

## DAL MANICHINO ALLA REAL DOLL

## LA BAMBOLA NELLA VISUALITÀ CONTEMPORANEA

Alessandra Olivares

«Nell'Era della Chirurgia estetica il corpo perde la sua realtà e diviene metamorfosi dell'illusione estetica. Nell'Era del Consumismo il corpo si trasforma in un Giocattolo pericoloso. Nell'Era preApocalittica il corpo è il limite dell'Anima, il magnifico contenitore che ambisce ai sogni»<sup>1</sup>.

Questa affermazione rappresenta un'analisi lucida e consapevole di ciò che è diventato il corpo contemporaneo, sottoposto alla crescente e accattivante pressione a trasformarsi costantemente in *altro da sé*.

La rivalutazione del corpo e della sensorialità messa in atto dagli artisti della Body Art negli anni Sessanta, che, nonostante la crudezza di alcuni interventi reali, simbolici o virtuali sul corpo, conservava la sua carica positiva di risveglio dei sensi troppo a lungo anestetizzati dalla censura che il corpo ha sempre subito, estremizzata e portata all'eccesso ha finito per condurre a una nuova, pericolosa e sconcertante scomparsa del corpo stesso. Questo perché «se da un lato il corpo sembrerebbe essere stato accettato nella sua realtà materiale, nei suoi travagli e nelle sue necessità, ma anche nella sua bellezza, al punto da tributargli un vero e proprio culto, dall'altro lato esso appare invece 'asservito', posto al servizio delle nostre costruzioni culturali e sociali»<sup>2</sup>. Infatti i condizionamenti che giungono quotidianamente dai messaggi massmediali propongono modelli stereotipati disarmanti e ingannevoli, che «ci manipolano come cartoni animati che giocano con i nostri cervelli»<sup>3</sup>. Come sostiene Michela Marzano, in epoca contemporanea si è consolidata l'idea che il corpo possa essere oggetto di continue manipolazioni che possano soddisfare i nostri desideri sempre insoddisfatti, poiché «l'immagine corporea turba o seduce, solletica o disgusta. Di qui la forte valorizzazione attribuita alla chirurgia estetica, alle diete alimentari, all'allenamento fisico come mezzi per liberarsi del *peso* del corpo»<sup>4</sup>.

Quest'ultimo è quindi diventato centrale nell'ambito della società, della comunicazione, della moda e dell'arte, risultando il terreno privilegiato per la ricerca dell'identità che, sempre più spesso

---

<sup>1</sup> ANGELO CRUCIANI - GRACE ZANOTTO, *Il corpo oltre il corpo*, 24 settembre – 28 ottobre 2009. <http://www.famigliamargini.com/contenuti/exhibition/corpo-oltre-corpo/corpo-oltre-corpo.html>.

<sup>2</sup> MICHELA MARZANO, *La filosofia del corpo*, Genova, Il melangolo, 2010, p. 9.

<sup>3</sup> A. CRUCIANI - G. ZANOTTO, *Il corpo oltre il corpo* cit.

<sup>4</sup> M. MARZANO, *La filosofia del corpo* cit., p. 21.

ridotta a pura essenza fisica, entra di fatto in un ambito che non le rende giustizia, quello dell'apparenza svuotata di qualunque significato esistenziale.

Se l'ossessione per la bellezza e l'evanescenza dei corpi sono i valori che fondano l'estetica contemporanea, perché espressioni di autocontrollo e padronanza di sé, non stupisce che il corpo della donna sia stato oggetto di riflessione preferito e veicolo principale per la diffusione degli ideali della nostra epoca.

L'era dei continui progressi scientifici e tecnologici che promettono e permettono di manipolarsi oltre i limiti dell'umano, sottoponendo il corpo a pratiche di modificazione estreme fino a diventare *come tu mi vuoi*, si identifica in un inevitabile fallimento del desiderio di autenticità, proprio come nel caso della protagonista della nota commedia di Luigi Pirandello.

