebbe un marito, il quale l'accompagnava nelle trasferte lavorative, e che partorì un bambino senza visibili imperfezioni fisiche, che però morì all'età di dieci mesi per cause ignote³⁴.

La landolfiana Gurù e Alice Vance possono somigliarsi nominalmente – la donna-capra e la donna-orso – ma, al di là che la prima sia un personaggio di finzione e la seconda un personaggio storico, e che l'una, nonostante la palese alterità del corpo, sia dipinta come attraente mentre l'altra sia percepita come sformata, sono figure per “natura” speculari e opposte. L'atteggiamento della comunità nei confronti di Gurù appunto evidenzia come la disabilità e la mostruosità che a essa talora si accompagna siano una costruzione sociale, anziché un dato stabile e oggettivo.

Il *freak*, come anche il disabile, può fungere da specchio per l'essere umano che, nel guardare il difetto, interpretandolo secondo convenzioni più o meno vigenti, si consola della sua presunta perfezione o si cimenta con i propri tabù: «[s]crupolosamente descritti, interpretati e messi in

³⁰ Cfr. Foni (2007: 29-34, 85, 197, 222, 232-233, 239-240, 257, 273, 292) e Foni (2010b).

³¹ Cfr. Mariani Ciampicacigli (1976).

³² Cfr. Foni (2007: 85, 239-240, 257), Foni (2010a: 120-122) e Foni (2010b: 89-104, 125-128).

³³ Cfr. Ciarlo (2011: 81-98) e Zimmerman (2001: 16-22, 73-75).

³⁴ Su questa donna-orso e, soprattutto, sulla sua patologia, cfr. Urban / Krüger (1998). Cfr. anche Cervellati (1956: 363).

mostra, i corpi di quanti siano disabili per gravi malattie congenite hanno sempre funto da icone su cui riversare le proprie apprensioni, convinzioni e fantasie» (Garland Thomson [1997] 2017: 56)³⁵.

Alice Vance è una figura del tutto “naturale”, ritenuta uno sbaglio di natura e perciò socialmente inferiore; che tuttavia, nel contesto spettacolarizzato del *sideshow*, finisce per assumere caratteristiche ancestrali e prodigiose. Ciò che manca ne *La pietra lunare* è proprio lo spettacolo allestito a scopo di lucro e le regole che ne determinano, delimitano e, al tempo stesso, amplificano il funzionamento eterotopico: è una condizione speculare perché la parata dei mostri umani, al pari dello specchio, produce «una sorta d’esperienza mista, mediana» (Foucault 2010: 8).

Poco sorprendentemente, lo specchio come metafora fa capolino anche nel saggio di Fiedler (2009) allorché quest’ultimo, visitando il Circus World Museum di Baraboo, nel Wisconsin, si trova al cospetto di una statua «in gesso» di Chang ed Eng Bunker (1811-1874), i gemelli siamesi per antonomasia³⁶.

Guardandoli, sentivo prender vita l’orrore supremo evocato dai *freaks*: una sorta di vertigine simile a quella provata da Narciso quando contemplò la propria immagine riflessa nell’acqua e vi si tuffò per morirvi. Nei gemelli congiunti la confusione tra l’io e l’altro, la sostanza e l’ombra, è ancor più terrificante di quanto lo sia per il bambino scorgere di fronte a sé nello specchio un’immagine che si muove come si muove lui, ma chiaramente in un altro mondo. Ma in questo caso, per lo meno, i partecipanti sono soltanto due, chi guarda e chi viene guardato; mentre davanti ai fratelli siamesi, lo spettatore li vede non solo guardarsi tra loro, ma anche – e tutti e due contemporaneamente – guardare lui. E per un attimo può avere la sensazione di essere un terzo fratello, unito da un legame invisibile ai due che ha di fronte; e quindi la distinzione tra spettatore e oggetto esposto, tra noi e loro, tra normale e *freak* si rivela un’illusione che cerchiamo di difendere disperatamente e forse anche necessariamente, ma alla lunga insostenibile. (Fiedler 2009: 32)

Ne *Les jeux et les hommes* (1958), proprio la «vertigine» è identificata da Roger Caillois (1913-1978) come il nodo cruciale della fiera e del luna park, ed è una sensazione cagionata dagli «assalti organici» forniti dall’esperienza delle giostre (Caillois 1995: 156-157). A questi «strumenti da vertigine», però, si affiancano nello stesso spazio-contesto altri «innumerevoli sortilegi» che evocano una vertigine complementare,

atti a provocare smarrimento, a suscitare confusione, angoscia, nausea e qualche momentaneo brivido che tosto finisce in risa, come poco prima, all’uscita dall’infernale marchingegno [cioè la giostra], lo smarrimento fisico si trasformava immediatamente in indicibile sollievo. Questo è appunto il ruolo dei labirinti di specchi; delle esibizioni di mostri e di esseri ibridi: nani e giganti, sirene, bambini-scimmie, donne-piovra, uomini dalla pelle cosparsa di macchie scure come il mantello del leopardo. Orrore supplementare: si è invitati a toccare! (Caillois 1995: 156-157)

Ecco che gli specchi e la *freak show* non sono più, soltanto, gli uni metafora dell’altro, bensì appaiono connaturati, anzi, congiunti come gemelli siamesi.

Gurù è soprannaturale ma, almeno all’interno del testo, è indubbiamente reale e parte di un contesto “familiare” (tanto nei giorni in cui è normalmente donna quanto in quelli in cui si muta in capra mannara); la donna-orso del *freak show* è naturale e reale o, meglio, una miseranda in carne e ossa ma, nel momento in cui calca un palco o si trova sotto i riflettori, acquista tratti irreali, si trasfigura e scatena la vertigine.

Si tratta dunque di una questione di prospettiva. Di per sé, la presenza di qualcuno che possieda i tratti del *freak* – all’incrocio di opzioni tra loro difforni, dal miracoloso al ripugnante,

³⁵ Traduzione mia.

³⁶ Cfr. Bogdan (1988: 115-116, 200-204, 269), Drimmer (1973: 19-43), Durbach (2010: 20-23, 59-60, 63-65, 80-84), Fiedler (2009: 211-212, 220-226), Hartzman (2005: 23-25), Nickell (2005: 122-124) e Woolf (2019: 77-119, 282-287, 303).

che non per forza si respingono – non comporta automaticamente la compagine di un *freak show*. Come Robert Bogdan (1988: 3) mette in rilievo, c'è

un punto che chi lavora nel *freak show* ha capito ma gli osservatori esterni tralasciano: essere estremamente alti è una questione fisiologica; essere dei giganti implica qualcosa di più. Analogamente, essere un *freak* non è una questione personale, una malattia fisica di cui alcune persone soffrono [...]. Chi interpreta il *freak* salendo su un palco è qualcos'altro quando scende. "Freak" è una disposizione di spirito, un insieme di pratiche, un modo di pensare che riguarda le persone e la maniera di presentarle. È la rappresentazione di una tradizione, l'interpretazione di una messa in scena stilizzata. [...] l'attenzione dovrebbe concentrarsi sull'assetto sociale che li [cioè i *freaks*] concerne, la collocazione e il significato del *freak show* nel mondo di cui facevano parte, e le modalità con cui le risultanti esibizioni venivano presentate al pubblico. Nella costruzione sociale – la fabbricazione dei *freaks* – sta l'attrazione principale³⁷.