La società postmoderna, dunque, ha sancito definitivamente l'inadeguatezza e l'anacronisticità del corpo naturale, trasformandolo in un limite biologico, «un ostacolo da superare per essere nel mondo»<sup>5</sup>. In questa epoca sempre più ricca di immagini di ogni tipo anche l'immagine del corpo è diventata un riflesso delle aspettative degli altri, «essa non corrisponde più all'immagine tridimensionale che si ha di se stessi [...], ma si trasforma in una rappresentazione delle apparenze»<sup>6</sup>. E la fotografia, principale mezzo di trasmissione delle immagini nella nostra società, presenta lo stesso dualismo che ritroviamo nell'esperienza del corpo che è allo stesso tempo oggetto e soggetto, materiale e immateriale. Così da una parte, come aveva già intuito Oliver Wendell Holmes nei suoi articoli sulla fotografia del 1859, quest'ultima ha innescato un processo di smaterializzazione, poiché, stilizzando ogni aspetto della vita quotidiana, ha reso inutile la materia come sostanza visibile. Dall'altro lato, però, di fronte a una fotografia si realizza quello che Claudio Marra definisce «effetto corpo», e cioè una capacità che è propria della fotografia di restituire la presenza reale di quelli che «sono prima di tutto corpi da ammirare e da desiderare»<sup>7</sup>. In questa irrisolvibile contraddizione risiede il potere e il fascino delle immagini che consumiamo quotidianamente, che influenzano la materia che siamo e la volontà che possediamo.

Il gioco delle apparenze ha reso i modelli di riferimento sempre più irreali, troppo spesso surreali, e nel caso della donna ha offerto un'idea della femminilità completamente artefatta e autoreferenziale. La bambola è risultata, quindi, il soggetto-oggetto più adatto a raccontare e visualizzare i paradossi e le contraddizioni della nostra società, con le sue allucinazioni estetiche in

---

<sup>5</sup> UMBERTO GALIMBERTI, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 13.

<sup>6</sup> M. MARZANO, *La filosofia del corpo* cit., p. 22.

<sup>7</sup> CLAUDIO MARRA, *Nelle ombre di un sogno: storia e idee della fotografia di moda*, Milano, Mondadori, 2004, p. 33.

cui «l'umano idealizzato diventa l'umano di plastica capace di mantenere un eterno sorriso, e non quello la cui bellezza richiede frequentazione, intimità»<sup>8</sup>.

Inoltre, come ha sottolineato Carl Fox nel libro *The Doll* del 1973, la bambola è affine alle pratiche artistiche contemporanee se pensiamo alla riscrittura dei significati e alla rifocalizzazione dello sguardo sugli oggetti ordinari attuati dai Surrealisti che, come è noto, hanno ampiamente attraversato questo tema. Ma lo è ancora di più se pensiamo alla rivalutazione e all'esplorazione estetica degli oggetti quotidiani sancite definitivamente dagli artisti della Pop Art.

La bambola infatti è innanzitutto un giocattolo e quindi un oggetto comune destinato al mondo dell'infanzia. Tuttavia con l'invenzione nel 1959 della prima bambola adulta della storia si è sviluppato un fenomeno da non sottovalutare. Barbie presentata come una modella, con abiti e in cataloghi illustrati molto simili alle pagine di riviste come «Vogue» e «Harper's Bazaar», è diventata una di quelle bambole-icone molto desiderate dai collezionisti. Come ha sottolineato Juliette Peers, Barbie è stato il giocattolo che più di ogni altro ha seguito l'evolversi della moda per circa quaranta anni. La sua forza sta nel rappresentare ciò che non può esistere nella realtà. Come Lara Croft è l'eroina virtuale di *Tomb Rider*, così Barbie è esaltata dalla sua artificialità. Si tratta di un mutante, una sorta di cyber-creazione che ha anticipato le conseguenze della chirurgia estetica che troppo spesso mostra donne che rovinano il proprio corpo nel tentativo di raggiungere misure e canoni impossibili<sup>9</sup>. In realtà «il sogno di riuscire un giorno a liberarsi di questa fisicità ci impedisce di essere liberi. Questo spiega l'enorme successo arriso al mondo virtuale e alla *cyberculture*, poiché il corpo *cyber* è identificato, nell'immaginario collettivo, con un corpo liberato da ogni sorta di vincolo materiale»<sup>10</sup>.

In ogni caso la Barbie resta la prima bambola adulta di piccole dimensioni. A partire dagli anni Novanta del secolo scorso, con l'invenzione delle *real dolls*, le bambole in silicone più realistiche al mondo dalla grandezza naturale, da non confondere con le più famose bambole gonfiabili, note come *sex dolls*, il fenomeno del collezionismo è esploso, radunando gli appassionati del genere sparsi in tutto il mondo in community online dove si scambiano notizie, idee, pareri e fotografie. Il collezionismo, che è assolutamente indipendente dalle università e dalle gallerie d'arte, fa parte di quelle pratiche e rituali collettivi carichi di significati reali, virtuali e simbolici. In questo senso la bambola non rappresenta solo un oggetto formale, con precise qualità estetiche, ma va considerata

---

<sup>8</sup> EWEN STUART, *Sotto l'immagine niente. La politica dello stile nella società contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1993, p. 213.

<sup>9</sup> JULIETTE PEERS, *The fashion doll. From Bebé Jumeau to Barbie*, New York, Berg, 2004, pp. 178-189.

<sup>10</sup> M. MARZANO, *La filosofia del corpo* cit., pp. 22-23.

nelle sue molteplici espressioni legate all'apparenza, alla moda, alle problematiche di genere, al mito e all'utilizzo.

In arte la bambola ha rappresentato il più classico degli stereotipi legati alla condizione femminile: simbolo della donna-oggetto, di una società che ha indotto le donne «ad accettare un'immagine svalutativa di se stesse»<sup>11</sup> e a interiorizzare «la rappresentazione della propria inferiorità»<sup>12</sup>. Emblema di un'idea di estetica assurdamente omologante e spersonalizzante, di un corpo naturale destinato alla sparizione, sostituito da un più accattivante, asettico e invulnerabile surrogato: il manichino. Fatto a pezzi, frammentato, disarticolato, quest'ultimo è diventato metafora delle crudeli maniere dei nostri tempi e dell'orrore individuale che scaturisce dalla presa di coscienza della maschera che ad un certo punto rivela il grottesco e la mostruosità dell'immagine alla quale non resta che scomparire. In fondo, nell'era postmoderna ci siamo abituati a non temere il doppio, «a credere più nella rappresentazione del vero che all'oggetto reale, il corpo postorganico anticipato dagli artisti dell'ultima generazione permette di realizzare la profezia baudrillardiana: eliminato il doppio sarà eliminato anche il suo referente: l'uomo organico»<sup>13</sup>.

È negli anni Settanta che questo soggetto viene recuperato e utilizzato come uno specchio in cui far riflettere il processo di reificazione e mercificazione del corpo femminile riscontrabile in ogni ambito della società contemporanea, affascinata da una fisicità sempre più artificiale in cui tutti i confini sfumano – umano, animale, vegetale, mitologico, fantascientifico. Questa tendenza artistica che negli anni Novanta, come è noto, è stata definita postorganica o postumana dal critico Jeffrey Deitch, ha fatto ampio uso della poetica del surrogato umano, nelle svariate versioni della bambola, automa o manichino, per la sua valenza di critica sociale di una mentalità che considera l'uso spropositato dei progressi della chirurgia plastica e dell'ingegneria genetica come tappe cruciali della costruzione di un uomo-macchina-cosa, e quindi di un corpo dal «sex appeal dell'inorganico», citando il titolo del celebre libro di Mario Perniola<sup>14</sup>.