4. Il nano, il ranocchio e il ragazzo rana

I nani di Lilliputia erano per mestiere gentili, gradevoli, rassicuranti. Si trattava di una scaltra invenzione dell'impresario Samuel W. Gumpertz (1868-1952) per Dreamland, parco dei divertimenti aperto nel 1904 a Coney Island, località che offriva un'enorme, pressoché infinita serie di attrazioni, per la presenza di ben tre parchi: oltre a Dreamland, vi erano infatti lo Steeple Chase Park (dal 1897) e il Luna Park (dal 1903, da cui l'uso comune della locuzione). Lilliputia, altresì definita Midget City,

era un comune autonomo di trecento nani [...]. Tutto nella città, dalle stanze da bagno e l'arredamento delle camere da letto alla caserma dei pompieri, era proprio costruito in scala 1:2. La cittadina inoltre aveva la propria amministrazione e funzionava al pari di qualsiasi altra città di piccole dimensioni. Gli spettatori entravano dentro Lilliputia e passeggiavano come Gulliver tra i nani che avrebbero potuto far compere, le pulizie, o svolgere qualunque altra ordinaria mansione³⁸. (Stulman Dennett 1996: 319)

I nani di Lilliputia erano *midgets*, cioè di corporatura ridotta ma proporzionata, diversi dai *dwarfs* (o *dwarves*), perlopiù acondroplastici, dalla testa grossa e con le braccia e le gambe corte. Uno spettacolo più realistico degli odierni *reality shows*, dato che il pubblico poteva concretamente calarsi nell'atmosfera e scegliere individualmente la prospettiva o i soggetti che di volta in volta lo intrigavano di più (sorge spontanea l'idea di uno *Small* – anziché di un *Big – Brother*, o di un *Very Big Brother*, a seconda dei punti di vista). Si potrebbe considerare Lilliputia (e persino vari aspetti del *sideshow* in generale) come un tentativo – apparentemente riuscito, dato il successo dell'operazione – di immersione *ante litteram*, se è vero che i cosiddetti «processi comunicativi immersivi si fondano sulla sensazione, virtuale o effettiva, di trovarsi all'interno di un ambiente e di poter interagire con esso», allo scopo di offrire «un'esperienza il cui senso viene costantemente rinegoziato attraverso la performatività e quindi la corporeità del soggetto immerso in quell'ambiente», dove «[i]l massimo dell'artificiale coincide col massimo della naturalezza» (D'Orazio 2003: 272-273).

In scala ridotta, stavolta non per scena bensì per comodità personale, era parte dell'abitazione che si fece costruire il nano Giuseppe Bignoli (1892-1939)³⁹, dopo essersi ritirato dal mondo del circo e aver fatto ritorno al paese natale, Galliate, in provincia di Novara. Almeno in un'occasione, anche la sua casa si trasformò un po' in una Lilliputia: stando infatti alla testimonianza del nipote omonimo, nel 1937 o nel 1938 «lo zio Giusipin fece venire nella sua villa una decina di nani, forse anche loro artisti del circo, e realizzò una festa che durò un giorno intero» (Capra 1999: 45).

³⁷ Traduzione mia.

³⁸ Traduzione mia. Cfr. anche Cervellati (1956: 377-378) che, a proposito di Lilliputia, parla addirittura di «circa 900» abitanti.

³⁹ Su Bignoli cfr. soprattutto Capra (1999), ma pure Cervellati (1956: 435-436).

Bignoli nasce in una «sana famiglia di contadini e proprietari terrieri» (Capra 1999: 12) e, all'età di quattordici anni, «quando a Galliate mette le tende per la solita settimana di spettacoli il circo Brizio-Pellegrini, [...] va a vedere le esibizioni già con una certa idea che gli frulla in testa»: fuggire con quella compagnia, conscio di «come in quell'ambiente vengano valorizzati e stimati i fenomeni a lui pari» (13). Bignoli riesce nell'impresa, viene assunto con il ruolo e il nome d'arte tradizionale di Bagonghi, e parte così alla volta della Francia: un inizio di carriera romanzesco a tal punto da fare il paio con quello del già ricordato Tod Browning, che fugge sedicenne da Louisville, nel Kentucky, per seguire una ballerina della Manhattan Fair & Carnival Company⁴⁰.

Cavallerizzo talentuoso e temerario, Bignoli riscuote immediato successo e, già con le prime buste paga, invia regolarmente denaro alla famiglia (con uno strappo di cui parlerò poco oltre). Passa al circo francese Rancy, poi al tedesco Schumann: nel 1910 *La Domenica del Corriere* pubblica una sua foto, scattata a Berlino, che illustra il seguente trafiletto:

Il famoso russo Macknow [Fedor Makhnov (1878-1912)] che era creduto finora l'uomo più alto del mondo, ora è superato. Al Panoptikum di Berlino è visibile un gigante che supera di qualche centimetro l'altezza del Macknow. Naturalmente, i suoi abiti hanno proporzioni enormi, tanto che i pantaloni possono contenere comodamente due uomini normali. La capitale della Germania ospita contemporaneamente il più piccolo cavallerizzo del mondo: il signor Bagonghi, del Circo Schumann[,] celebre non solo per la straordinaria piccolezza della sua statura, ma anche per la sua abilità nel fare difficili esercizi sulla groppa del suo cavallo preferito. Montare in sella significa, per il signor Bagonghi, salire prima i parecchi gradini di una scalinata per portarsi all'altezza del cavallo⁴¹. (Anonimo 1910a)

A diciotto anni Bignoli raggiunge i settanta centimetri, «il massimo della sua altezza» (Capra 1999: 19). Varca quindi l'oceano, «conteso da tutti gli impresari» (Capra 1999:18): il circo Wirth, originario dell'Australia, lo ingaggia per farlo esibire nell'America del Nord. L'apogeo, infine, è il passaggio al Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus, colosso dello spettacolo viaggiante, per cui lavora «sino al 1926, mostrando le sue straordinarie doti [...] nelle più grandi città degli Stati Uniti, e poi in favolose tournées in Sud-Africa e Australia, e [...] in Sudamerica» (Capra 1999: 25). Nonostante la bassa statura, i suoi guadagni erano talmente elevati che «fece arrivare negli Stati Uniti due dei suoi fratelli, Paolo e Lorenzo, destinati a turno a fargli da spalla nei suoi volteggi al cavallo» (25). Si sposa anche con Irene Thomson, un'australiana con la sua stessa anomalia genetica, ma più alta di una ventina di centimetri: il matrimonio, tuttavia, nel giro di poco tempo va a rotoli.

Quando ha trentaquattro anni, ormai ricco, Bignoli torna al paese natio «come un trionfatore, un personaggio da tutti [...] stimato» (37). Amante della velocità, ammiratore sfegatato e poi amico del grande pilota e compaesano Achille Varzi (1904-1948), l'ex Bagonghi, per essere anche lui a suo modo un «pilota spericolato» (38), non bada a spese e si procura

una "Balilla" speciale; automobile molto sofisticata e costosa, con alcuni comandi sul volante, e la possibilità di stare seduto come una persona di altezza normale. Una rarità per quei tempi. Gliel'ha costruita appositamente la FIAT di Torino, risolvendo genialmente diversi problemi tecnici e meccanici. (41)

⁴⁰ Cfr. Skal (1998: 19-23). Browning approdò al cinema solo dopo essere stato un pagliaccio, un illusionista, un acrobata, un presentatore di spettacoli itineranti, un fachimiro che si faceva seppellire vivo – seppur con il trucco – per circa quarantott'ore per il numero dell'Ipnotico Cadavere Vivente («The Hypnotic Living Corpse»), e addirittura un *geek*. Sul cinema del regista cfr. Gandini (1996), Herzogenrath (2006) e Skal / Savada (1995). Il *geek* era un presunto "selvaggio" sottratto al suo *habitat* naturale – abitualmente, benché non sempre, un alcolizzato o un demente – che, confinato in una gabbia o in una fossa, divorava di fronte al pubblico serpenti, polli e altre amenità, non di rado ancora vivi. A questo proposito, cfr. Bogdan (1988: 262-263), Garland Thomson (1996: 130-132) e Nickell (2005: 205-208).

⁴¹ Con questa esposizione "virtuale" dei due fenomeni, il settimanale adottava una diffusa tecnica del *side-show*, ossia affiancare un nano a un gigante, per far risaltare maggiormente la differenza.

Nel 1927, inoltre, Bignoli trova la donna della vita, e questa volta non “in scala”: è Teresa Ravetti di Borgomanero, che gli resta a fianco fino al giorno in cui, ribaltatosi con la sua piccola imbarcazione nel Ticino, non riesce a vincere la corrente e affoga.

Al di là di quest'ultimo incidente, nel complesso la parabola del nano appare quella di un vincente, o perlomeno non sembra quella di chi ha perso la scommessa con la vita. Se c'è un lato malinconico e tragico – quello di cui parla Fiedler⁴² – nella vita di questo Bagonghi, senz'altro è la precoce consapevolezza della propria anormalità, e lo sforzo (questo, sì, disumano) di potenziarla con il duro esercizio fisico e l'intenzionale sfruttamento della stessa, in giro per il mondo, perché il tutto è finalizzato all'acquisto di un po' di normalità e di rispetto in casa. L'Europa, le Americhe, l'Africa meridionale e l'Australia si profilano come un movimento centrifugo a cui sempre sottende, emotivamente, un movimento centripeto: il rientro a Galliate, alla terra che si sente propria e che però si deve conquistare. La maschera, per Bignoli/Bagonghi, è un peso ma anche una necessità: è il biglietto da visita che apre le porte.