È giusto ricordare che la prima artista ad affrontare il tema della codificazione del corpo femminile realizzando alcuni autoritratti in veste di bambola è stata la francese Claude Cahun. Con il suo spirito notoriamente provocatorio, l'artista ha enfatizzato tutti gli aspetti dell'apparenza femminile, dall'acconciatura al trucco e alle pose, mettendo in scena il grottesco che scaturisce da un'idea di femminilità riconducibile alla maschera piuttosto che al corpo come feticcio, come invece hanno sempre fatto i Surrealisti a cui l'artista era intellettualmente legata. Infatti questi

<sup>11</sup> FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI, *Identità mutanti*, Genova, Costa & Nolan, 1997, p. 52.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> CECILIA CANZIANI (a cura di), *Cindy Sherman: alle radici del Surrealismo*, Contemporary Art Research, s.l., s.d.

<sup>14</sup> MARIO PERNIOLA, *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 1994.

ultimi, in particolare con gli scatti di Raoul Ubac del volto del manichino di André Masson, in una gabbia di vimini, imbavagliato e con una viola del pensiero al posto della bocca (fig. 1), sancirono il ruolo sottomesso della donna come «oggetto erotico, l'ultimo soggetto dello sguardo maschile»<sup>15</sup>. Per questo il tema della bambola è certamente uno dei più discussi e controversi dei nostri tempi, e anche per l'inquietante familiarità che non lascia indifferenti chi la osserva, perché resta, nonostante tutto, un oggetto perturbante nel senso freudiano della parola.

Oggi tuttavia appare un'inversione di marcia degna di un'attenta analisi. Soprattutto nel caso dell'uso di *real dolls* o *sex dolls*, sempre più spesso al centro di progetti d'arte che sembrano veri e propri studi psicologici intorno alla sfera emotiva dell'individuo.



Fig. 1, Roul Ubac, *Mannequin dressed by André Masson*, Exposition Internationale du Surréalisme, 1937

---

<sup>15</sup> GHISLAINE WOOD, *The Surreal Body: Fetish and Fashion*, London, V&A Publication, s.d., p. 29.

È necessario dunque sgombrare la mente da qualsiasi pregiudizio o presa di posizione di carattere morale per tentare di comprendere perché numerosi artisti, attraverso un abile uso dello strumento fotografico, unito a set studiati nei minimi particolari, agli accessori e alle pose, impegnano la propria ricerca intorno alla possibilità e alla volontà di far trasparire sentimenti da un soggetto che notoriamente non può provarli e che peraltro per decenni è stato utilizzato come stereotipo di una donna spersonalizzata e desessualizzata.

### *Riflessi di femminilità*

Innanzitutto bisogna sottolineare che la bambola intesa come giocattolo e come simbolo dell'estetica, dell'apparenza e del narcisismo dell'esistenza contemporanea è un'idea prettamente occidentale. Nella cultura giapponese la bambola acquista complessità di contenuti e significati simbolici. Il termine giapponese *nyngyo*, che significa figurina antropomorfa, sottolinea l'aspetto di simulacro della figura umana e, oltre ai numerosi significati che la bambola può assumere nella tradizione del Sol Levante, legati all'amicizia, all'allontanamento di forze negative, alle proiezioni



Fig. 2, Azusa Itagaki, dalla serie *Casa di bambola*, 2011

amoroze, secondo la concezione scintoista le bambole hanno anche un'anima, almeno quella dell'artista che le ha realizzate.

Una visione introspettiva e complessa di questo soggetto/oggetto, che si colloca al confine tra il mondo razionale e quello inconscio, tra l'oggetto inanimato e la donna reale, è offerta dalla ricerca artistica di Azusa Itagaki. *Casa di bambola* (fig. 2) è un progetto iniziato dall'artista giapponese nel 2010 e poi esposto nella galleria d'arte Fabbrica Fluxus di Bari nell'inverno 2011. Il tema della bambola e della donna fatta bambola attraversa tutta la cultura giapponese, dalla letteratura, al cinema e all'arte. Proprio il film *Air Doll* di Hirokazu Koreeda ha incuriosito l'artista, che già interessata alla produzione di realtà alternative ha iniziato la sua ricerca intorno a un mondo poco noto. Come lei stessa ha dichiarato non era a conoscenza dell'esistenza di un'intera comunità di collezionisti di queste bambole sparsi in tutto il mondo. Dalle informazioni e dal materiale raccolto contattando questi amatori è nata l'esposizione barese. Chiara citazione dell'opera del drammaturgo scandinavo Henrik Ibsen, *Casa di bambola* del 1879, il titolo della mostra colloca il lavoro di Azusa Itagaki intorno alla sfera affettiva del quotidiano. Come nel testo di Ibsen la protagonista, una sorta di pre-femminista, riesce a riscattarsi in una società in cui non si ritrova perché la considera solo una bambola con il compito di rallegrare il marito, così anche nell'opera dell'artista giapponese la bambola appare un soggetto rivalutato. Le bambole fotografate da Azusa Itagaki non sono semplici oggetti industriali, non sono neppure donne, ma sono corpi «che parlano in silenzio [...]. Oltre i loro occhi, modellati da un'apparente staticità, si nasconde la storia di chi le circonda»<sup>16</sup>. Ciò che incuriosisce della ricerca fotografica dell'artista è il confine così sottile che si percepisce tra questi oggetti inanimati e la donna reale, che nei messaggi massmediali risulta spesso ridotta a un bell'oggetto da esporre in vetrina, proprio come un manichino. In particolare nella fotografia di moda il modello proposto è

una donna che gli stilisti de-sessualizzano nel momento stesso in cui la rivestono o la spogliano, mettendo così in scena una sorta di spettacolo della paura, come se l'erotismo dovesse arrestarsi alle soglie dei loro abiti, portati con quei gesti rituali che vogliono a un tempo provocare l'idea del sesso e insieme la sua interdizione<sup>17</sup>.

Nelle immagini dell'artista giapponese si potrebbe cadere nell'equivoco della pornografia, dato anche l'uso cui sono spesso destinate queste bambole, ma in realtà si tratta di fotografie che

---

<sup>16</sup> MARIELLA SOLDI, *L'invenzione del corpo*. "Casa di bambola" di Azusa Itagaki, <http://www.bibliotecagiapponese.it/2011/11/28/1%E2%80%99invenzione-del-corpo-%E2%80%93-%E2%80%9Ccasa-di-bambola%E2%80%9D-di-azusa-itagaki-di-mariella-soldo>

<sup>17</sup> U. GALIMBERTI, *I miti del nostro tempo*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 111.

indagano la dimensione erotica del quotidiano. Infatti «la pornografia rappresenta di solito il sesso, ne fa un oggetto immobile (un feticcio) [...]. La foto erotica al contrario [...] non fa del sesso un oggetto centrale; essa può benissimo non farlo vedere; trascina lo spettatore fuori della sua cornice»<sup>18</sup>. Questi scatti mostrano il proprietario con la sua bambola impegnato nelle attività di ogni giorno, in una relazione in cui «tra la pelle e la plastica si crea un contatto, un'alchimia»<sup>19</sup>. Queste compagne inanimate, inscrivendosi nelle vite di chi le possiede, acquistano esse stesse una vita e comunicano sensazioni, emozioni e idee. L'oggetto che ha sempre rappresentato la visualizzazione di un'idea di femminilità come «essere alienato della donna [...] come totalità astratta, svuotata di ogni realtà»<sup>20</sup> appare adesso più vero del vero. Inoltre il processo voyeuristico e feticistico che certamente queste immagini innescano appare reversibile. Azusa Itagaki, che compare nelle vesti di una bambola in un'immagine e in video in mostra, ha dichiarato: «nell'interazione e nella collaborazione con il proprietario della bambola, io stessa divento performer, divengo una bambola, con tutto il retaggio legato alle questioni dell'identità e dell'immaginario come donna giapponese»<sup>21</sup>.



Fig. 3, Elena Dorfman, dalla serie *Still Lovers (Rebecca 1)*, 2001

<sup>18</sup> ROLAND BARTHES, *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 58-60.

<sup>19</sup> M. SOLDI, *L'invenzione del corpo* cit.

<sup>20</sup> JEAN BAUDRILLARD, *Della seduzione*, Milano, SE, s.d., p. 97.