È per questo, forse, che lo troviamo con sguardo fiero o sorridente, nudo e per nulla imbarazzato, a braccia incrociate o in posa da forzuto tra le fotografie archiviate presso il Museo di Antropologia Criminale di Torino istituito da Cesare Lombroso (1835-1909): guardando nell'obiettivo Bignoli, da *showman* consumato, pare dirci con gli occhi che quella situazione, in cui lo si mette sotto la lente dello scienziato, è per lui solo un altro spettacolo, l'ennesimo⁴³.

Bignoli è presumibilmente stato il *freak* italiano più famoso, quantomeno a livello internazionale. A Galliate, nell'ottantesimo anniversario della sua morte, gli è stata dedicata una mostra allestita nella sala consiliare del Castello visconteo-sforzesco⁴⁴. Sei anni prima, il comune piemontese gli ha intitolato il Palazzetto polifunzionale di via Leopardi: «Abbiamo scelto questo noto personaggio galliatese», ha precisato l'assessore locale allo sport, «perché [...] a lui non era ancora stato intitolato nulla, in città, nonostante la sua fama e la sua celebrità che hanno portato il nome di Galliate nel mondo» (Marchetti 2013).

Nel 1910, il *Corriere della Sera* descriveva il Nostro alla stregua di un figliol prodigo e, al contempo, di un *vip*⁴⁵: Bignoli l'eroe, acclamato all'estero e in patria, dove delle «2500 famiglie galliatesi, duemila almeno possiedono la cartolina col ritratto di “Giuseppin”» (Anonimo 1910b).

Eppure, proprio in quel 1910, il clown acrobata – all'apparenza tanto integrato nel circo e fuori dai confini italiani quanto, benché a distanza, in famiglia e a Galliate – getta per un momento la maschera. Intervistato in esclusiva dal *Corriere della Sera*, dopo un silenzio che ha indotto i parenti a crederlo morto, Bignoli sembra sbottare in una confessione che denota solitudine e

⁴² Si legge in Fiedler (2009: 60): «C'è persino una mitologia spicciola, cara ai giornalisti italiani, che insiste nel considerare tutti i bagonghi delle vittime del proprio ruolo, dei superpagliacci. [Andrea] Bernabè [(1850-1920)], quella “completa e proporzionata deformità umana”, come lo definivano i giornali, non si era forse rotto una gamba eseguendo un salto mortale e non era finito venditore di matite nelle pubbliche piazze? E tra i suoi successori, uno morì giovane ucciso dall'alcool, e un altro per aver mangiato troppo prima d'andare a letto, mentre un terzo annegò cadendo da una piccola imbarcazione. Ma forse si era tuffato per morire». Anche se non se ne riporta il nome, quest'ultimo è indubbiamente Bignoli. L'ipotesi del suicidio, tutt'altro che avvalorata, sembra più un'adesione alla “mitologia spicciola” che altro, nel segno del patetismo; alla luce dei documenti e delle testimonianze, per Capra (1999: 53) non è che una «fantasiosa tesi».

⁴³ Cfr. Turzio (2005b: 121-123), dove sorprendentemente l'identità non è data per certa, benché nelle foto (la cui didascalia originale reca soltanto «nano Bagonghi») si tratti senza dubbio di Bignoli. Il cognome e le date di nascita e morte, inoltre, sono errati («Mignoli» – tre volte – e «1882-1940»). Silvana Turzio (2005a) puntualizza come «né Cesare Lombroso né i suoi allievi [abbiano] prodotto materiale fotografico; la raccolta [del museo] è composta di immagini per lo più provenienti da altri archivi, italiani e stranieri, ma anche frutto di doni onorifici» (4). L'effetto complessivo è di «una specie di *Wunderkammer* della devianza» (3), con «un panopticon fotografico» che veicola «una rappresentazione del corpo [...] che è e può appartenere solo a un sapere istituzionale. Solo gli addetti sanno leggere le griglie di catalogazione e di composizione dell'immagine [...], solo la comunità scientifica riesce a interpretare la trascrizione numerica del corpo depersonalizzato» (12). E tuttavia, nel non controllare neppure i dati anagrafici più essenziali e facilmente reperibili di Bignoli, il volume curato da Turzio senza volerlo perpetua, paradossalmente, uno sguardo spersonalizzante che ravvisa in Bignoli null'altro che un'anomalia.

⁴⁴ Cfr. Bressani (2019).

⁴⁵ Cfr. Anonimo (1910b) e Anonimo (1910c).

amarezza nei riguardi di coloro che più dovrebbero averlo caro. Fino all'accettazione, come sorta di famiglia acquisita, di un nucleo alternativo di persone anch'esse coinvolte nel mondo circense. Merita allora stralciarne un corposo e significativo passo:

Quando sono entrato stasera al circo Schuman [*sic*], Bagonghi faceva gli ultimi volteggi sopra un grosso cavallo sauro con l'agilità di una scimmia, e per l'ampio circo gli applausi scrosciavano. Un'ora dopo sedevamo a un tavolo del ristorante, dopo aver cercato di livellarci alla meglio.

[...] Il minuscolo nanino, così seduto, non ha nulla di mostruoso: ha la simpatica faccina di un bambino di cinque o sei anni, illuminata da un paio di occhietti furbi. Mentre io gli narravo delle ansie in cui la sua famiglia di Galliate era da due anni, egli mi stava a sentire serio serio. Finalmente esclamò:

– Rettifico.

– Rettificate? Che cosa?

– Prima di tutto ho mandato per il Capodanno due cartoline illustrate a casa.

– Si saranno smarrite...

– *Oui, peut-être.*

Bagonghi parla in francese correntemente e quasi senza accento, e ci tiene a dimostrarlo.

– Ma dal 1908 al primo gennaio di questo anno ne era passato del tempo!

Ed egli, facendosi serio, serio:

– Vogliamo parlare seriamente?

– Ecco, se fosse possibile...

– Allora le dirò che stavo in collera con la mia famiglia. Ma le pare? Appunto nel dicembre 1908 avevo mandato, secondo il mio solito, i quattrini a casa. Ma non ebbi risposta. Ho scritto per altre due volte, ed ancora silenzio. Io ho detto: Ah sì? Voi non vi fate più vivi? Ed io nemmeno. Capirà, io non ho [a]vanti a me il più bell'avvenire. Lei m'ha visto lavorare, ha visto dunque che ho le gambette storte. Capirà, che con questo po' po' di salti che faccio sul cavallo, non mi diventano più dritte. Fra qualche anno, chi sa, forse non si potrà più lavorare, e allora, se non penso ora a metter da parte un po' di quattrini... Ad ogni modo, non dico questo per esimermi dal mandar soldi a casa mia, ma... Anzi, questo discorso di stasera è per me una specie di riconciliazione. Io manderò subito a casa un po' di quattrini che dovevo mettere sul libretto di risparmio. [...]

– E così, col cavallerizzo rumeno Limiseustre vi siete separati?

– *Mais pas du tout!* e prima di tutto rettifico anche questo. Si chiama Limischenko ed è russo. Io sto sempre con lui, soltanto che egli non fa più il cavallerizzo, è diventato il mio impresario. Viviamo insieme come una fam[i]glia, io e lui, la moglie e i suoi due figli⁴⁶. (Anonimo 1910c)

Certo, ci sarà stata – e, stando alle testimonianze a disposizione, effettivamente ci fu – una riconciliazione con i familiari galliatesi. Resta, con questa intervista, la rivelazione di una delusione, di una sofferta estraniamento nel percepirsi dimenticato a casa.

Del Bagonghi che, seduto, non ha nulla di mostruoso, che «si [è] anche istruito» ma a cui, come contraltare bestiale, «piac[cione] imperiosamente le donne» (Anonimo 1910b) – espressioni che la dicono lunga su quanto ambiguo finisse per essere il ritratto del Nostro –⁴⁷, si rammenteranno in seguito, dopo il ritorno a Galliate, l'inclinazione alla beneficenza e l'amor di patria. «[U]omo di cuore», è annoverato tra i «benefattori principali» (Capra 1999: 56) del Santuario del Santissimo Crocifisso di Boca, nella diocesi novarese; «[a]ppena rientrato in Italia nel 1926» aveva devoluto la portentosa cifra di centomila lire «alle autorità di Galliate affinché fossero destinate ad «opere di redenzione fisica e morale» dei giovani» (55-56). Nel 1936, un trafiletto del *Corriere della Sera* lo esalta come modello «[d]i sentimenti profondamente patriottici», avendo «voluto dare [...]