<sup>21</sup> LEONARDO BASILE, *Azusa Itagaki e la sua casa di bambola*, 19 novembre 2011, <http://www.leonardobasile.it/mostre1/LaCasaDiBambola.htm>

*Still Lovers* (fig. 3), una serie realizzata tra il 2001 e il 2004 dall'artista americana Elena Dorfman, è un lavoro molto simile a quello di Itagaka. Anche in questo caso lo strumento fotografico risulta il *medium* privilegiato per presentare un fenomeno di carattere non solo estetico, ma soprattutto sociologico, anche se ancora di nicchia dato l'elevato costo delle 'bambole reali'. Le immagini mostrano scene di vita privata incentrate sulle relazioni d'amore o di amicizia tra esseri umani e *real dolls*. L'artista ha incontrato uomini e donne che per un motivo o per un altro hanno scelto di accogliere queste bambole non solo nelle proprie case, ma soprattutto nelle loro vite. Le fotografie, infatti, documentano le relazioni emotive che si instaurano tra la bambola, che proprio come nel bambino sviluppa un ruolo attivo nella fantasia degli adulti, e il suo proprietario. L'artista non insiste sulla funzione di oggetto sessuale di questi surrogati umani, al contrario racconta storie di vita, momenti quotidiani di una disarmante ovvietà in cui le bambole sono coinvolte come compagne, con un proprio senso di realtà al di là della finzione che rappresentano e di cui sono parte. L'artificiosità che caratterizza l'esistenza di queste persone paradossalmente si carica di una seppur illusoria autenticità attraverso lo sguardo fotografico, che cristallizza la malinconia, le contraddizioni e il senso di solitudine smisurata di un'umanità affetta da autismo e narcisismo, abituata a credere più alla rappresentazione del vero che alla realtà.

In lavori di questo tipo la bambola risulta una sorta di ritratto inverso di Dorian Gray. Se nel celebre romanzo di Oscar Wilde è il ritratto a invecchiare e a mostrare i segni della decadenza fisica e morale del giovane Dorian, la *real doll* che entra nelle vite di queste persone è un'autorappresentazione del proprietario e ha lo stesso ruolo decisivo che il ritratto ha per Dorian. Solo che in questo caso è la bambola a restare immutata, giovane e bella, incarnando gli ideali di perfezione della nostra epoca, resi più umani dalla dimensione affettiva che emerge nella relazione tra carne e plastica. A questo punto sembrano pertinenti le considerazioni di Sandra Bilotto, designer di bambole, la quale afferma che «il femminismo piuttosto che incoraggiare le donne contro la moda debilitante e grottesca, ha negato loro l'opportunità di essere 'belle' e 'femminili'. Questa mancata opportunità di esplorare le qualità femminili è poi fornita dalle bambole»<sup>22</sup>. Lo stesso oggetto, dunque, che per decenni è stato il simbolo di un'idea chiaramente sbagliata della femminilità, oggi sembra tentare di porre rimedio agli errori sociali.

Anche Laurie Simmons dagli anni Settanta fotografa bambole e pupazzi di ogni tipo come esseri viventi, in modo estremamente realistico, collocandoli in case di bambole in miniatura.

---

<sup>22</sup> J. PEERS, *The Fashion Doll* cit., p. 39.



Fig. 4, Laurie Simmons, dalla serie *The Love Doll*, 2009-2011

Tra il 2009 e il 2011 l'artista ha realizzato la serie *The Love Doll* (fig. 4), utilizzando le bambole reali. Rispetto ai lavori delle artiste di cui si è appena parlato, in questo caso si evidenzia una diversa dinamica formale e psicologica. Innanzitutto definirla bambola dell'amore è un modo delicato per parlare di questa *sex doll* perché discreto appare il modo in cui l'artista ha ritratto la bambola più discussa e criticata al mondo per la sua aderenza al vero e per il discutibile business di cui fa parte. Simmons ha dichiarato di aver scoperto le *sex dolls* in una visita a Tokyo e, nonostante una prima sensazione di fastidio, ne è rimasta in qualche modo incuriosita. Così ha deciso di acquistare prima una bambola dai tratti asiatici, e solo dopo un po' di tempo ne ha ordinato una seconda dall'aspetto più occidentale. Lo *shock* nel ricevere queste bambole dalle dimensioni umane e così realistiche è stato tale che è stata presa dalla volontà di animarle fino a quando non si è sentita a proprio agio con loro. Con l'aiuto di due assistenti, degli abiti, degli accessori, delle pose, delle ambientazioni e delle inquadrature è riuscita a donare carattere, pensieri, sentimenti a questi surrogati umani che sembrano sognare di uscire da situazioni che non sopportano. In queste immagini protagonista è la donna e la sua condizione, non c'è più relazione e interazione tra la carne e il silicone, e anche quando vengono fotografate insieme tra le due bambole sembra non esserci possibilità o volontà di comunicazione. La solitudine è la compagna di vita di queste donne-oggetto che, in alcuni casi, sembrano «modelle che posano per le pagine di una rivista di moda»<sup>23</sup>. Le *love dolls* infatti sono fotografate in ambientazioni contemporanee, con acconciature e abiti alla moda, e la realistica crea un effetto sconcertante nello spettatore. Si tratta di immagini che raccontano la condizione femminile trasmettendo tensione e ambiguità, che per questo ricordano le

<sup>23</sup> LINDA YABLONSKY, *Laurie Simmons's Love Doll*, «Artifacts, T Magazine: The New York Times Magazine», 21 febbraio 2011, <http://www.lauriesimmons.net/writings/artifacts-t-magazine-the-new-york-times-style-magazine/>.



Fig. 5, Deborah Turbeville, dalla serie *Bath House*, 1975

fotografie di Deborah Turbeville<sup>24</sup> (fig. 5) che dagli anni Settanta «entra nel mondo privato delle donne, dove tu mai potresti entrare»<sup>25</sup>, ritraendo modelle che, sebbene in coppia o in gruppo, appaiono completamente isolate e incapaci di comunicare tra loro. Turbeville è stata sempre interessata a scrutare l'interiorità dell'universo femminile, proponendo un'estetica più austera e introducendo il racconto e il mistero nel processo commerciale della fotografia di moda. Le protagoniste delle sue immagini rinunciano al nostro sguardo come se esso violasse qualcosa di intimo, segreto o privato. Questa scelta ha rappresentato «un intrigante risvolto delle convenzioni implicate nella fotografia di moda, che è un invito a guardare»<sup>26</sup>. La rinuncia all'ammiccante gioco di sguardi tipico della fotografia pubblicitaria, soprattutto di moda, provoca un senso di spaesamento nello spettatore che è così costretto a rivolgere lo sguardo su se stesso e sulla propria condizione.

Dunque, nonostante Deborah Turbeville sia riconosciuta come una delle più autorevoli fotografe di moda, essa appare sempre secondaria, finalizzata a raccontare storie, a scrutare i segni di un malessere imperante, la mancanza di comunicazione, il senso di disagio e di inadeguatezza che dominano nella società nonostante le immagini mediali più patinate raccontino di donne falsamente sicure di sé, così impegnate a esistere nella loro apparenza da aver dimenticato quale sia la vera essenza della femminilità. Nell'isolamento e nello scoraggiamento riscontrabile nella presenza di queste donne, che rifiutano di omologarsi a una certa idea fasulla di femminilità, ritroviamo il senso

<sup>24</sup> Per un approfondimento della poetica di Deborah Turbeville vedi ALESSANDRA OLIVARES, *Corpi di moda. Deborah Turbeville, Bettina Rheims, Vanessa Beecroft*, Milano, Museo di fotografia contemporanea, 2012, pp. 28-48.

<sup>25</sup> PETER SILVERTON, *Deborah Turbeville Profile*, «Professional Photographer», 29 maggio 2009.

<sup>26</sup> MARTIN HARRISON, *Appearances: Fashion Photography since 1945*, New York, Rizzoli International, 1991, p. 256.

di disagio che deriva da una cultura che ha abolito tutto ciò che non corrisponde ai canoni che si è data.