⁴⁶ Per un quadro più esteso di queste «vicende», cfr. Anonimo (1910b).

⁴⁷ Sulla inveterata credenza che i nani siano intrinsecamente lubrici e lussuriosi, cfr. Fiedler (2009: 47-56).

una prova tangibile della sua fede, donando, in occasione della visita [a Novara] dell'on. Renato Ricci, 100 mila lire all'Opera Balilla. Il gesto generoso è stato vivamente apprezzato» (Anonimo 1936). Sempre il *Corriere della Sera*, nel dare l'annuncio della morte di Bignoli, mette l'accento su come «egli ave[ss]e fatto il suo testamento, lasciando la somma di 12.800 lire alla G.I.L. [Gioventù Italiana del Littorio], 12.800 lire all'Asilo di Galliate» (Anonimo 1939).

Anche il tono di questo articolo, a guardar bene, è in fondo ambiguo: da un lato si parla di «mortale sciagura» e di come Bignoli «cerca[ss]e di aggrapparsi al sandolino per poter mantenersi a galla e salvarsi» (Anonimo 1939); dall'altro si menziona come una «strana coincidenza» il fatto che, neanche una settimana prima, Bignoli avesse lasciato le sue ultime volontà, quasi a insinuare, tra le righe, la possibilità del suicidio⁴⁸.

A puntate, dal 15 dicembre 1945 al 31 agosto 1946, il settimanale *Topolino* edito da Arnoldo Mondadori (1889-1971) ospita una storia a fumetti dal titolo «Bagonghi il pagliaccio», scritta da Federico Pedrocchi (1907-1945), le cui prime ventotto tavole sono illustrate da Rino Albertarelli (1908-1974) e le restanti dieci da Egidio Gherlizza (1909-1995)⁴⁹. L'avventurosa vita del Bagonghi ideato da Pedrocchi è alquanto diversa da quella di Bignoli, a partire dall'aspetto fisico: è sostanzialmente un *midget*, anziché un *dwarf*. Figlio di coloni italiani, nasce in un imprecisato villaggio di un altrettanto imprecisato stato dell'Africa del Sud; per ragioni sconosciute agli stessi genitori, si affibbia da solo il nomignolo di Bagonghi e, novello Tarzan, preferisce passare il suo tempo con alcune scimmie addomesticate, arrivando a imitarne perfettamente le acrobatiche movenze⁵⁰. Il legame con i primati è talmente saldo che, allorché scoppia un incendio, il nano si separa dagli altri abitanti in fuga per mettere in salvo le amate bestie. Trovato in seguito, assieme alle scimmie, da uomini in cerca d'animali esotici per conto di un circo, viene portato in un'indeterminata capitale del vecchio continente e lì, come si legge alla tavola nove, «lanc[ia]to] come il "ragazzo scimmia"» dal proprietario dello spettacolo (Pedrocchi / Albertarelli / Gherlizza 1980).

È l'inizio delle vicissitudini che vedono protagonista un nano clown e cavallerizzo, genericamente ispirato ai vari Bagonghi che si sono esibiti sotto un tendone, ma di cui alcuni dettagli – tra cui la propensione alla beneficenza – richiamano certi sviluppi della vita di Bignoli. Pedrocchi appaia e fonde la figura del nano e quella dell'«uomo selvaggio» del *sideshow*: molti *freaks*, non per forza acondroplastici o con altre forme di nanismo (anzi, in più casi di stazza normalissima o elevata), erano presentati come *missing links* perché irsuti, per le pronunciate fattezze negroidi o esotiche, o anche solo perché segnati da un ritardo mentale, acconciati e istruiti ad agire come animali⁵¹.

Esplicitamente ispirato alle peripezie di Bignoli è *Il piccolo re* (2016), romanzo a fumetti sceneggiato da Andrea Campanella e illustrato da Sonia Aloï, con prefazione dell'imprenditore circense Livio Togni, figlio di Darix (1922-1976) e discendente di una delle più longeve e ramificate famiglie di girovaghi dello spettacolo in Italia. Pur andando dietro alle principali coordinate della vita di Bignoli, Campanella lavora deliberatamente di fantasia e, supportato dai disegni e colori di Aloï, evoca atmosfere fiabesche e delicate, facendo incontrare il piccolo cavallerizzo con figure del calibro di Georges Méliès (1861-1938) e Pablo Picasso (1881-1973), con suggestivi rimandi, tra l'altro, all'universo finzionale di Jules Verne (1828-1905) e di Winsor McCay (1867-1934), ma anche dei nostrani Emilio Salgari (1862-1911) e Yambo, al secolo Enrico Novelli (1874-1943). Si tratta di

⁴⁸ Difficile stabilire quanto l'adesione di Bignoli all'ideologia fascista e i conseguenti gesti di beneficenza orientati in tal senso fossero di natura sentimentale e strettamente politica o, piuttosto, maggiormente radicati in una più estesa forma di assistenza sociale. Si è propensi, onestamente, a sposare la seconda ipotesi.

⁴⁹ Pedrocchi era rimasto ucciso il 20 gennaio 1945, «a soli trentotto anni, quando il treno con cui si recava a Milano venne mitragliato dagli inglesi» (Burattini 2022: 153); nondimeno, «lo stile di Pedrocchi restò riconoscibile anche dopo la sua morte» (Faeti 2013: 30), in parte perché era stato un innovatore nel campo del fumetto italiano, in parte perché, essendo stato uno sceneggiatore prolifico, numerose sue storie furono disegnate e pubblicate postume negli anni a venire.

⁵⁰ Un quadro ispirato forse dal paragone «con l'agilità di una scimmia» che, come si è visto, fa Anonimo (1910c).

⁵¹ Cfr. Bogdan (1988: 50-51, 106-115, 134-142), Bondeson (2000: 18-38), Drimmer (1973: 162-163, 351-356), Durbach (2010: 89-114), Fiedler (2009: 146-182), Garland Thomson (1996: 139-172, 241-242), Goodall (2002: 47-62, 73-79) e Nickell (2005: 203-204).

una narrazione volutamente sentimentale e un po' buonista, ciononostante per nulla stucchevole. *Il piccolo re* restituisce un Bignoli che, nella propria semplicità, appare addirittura mistico, una specie di guida spirituale: nelle tavole conclusive, rivolgendosi in presenza di una suora a dei bambini che pendono dalle sue labbra, dichiara:

Avevo un sogno da realizzare e un mondo a cui appartenere, che non era questo. / [...] Il mondo del meraviglioso, dell'impossibile, della magia... / ...dell'improbabile. Del sogno, insomma. / Ho vissuto anni incredibili ed è per questo che dico a voi: non smettete di sognare! / Anche nelle difficoltà, datevi una meta da perseguire e vedrete che riuscirete a raggiungerla. (Campanella / Aloï 2016: 93-94)

Come anticipa la quarta di copertina, è «[u]na storia di lotta contro le difficoltà e i pregiudizi, riscatto e gloria, realizzazione dei propri sogni» (Campanella / Aloï 2016). Ma siamo nel 2016 e quest'ottica, in Italia, risulta possibile da non più di una trentina d'anni.

Nel romanzo poliziesco *Il Gigante e la Madonna* (2022), una storia ambientata nel 1932 che fin dal titolo, seppur allusivamente, ruota attorno al leggendario pugile Primo Carnera (1906-1967)⁵², l'autore Luca Crovi, redattore presso la casa editrice Bonelli e autore di libri divulgativi sulla letteratura popolare e di genere, trasforma Bignoli in un vivace comprimario e lo affianca a Carlo De Vincenzi, il commissario partorito dalla penna del maestro del giallo Augusto De Angelis (1888-1944).

Crovi ancora perlopiù la narrazione al dato biografico, avvalendosi dell'invenzione romanzesca per muoversi negli (ampi) interstizi che le cronache e i documenti hanno lasciato in bianco, tirando i fili dei personaggi in maniera da istituire nessi e relazioni che, se non sempre sembrano probabili, neanche appaiono impossibili e, sul piano del racconto, si dimostrano efficaci. L'operazione si presenta nel complesso fruttuosa e disinvolta; eppure, soprattutto per quanto riguarda Bignoli, alcune ricostruzioni scivolano in un'eccessiva semplificazione che rasenta il travisamento⁵³.

È significativo che Crovi vanti un'ormai lunga esperienza in casa Bonelli e, già in precedenza, tramite il padre Raffaele (1934-2007), sia entrato in contatto con l'immaginario di Tiziano Sclavi, scrittore e sceneggiatore decisivo nel rendere i "mostri", e i "diversi", attori di cui si possa non solo emotivamente comprendere lo stato d'animo e la condizione, ma in cui, oltrepassando la solidarietà, ci si possa anche identificare (il più volte rammentato studio di Fiedler, non per niente, ha per sottotitolo «Miti e immagini dell'io segreto»).

Senza dubbio lo scherzo di natura, in quanto diverso, è emblema per eccellenza della solitudine, dell'esilio forzato dal consesso dei cosiddetti normali. Tuttavia, in Italia, per molto tempo sembra impensabile persino l'idea di una fratellanza, di un associazionismo tra fenomeni viventi a scopo autodifensivo, un sodalizio speciale analogo a quello che Browning ha immortalato (e presumibilmente gonfiato) in *Freaks*, con tanto di codice di condotta e rito di iniziazione. È ciò a cui accenna, sin dalla quarta di copertina, l'omonimo adattamento a fumetti realizzato nel 2023 da Andrea Cavaletto.

⁵² Prima di diventare celebre come pugile, Carnera lavorò pure nel *sideshow*. Si veda, a titolo esemplificativo, Page (2011: 8-16, 197-213).

⁵³ Nel capitolo «Un uomo piccolo dal cuore grande», ad esempio, si legge: «Rifacendosi alle parole del generale Achille Starace, per cui c'era bisogno di uomini atletici e acrobatici per cambiare il Paese, il diplomatico e politico Giuseppe Bastianini propose al ministro Galeazzo Ciano di fare segretario del Partito fascista proprio il Bignoli. Il nano Bagonghi rifiutò cortesemente l'offerta. Dopo aver solcato i palchi di tutto il mondo, non voleva di certo essere ricordato per il proprio ingresso nel circo contraddittorio della politica» (Crovi 2022: pos. 73). La proposta avanzata da Giuseppe Bastianini (1899-1961) non fu né più né meno che una battuta, una punzecchiatura riferita dallo stesso, parecchi anni dopo, nel volume di taglio autobiografico *Uomini, cose, fatti* (1959); e Bignoli, a questo proposito, a parte essere nominato come termine di paragone – in forma neppure poi così lusinghiera – non fu mai seriamente interpellato: «Un giorno [Galeazzo Ciano (1903-1944)] si stizzì con me perché gli avevo detto che se si continuava a giudicare la capacità dei gerarchi dalle loro bravure acrobatiche, si doveva allora mettere il nano Bagonghi che sapeva saltare a pesce ben quattro cavalli al posto di Starace che sapeva saltarne uno soltanto» (Bastianini 2005: 273).

Abbandonando la *fiction*, benché un'Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi di Guerra esista in Italia dal 1917, la sua immagine e lo spirito delle sue iniziative sono stati alquanto differenti da quelli delle «*gueules cassées*» ('musi rotti') in Francia, ossia coloro che, rimasti orrendamente sfigurati nel corso della Grande Guerra, nel 1921 fondano l'Union des Blessés de la Face et de la Tête, non solo per dimostrarsi reciproca solidarietà, ma anche per ottenere una serie di diritti particolari. La formula *gueule cassée*, da etichetta dispregiativa, diviene una rivendicazione di rispetto in virtù del sacrificio compiuto per la patria, tanto da essere in seguito ufficialmente accolta nel nome dell'associazione e sbandierata con fierezza sul biglietto da visita dei membri⁵⁴.

Anche Bagonghi, tutto sommato, è sì un vincente, contornato infine da familiari, ammiratori, amici ma, alla resa dei conti, è una figura cristallizzata in un'irriducibile diversità; e, al di là della ricordata festa con gli altri suoi "simili", una volta tornato dall'America appare ossessivamente impegnato a integrarsi, a normalizzarsi: ora come benefattore, ora come «assiduo frequentatore e stimato» membro della Società Canottieri di Novara (Capra 1999: 51).

In Italia, perché gli esseri mostruosi dell'universo finzionale comincino a coalizzarsi sul serio, oppure riescano a instaurare una complicità vera con alcuni "normali", si deve attendere che l'inventiva di Tiziano Sclavi generi la fortunatissima serie a fumetti *Dylan Dog*, il cui primo numero compare nelle edicole il 26 settembre del 1986, come nuova collana della Daim Press (che due anni dopo assumerà il nome di Sergio Bonelli Editore). Ancora prima, benché con un impatto incalcolabilmente inferiore, Sclavi aveva firmato il racconto «Mostri» (1985) per la rivista *Il Belpaese* pubblicata da Camunia, fondata e diretta dal suo mentore Raffaele Crovi⁵⁵. I protagonisti della storia sono un nano del circo, un ritardato e un uomo senza arti, ricoverati nella stessa camera di un reparto ospedaliero speciale, riservato ai *freaks* (si sprecano le citazioni, gli omaggi e i rinvii al cinema di Browning, come anche ai più noti tra i fenomeni viventi realmente esistiti).

Prima di questi esempi, il *freak* italiano più rappresentativo è forse un *freak* senza neppure la speranza di un *sideshow*, un personaggio di una mostruosità banale e ghezzante insieme, socialmente inferiore persino all'«Italia nascosta» di cui racconta Italo Calvino (1923-1985) ne *La giornata d'uno scrutatore* (1963): l'Italia esiliata tra le mura del Cottolengo, fatta di «infelici», «minorati», «deficienti», «deformi, giù giù fino alle creature [...] che non si permette a nessuno di vedere» (Calvino [1992] 2022: 20, 7)⁵⁶.

Ho in mente il Ranocchio della nota novella «Rosso Malpelo» (1878) di Giovanni Verga (1840-1922). Già il protagonista eponimo è una sorta di ragazzo selvaggio, «un brutto ceffo, torvo, ringhioso, e selvatico», che «lavor[a] al pari di quei bufali feroci che si tengono coll'anello di ferro al naso» (Verga 1983: 163, 167). Ranocchio, come il nomignolo lascia intendere, è uno storpio, anche se non dalla nascita:

un povero ragazzetto, venuto a lavorare da poco tempo nella cava, il quale per una caduta da un ponte s'era lussato il femore, e non poteva far più il manovale. Il poveretto, quando portava il suo corbello di rena in spalla, arrancava in modo che sembrava ballasse la tarantella, e aveva fatto ridere tutti quelli della cava, così che gli avevano messo nome Ranocchio [...]. (Verga 1983: 167)

Ranocchio muore nel suo letto, contrariamente a Rosso Malpelo che si perde nei meandri più inferi – e infernali – della cava. Ma di una morte migliore non si tratta: abbandona questo mondo gravemente ammalato, facendo tirare un sospiro di sollievo al datore di lavoro, perché «oramai [...] più di impiccio che d'altro» (176).

⁵⁴ Cfr. Monestier (2009), ma anche il sito <<https://www.queules-cassees.asso.fr/>>.

⁵⁵ Sull'onda del travolgente successo di *Dylan Dog*, nel 1994 l'editrice milanese darà alle stampe una nuova versione dell'opera, questa volta in forma di romanzo. Sulla scrittura di Sclavi, cfr. Bertusi (1997), Bertusi (2000) – che, con aggiornamenti e l'aggiunta di un'intervista, è di fatto un compendio del saggio precedente – e Di Genua / Marciàno (1994). Su *Dylan Dog* segnalò Brunoro / Linari / Vianovi (1995), Nucci (2016), Nucci (2019) e Ostini ([1998] 2023).

⁵⁶ Alla luce del binomio letteratura e disabilità, si veda Bisi (2022).

Di «ragazzi rana», il *sideshow* è stato pieno. Basterà ricordare Samuel D. Parks (1874-1923), in arte «Hopp the Frog Boy»⁵⁷, oppure – anche se in un'epoca ben differente – Otis Jordan (1925-1990), «Frog Boy» e «Frog Man»⁵⁸. Quest'ultimo era un afroamericano nato e cresciuto a Barnesville, in Georgia. Per supplire alla propria invalidità e pagarsi gli studi, si spostava su un carretto trainato da una capra, vendendo matite e giornali, passando nel tempo a un'auto speciale, senza che i ricavati gli consentissero una vita dignitosa. Nel 1963, con l'arrivo di un luna park in città, si fece arruolare come fenomeno vivente. Nel 1984, allorché si esibiva con il Sutton's Sideshow alla New York State Fair, un'attivista per i diritti dei disabili sollevò una protesta affinché la sua messa in mostra, nonché di qualunque altro «handicappato», fosse vietata in quanto volgare sfruttamento. Il ragazzo rana, ormai non più tanto ragazzo, non solo replicò di non sentirsi affatto sfruttato, ma aggiunse che si considerava «uno *showman*: indipendente e fiero» (Bogdan 1988: 281)⁵⁹, pronto a battersi per il proprio diritto a esibirsi. Alla fine della fiera, evidentemente, Jordan pensava che fosse meglio essere additato come il Ragazzo Rana piuttosto che dimenticato come un oscuro Ranocchio.

Per quanto circoscritto, questo mio contributo enuclea alcuni elementi troppo spesso tralasciati dalla critica, con qualche eccezione tra coloro che si avvalgono degli strumenti della ricerca antropologica e folclorica. In primo luogo, la presenza per nulla sporadica dei *freaks* nell'intrattenimento italiano di piazza (e non solo); presenza che si riflette nei documenti, nella cronaca, nella letteratura e nelle più varie forme di cultura popolare, anche recentissima: si pensi, oltre ai citati film di Mainetti e De Angelis, al volume *Storia incredibile dell'uomo con tre gambe* (2024) di Alberto Giuffrè, «romanzo» (come si legge in copertina) al crocevia tra ricostruzione biografica e finzione narrativa, opera ibrida e doppia come sdoppiato e misto, tanto nel fisico quanto culturalmente, è il protagonista Francesco «Frank» Lentini (1889-1966), *freak* nato in Sicilia e vissuto per buona parte negli Stati Uniti⁶⁰.

In secondo luogo, che la narrazione – nel senso più ampio del termine – dei *freaks* italiani e/o in Italia appare più che altro all'insegna del patetismo e di un'emarginazione che non prevede manifestazioni di fratellanza, neppure provenienti da altri «diversi»; ciò, almeno, fino alla seconda metà degli anni Ottanta, quando si registra un cambiamento fondamentale di cui la poetica di Tiziano Sclavi è al tempo stesso causa ed effetto.

Inoltre, che *anche* in Italia la storia, l'espressione e la metamorfica concezione stessa della disabilità attraversano la fiera, il circo, il luna park, il caffè concerto e la loro sfaccettata rappresentazione; e tuttavia, la «nuda» osservazione e persino l'esibizione di malformazioni e menomazioni non collimano di per sé con il *sideshow*, che come costruzione sociale – regolata e trasgressiva insieme – richiede un contesto e una performatività ben riconoscibili, tali da lambire il meraviglioso e il sacro senza però disancorarsi da un'origine umana e terrena.

Ben lungi da ogni esaustività, questa ricognizione e le sue conclusioni parziali vorrebbero dare il la a ulteriori approfondimenti per una mappatura da cui, verosimilmente, emergerebbe una (contro)storia parallela e complementare della cultura del Belpaese.

⁵⁷ Cfr. Drimmer (1973: 364-365), Fiedler (2009: 173) e Nickell (2005: 145-146). È difficile immaginare che tale «nome d'arte» non derivi – anche solo indirettamente – dal racconto «Hop-Frog» (1849) di Edgar Allan Poe (1809-1849) e, soprattutto, dall'eponimo giullare-*freak*. Rinvio in merito a Foni (2010a: 139-140). Sui ragazzi rana in generale, nonché per ulteriori rimandi bibliografici, cfr. ancora Nickell (2005: 145-148).

⁵⁸ Su Otis Jordan segnalo Bogdan (1988: 1-2, 279-281), Gerber (1996: 48-49) e Hartzman (2005: 176-177).

⁵⁹ Traduzione mia.

⁶⁰ Già Marco Steiner (all'anagrafe Gianluigi Gasparini) trasforma Lentini in un personaggio ne *Il corvo di pietra*, edito dieci anni prima (cfr. Steiner 2014: 38-42). È un romanzo che immagina la movimentata giovinezza di Corto Maltese, eroe dei fumetti ideato da Hugo Pratt (Ugo Eugenio Prat, 1927-1995), di cui l'autore è stato collaboratore di fiducia. Sul «vero» Lentini, oltre a Giuffrè (2024: 137-144), cfr. Cervellati (1959: 71), Drimmer (1973: 51-54), Fiedler (2009: 227), Hartzman (2005: 180-181), Johnson (2004: 39, 154), Nickell (2005: 131-132), Taylor / Kotcher (2002: 1-3), nonché il sito <<http://www.franklentini.it/>>, allestito e curato da Salvatore Spadaro.

Riferimenti bibliografici

- Abbattista, Guido (2013): *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Trieste, Edizioni Università di Trieste.
- Abruzzese, Alberto / Borrelli, Davide (2000): *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*, Roma, Carocci.
- Adimari, Alessandro (1637): *La Tersicore o vero scherzi, e paradossi poetici sopra la Beltà delle Donne fra' difetti ancora ammirabili, e vaghe*, Firenze, Amadore Massi e Lorenzo Landi.
- Anonimo (1903): «Le mostruosità della natura. Alice Wance, la donna-orso», *La Domenica del Corriere*, 5, 1, 4 gennaio, p. 12.
- Anonimo (1910a): «Gli estremi nelle dimensioni umane. Il gigante più alto e il nano cavallerizzo», *La Domenica del Corriere*, 12, 8, 20-27 febbraio, p. 11.
- Anonimo (1910b): «Un nano pianto come morto e ritrovato celebre cavallerizzo a Berlino», *Corriere della Sera*, 2 marzo, p. 2.
- Anonimo (1910c): «Da Berlino. Le vicende di Bagonghi. Un colloquio col nano cavallerizzo», *Corriere della Sera*, 3 marzo, p. 6.
- Anonimo (1936): «100 mila lire donate all'Opera Balilla dal popolare "Bagonghi"», *Corriere della Sera*, 14 maggio, p. 6.
- Anonimo (1939): «Il nano "Bagonghi" annegato nel Ticino», *Corriere della Sera*, 7 settembre, p. 5.
- Augé, Marc (1993): *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. D. Rolland, Milano, Elèuthera.
- Augé, Marc (1999): *Disneyland e altri nonluoghi*, trad. A. Salsano, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bastianini, Giuseppe (2005): *Volevo fermare Mussolini. Memorie di un diplomatico fascista*, Milano, BUR.
- Battisti, Chiara (2018): «Richard the Freak. The dis-ability to show power», in D. Carpi, F. Ost (a c. di), *As You Law It - Negotiating Shakespeare*, Berlin-Boston, De Gruyter, pp. 39-61.
- Benson, Richard (2015): «I nani» [Canzone], in *L'inferno dei vivi* [Album], INRI.
- Bertusi, Daniele (1997): *Dellamorte e altre storie. Un viaggio tra horror e humour nei romanzi di Tiziano Sclavi*, Lecco, Periplo.
- Bertusi, Daniele (2000): *Tiziano Sclavi*, Fiesole, Cadmo.
- Bigliardi, Giuseppe (a c. di) (2016): *Storie di vite usate. La diversità in mostra*, Berceto, Museo Pier Maria Rossi-Associazione culturale Sentieri dell'Arte.
- Bisi, Monica (2022): «Il broglio metafisico: lacci del pensiero, urgenze della volontà nella città invisibile del Cottolengo», in D. De Liso et al. (a c. di), *Oltre il limite. Letteratura e disabilità*, Napoli, Paolo Loffredo, pp. 131-144.
- Bocci, Fabio (2020): «Altri corpi nei "Film di mezzanotte". Visioni e analisi delle rappresentazioni della disabilità e della diversità», in F. Bocci, A. M. Straniero (a c. di), *Altri corpi. Visioni e rappresentazioni della (e incursioni sulla) disabilità e diversità*, Roma, Roma TrE-Press, pp. 15-52.
- Bodgan, Robert (1988): *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Bondeson, Jan (1997): *A Cabinet of Medical Curiosities*, Ithaca, Cornell University Press.
- Bondeson, Jan (1999): *The Feejee Mermaid and Other Essays in Natural and Unnatural History*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- Bondeson, Jan (2000): *The Two-Headed Boy, and Other Medical Marvels*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- Bressani, Claudio (2019): «Cavallerizzo, acrobata, clown. Vita del piccolo grande Bagonghi», *La Stampa*, 16 marzo, <<https://www.lastampa.it/topnews/stampa-plus/2019/03/16/news/cavallerizzo-acrobata-clown-vita-del-piccolo-grande-bagonghi-1.33688249/>>.
- Browning, Tod (1932): *Freaks* [Film], Metro-Goldwyn-Mayer.
- Brunoro, Gianni / Linari, Enzo / Vianovi, Antonio (a c. di) (1995): *Dylan Dog. Indagine nell'incubo*, Firenze, Glamour International Production.

- Burattini, Moreno (2022): «Nostra Italia degli Orrori. Breve cronistoria dell'horror nel fumetto italiano da Virus a Dylan Dog», in F. Camilletti, F. Foni (a c. di), *Almanacco dell'Italia occulta. Orrore popolare e inquietudini metropolitane*, Città di Castello-Bologna, Odoya, pp. 151-176.
- Caillois, Roger (1995): *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, trad. L. Guarino, Milano, Bompiani.
- Calvino, Italo ([1992] 2022): *La giornata d'uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, a c. di M. Barenghi, B. Falchetto, Milano, Mondadori, pp. 3-78.
- Calvino, Italo (1995): «Il museo dei mostri di cera», in *Saggi 1945-1985*, vol. I, a c. di M. Barenghi, Milano, Mondadori, pp. 434-440.
- Campanella, Andrea / Aloï, Sonia (2016): *Il piccolo re*, Latina, Tunué.
- Canadé Sautman, Francesca (2010): «“Fair Is Not Fair”. Queer possibility and fairground performers in Western Europe and the United States, 1870-1935», in J. Hayes, M. R. Higonnet, W. J. Spurlin (a c. di), *Comparatively Queer. Interrogating Identities Across Time and Cultures*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 91-112.
- Canestrini, Duccio (1998): «Freaks. Antropologia dell'anomalia», *Annali del Museo Civico di Rovereto*, 14, pp. 281-300.
- Cappelli, Valerio (2015): «Il cinema riscopre le siamesi di “Freaks”», *Corriere della Sera*, 18 dicembre, p. 51.
- Capra, Gianfranco (1999): *C'era una volta il nano Bagonghi...*, Novara, Arte Grafica & Stampa.
- Cavaletto, Andrea (2023): *Freaks*, Eboli, Edizioni NPE.
- Cervellati, Alessandro (1956): *Storia del circo*, Bologna, Poligrafici Il Resto del Carlino.
- Cervellati, Alessandro (1959): «Gente delle fiere. Ingoiatori di spade, Mangiatori di fuoco, Fachiri – Lottatori, Ercoli e Donne-Ercole – I fenomeni e i “prodigi della natura” – Mostratori, domatori, ammaestratori – Spettacoli del “brivido” – Automi, statue di cera», in R. Leydi (a c. di), *La piazza. Spettacoli popolari italiani*, Milano, Edizioni Avanti!, pp. 7-119.
- Cervellati, Alessandro, (1961): *Questa sera grande spettacolo. Storia del circo italiano*, Milano, Edizioni Avanti!.
- Cescon, Roberto (2020): *Disabile chi? La vulnerabilità del corpo che tace*, Milano-Udine, Mimesis.
- Ciarlo, David (2011): *Advertising Empire. Race and Visual Culture in Imperial Germany*, Cambridge, MA-London, Harvard University Press, 2011.
- Crovi, Luca (2022): *Il Gigante e la Madonnina. Romanzo*, Milano, Rizzoli [eBook].
- De Angelis, Edoardo (2016): *Indivisibili* [Film], Tramp Ltd., O' Groove, Medusa Film.
- De Martino, Alessandra / Puppa, Paolo / Toninato, Paola (a c. di) (2013): *Differences on Stage*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- De Ritis, Raffaele (2008): *Storia del circo dagli acrobati egizi al Cirque du Soleil*, Roma, Bulzoni.
- Di Genua, Pino / Marciandò, Luigi (a c. di) (1994): *Tiziano Sclavi. Una carriera in horror*, Marano di Napoli, Tornado Press.
- Dividi, Fabrizio (2018): «Indivisibili: se la famiglia è più crudele della natura», *Corriere della Sera*, edizione torinese, 24 maggio, p. 10.
- Dividi, Fabrizio (2021): «“È la diversità che ci rende eroi”», *Corriere della Sera*, edizione torinese, 3 novembre, p. 13.
- Domenici, Viviano (2015): *Uomini nelle gabbie. Dagli zoo umani delle Expo al razzismo della vacanza etnica*, Milano, Il Saggiatore.
- D'Orazio, Francesco (2003): «Immersione», in A. Abruzzese, *Lessico della comunicazione*, a c. di V. Giordano, Meltemi, Roma, pp. 271-275.
- Drimmer, Frederick (1973): *Very Special People. The Struggles, Loves, and Triumphs of Human Oddities*, New York, Amjon Publishers.
- Durbach, Nadja (2010): *The Spectacle of Deformity. Freak Shows and Modern British Culture*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Elcott, Noam M. (2016): *Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Faeti, Antonio (2013): *La storia dei miei fumetti. L'immaginario visivo italiano fra Tarzan, Pecos Bill e Valentina*, Roma, Donzelli.

- Ferlita, Salvatore (a c. di) (2012): *Diversamente eroi*, Acireale-Roma, Bonanno.
- Fiedler, Leslie (2009): *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, trad. E. Capriolo, Milano, Il Saggiatore.
- Fini, Marcello (2013): *Fenomeni da baraccone. Vite e avventure dei grandi circensi italiani*, San Giovanni in Persiceto, Italica.
- Foni, Fabrizio (2007): *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*, Latina, Tunué.
- Foni, Fabrizio (2010a): «Meglio Ragazzo Rana che Ranocchio: il sorriso di Bagonghi e della Donna Mosca», in G. Mina (a c. di), *Elephant Man, l'eroe della diversità. Dal freak show vittoriano al cinema di Lynch*, Recco, Le Mani, pp. 115-141.
- Foni, Fabrizio (2010b): *Piccoli mostri crescono. Nero, fantastico e bizzarrie varie nella prima annata de «La Domenica del Corriere» (1899)*, Ozzano dell'Emilia, Perdisa Pop.
- Foucault, Michel (2010): *Eterotopia*, trad. S. Vaccaro, T. Villani, P. Tripodi, Milano-Udine, Mimesis.
- Fraser, Harry L. (1952): *Chained for Life* [Film], Spera Productions Inc.
- Gandini, Leonardo (1996): *Tod Browning*, Milano, Il Castoro.
- Garland Thomson, Rosemarie (a c. di) (1996): *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York-London, New York University Press.
- Garland Thomson, Rosemarie ([1997] 2017): *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York-Chichester, Columbia University Press.
- Gerber, David A. (1996): «The “careers” of people exhibited in freak shows: The problem of volition and valorization», in R. Garland Thomson (a c. di), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York-London, New York University Press, pp. 38-54.
- Giuffrè, Alberto (2024): *Storia incredibile dell'uomo con tre gambe*, Roma, Minimum Fax.
- Goodall, Jane R. (2002): *Performance and Evolution in the Age of Darwin. Out of the Natural Order*, London-New York, Routledge.
- Grossini, Giancarlo (2016): «Sorelle “indivisibili” sotto il giogo di un padre padrone», *Corriere della Sera*, edizione milanese, 18 settembre, p. 22.
- Guerra, Tonino (2005): *Bagonghi, un nano del circo per piccoli suggerimenti teatrali*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebro.
- Hammer, Carl / Bosker, Gideon (1996): *Freak Show. Sideshow Banner Art*, San Francisco, Chronicle Books.
- Hartzman, Marc (2005): *American Sideshow. An Encyclopedia of History's Most Wondrous and Curiously Strange Performers*, New York, Jeremy P. Tarcher-Penguin.
- Herzogenrath, Bernd (a c. di) (2006): *The Films of Tod Browning*, London, Black Dog Publishing.
- Johnson, Randy et al. (2004): *Freaks, Geeks & Strange Girls. Sideshow Banners of the Great American Midway*, San Francisco, Last Gasp.
- Landolfi, Tommaso (1991): *Opere*, vol. I, a c. di I. Landolfi, Milano, Rizzoli.
- Lemaire, Sandrine et al. (a c. di) (2003): *Zoo umani. Dalla Venere ottentotta ai reality show*, trad. S. De Petris, Verona, Ombre Corte.
- Leydi, Roberto (a c. di) (1959): *La piazza. Spettacoli popolari italiani*, Milano, Edizioni Avanti!.
- Mainetti, Gabriele (2021): *Freaks Out* [Film], Goon Films, Lucky Red, Rai Cinema.
- Marchetti, Simona (2013): «Galliate dedica il palazzetto dello sport a Bagonghi, il mito del circo», *La Stampa*, 15 ottobre, <<https://www.lastampa.it/novara/2013/10/15/news/galliate-dedica-il-palazzetto-dello-sport-a-bagonghi-il-mito-del-circo-1.35968077/>>.
- Mariani Ciampicacigli, Franca (1976): «*Realtà romanzesca*» nella «*Domenica del Corriere*» (1922-1941), Ravenna, Longo.
- Merola, Valeria (2022): «“Sventurato e misero semiante”: difetti e menomazioni nella *Tersicore* di Alessandro Adimari», in D. De Liso et al. (a c. di), *Oltre il limite. Letteratura e disabilità*, Napoli, Paolo Loffredo, pp. 31-45.
- Monestier, Martin (2009): *Les gueules cassées. Les médecins de l'impossible 1914-1918*, Paris, Le Cherche Midi.
- Natale, Alberto (2008): *Gli specchi della paura. Il sensazionale e il prodigioso nella letteratura di consumo (secoli XVII-XVIII)*, Roma, Carocci.
- Nickell, Joe (2005): *Secrets of the Sideshows*, Lexington, The University Press of Kentucky.

- Nucci, Marco (a c. di) (2016): *Dylan Dog Diary*, Milano, Sergio Bonelli.
- Nucci, Marco (a c. di) (2019): *Dylan Dog Talks*, Milano, Sergio Bonelli.
- Ostini, Alberto (a c. di) ([1998] 2023): *Dylan Dog. Indocili sentimenti, arcane paure*, Città di Castello-Bologna, Odoya.
- Page, Joseph S. (2011): *Primo Carnera. The Life and Career of the Heavyweight Boxing Champion*, Jefferson, McFarland & Company.
- Pedrocchi, Federico / Albertarelli, Rino / Gherlizza, Egidio (1980): *Bagonghi il pagliaccio*, Roma, Camillo Conti.
- Pingree, Allison (1996): «The “Exceptions That Prove the Rule”: Daisy and Violet Hilton, the “New Woman,” and the bonds of marriage», in R. Garland Thomson (a c. di), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York-London, New York University Press, pp. 173-184.
- Porro, Maurizio (2016): «Sorelle siamesi da baraccone. La favola nera di Viola e Dasy [sic]», *Corriere della Sera*, 29 settembre, p. 45.
- Porro, Maurizio (2017): «La sofferenza di due gemelle in una Napoli degradata», *Corriere della Sera*, 27 agosto, p. 59.
- Pretini, Giancarlo (1984): *Dalla fiera al luna park. Storie di mestieri e di giostre dal Medioevo ad oggi*, Udine, Trapezio Libri.
- Raffaelli, Sergio (1989): «Quando il cinema era mobile», *La Ricerca Folklorica*, 19, pp. 103-112.
- Rothfels, Nigel (1996): «Aztecs, Aborigines, and Ape-People: Science and Freaks in Germany, 1850-1900», in R. Garland Thomson (a c. di), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York-London, New York University Press, pp. 158-172.
- Sanga, Glauco (1989): «Introduzione», *La Ricerca Folklorica*, 19, pp. 3-6.
- Schianchi, Matteo ([2012] 2018): *Storia della disabilità. Dal castigo degli dèi alla crisi del welfare*, Roma, Carocci [eBook].
- Schwartz, Vanessa R. (1998): *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Sclavi, Tiziano (1994): *Mostri. Romanzo*, Milano, Camunia.
- Serena, Alessandro (2008): *Storia del circo*, Milano, Bruno Mondadori.
- Silvestrini, Elisabetta (a c. di) (1987): *La piazza universale. Giochi, spettacoli, macchine di fiere e luna park*, Milano-Roma, Mondadori-De Luca.
- Silvestrini, Elisabetta (1989): «Cercando la vertigine. Materiali della collezione Menarini, “viaggiatori” e “fermi”, giochi del luna park», *La Ricerca Folklorica*, 19, pp. 49-58.
- Silvestrini, Elisabetta (a c. di) (2001): *Spettacoli di piazza a Roma. Le fonti*, Quarto Inferiore-Bologna, Pàtron.
- Skal, David J. (1998): *The Monster Show. Storia e cultura dell'horror*, trad. M. Benigni, Milano, Baldini & Castoldi.
- Skal, David J. / Savada, Elias (1995): *Dark Carnival. The Secret World of Tod Browning, Hollywood's Master of the Macabre*, New York, Anchor Books.
- Sordi, Italo (1989): «Etnografia di piazza. Le “Völkerschaustellungen” di Carl Heinrich Hagenbeck», *La Ricerca Folklorica*, 19, pp. 59-68.
- Steiner, Marco (2014): *Il corvo di pietra*, Palermo, Sellerio.
- Stencell, A.W. (2002): *Seeing Is Believing. America's Sideshows*, Toronto, ECW Press.
- Stencell, A.W. (2010): *Circus and Carnival Ballyhoo. Sideshow Freaks, Jugglers and Blade Box Queens*, Toronto, ECW Press.
- Stulman Dennett, Andrea (1996): «The Dime Museum freak show reconfigured as talk show», in R. Garland Thomson (a c. di), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York-London, New York University Press, pp. 315-326.
- Tait, Peta / Lavers, Katie (a c. di) (2016): *The Routledge Circus Studies Reader*, Abingdon-New York, Routledge.
- Taylor, James / Kotcher, Kathleen (2002): *James Taylor's “Shocked and Amazed!”*. *On and Off the Midway*, Guilford, The Lyons Press.
- Therapy? (2023): «Ugly» [Canzone], in *Hard Cold Fire* [Album], Marshall Records.

- Trevisan, Albano (1989): «Dal “casotto” al luna park. Conflitti e adesioni popolari alle attrazioni foranee a Venezia», *La Ricerca Folklorica*, 19, pp. 77-86.
- Tromp, Marlene (a c. di) (2008): *Victorian Freaks. The Social Context of Freakery in Britain*, Columbus, The Ohio State University Press.
- Turzio, Silvana (2005a): «Gli estremi della fotografia», in S. Turzio (a c. di), *Lombroso e la fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 3-21.
- Turzio, Silvana (2005b): «Le fotografie del Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso», in S. Turzio (a c. di), *Lombroso e la fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 70-146.
- Ulivi, Stefania (2016): «Successo di Daisy e Viola, le cantanti siamesi», *Corriere della Sera*, 5 settembre, p. 33.
- Ulivi, Stefania (2019): «Marianna e Angela, divise o insieme. Le gemelle che spiazzano il cinema», *Corriere della Sera*, 16 febbraio, p. 47.
- Ulivi, Stefania (2021): «I mostri della Laguna», *Corriere della Sera*, 9 settembre, p. 44.
- Urban, Maik / Krüger, Sandra (1998): «Alice Vance (“Das Bärenweib”): A historical case of Nievergelt Syndrome», *American Journal of Medical Genetics*, 76:2, pp. 145-149.
- Vadalà, Giuseppe (2013): «La rappresentazione della disabilità tra conformismo e agire politico», in R. Medeghini *et al.*, *Disability studies. Emancipazione, inclusione scolastica e sociale, cittadinanza*, Trento, Erickson, pp. 125-148.
- Verga, Giovanni (1983), *Tutte le novelle*, vol. I, a c. di C. Riccardi, Milano, Mondadori.
- Vita, Emilio / Rossati, Chantal (a c. di) (1997): *Viaggiatori della luna. Storia, arti e mestieri dalla Fiera al Luna Park*, Milano, Ikon Editrice.
- West, Rick (2011): *Pickled Punks and Girlie Shows. A Life Spent on the Midways of America*, Atglen, Schiffer Publishing.
- Woolf, John (2019): *The Wonders. Lifting the Curtain on the Freak Show, Circus and Victorian Age*, London, Michael O'Mara Books.
- Zimmerman, Andrew (2001): *Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany*, Chicago-London, The University of Chicago Press.