Tutti ingredienti che riscontriamo anche nel lavoro di Laurie Simmons, in cui la passività delle bambole contribuisce a sottolineare la sottomissione femminile ai ruoli culturalmente stereotipati. Inoltre alla mancanza di vitalità delle modelle si aggiunge il senso di claustrofobia dell'ambiente domestico nel quale le donne sono fotografate, a parte due sole fotografie realizzate all'esterno. La casa appare una specie di prigione che intrappola il soggetto pervaso da una profonda malinconia. Particolarmente suggestive, anche se ancora più esplicite nel sottolineare il ruolo della donna come puro strumento del piacere maschile, sono le immagini in cui la bambola è ritratta nelle vesti di una geisha. La condizione fasulla e irreali in cui la donna è spesso costretta a vivere qui diventa polifonica, sottolineata dalla bellezza artificiosa della maschera e da un gioco di specchi che sembra moltiplicare ciò che è già una rappresentazione della realtà. L'incapacità di reagire, tratto dominante di queste immagini, che colpisce, infastidisce e ferisce chi le osserva, si mescola a una dolorosa



Fig. 6, Beatrice Morabito, dalla serie *Pleasure*, s.d.

ricerca di identità del soggetto sopraffatto dal vuoto di uno straripante materialismo. Inoltre, la dimensione esistenziale che attraversa questa serie si fa autobiografica dal momento che le fotografie accompagnano il diario dell'artista rivelando le inquietudini della fantasia adulta, il desiderio e il rimpianto. Simmons continua dunque a indagare la fusione e confusione tra realtà e fantasia che interviene nella dinamica del desiderio e che rende incerti i confini tra l'una e l'altra.

«L'ambigua intersezione fra realtà e desiderio ha il sapore del mistero»<sup>27</sup>, invece, nelle fotografie di Beatrice Morabito (*fig. 6*), in cui «il dramma dell'esistenza si fa estetico»<sup>28</sup>. Come «ogni surrealista trasformava il suo manichino in un oggetto del desiderio animato attraverso abiti erotici o bizzarri, accessori, pose e luci»<sup>29</sup>, così

<sup>27</sup> Beatrice Morabito, <http://www.famigliamargini.com/contenuti/artists/beatrice-morabito/beatrice-morabito.html>

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> G. WOOD, *The Surreal Body* cit., p. 29.

L'artista genovese crea le bambole nel modo in cui possiamo vederle e apprezzarle. Sono le bambole create dalla sua mente, dai suoi occhi, dalle sue emozioni e dai suoi desideri. Scopo di Morabito, che è anche una psichiatra, è quello di esprimere, attraverso le fotografie che scatta a questi esseri inanimati, i propri pensieri, sentimenti e fantasie. In questo senso le bambole sono l'*alter ego* dell'artista e le fotografie rappresentano veri e propri autoritratti concettuali. L'artista stessa ha dichiarato: «il mio lavoro è come una sorta di diario segreto dove le mie fantasie sono messe in bella mostra. [...] Più confessate di così credo sia impossibile»<sup>30</sup>.

A un primo approccio queste immagini sembrano confermare il più classico degli stereotipi legati all'idea di femminilità, della donna vista definitivamente come oggetto erotico, soggetto passivo a cui far fare ciò che si vuole. Questi ritratti di donne sembrano dichiarare «tu sei bella se sei di plastica, usa e getta come una bambola»<sup>31</sup>. Se decidiamo di andare oltre una lettura superficiale, in realtà comprendiamo che non è così. È indubbio che le bambole di Beatrice Morabito trasmettano una carica di sensualità ed erotismo complessa, rispetto alla quale l'artista ha dichiarato: «le mie bambole sono adulte e in tutto questo c'è anche, e soprattutto, il desiderio sessuale»<sup>32</sup>. In fondo l'erotismo è una condizione naturale dell'essere umano, che spesso però sconfinava nella pornografia e nella volgarità. «Il vero erotismo non ha nulla di volgare, lascia intendere, lascia immaginare, lascia sognare [...]. È il gioco dell'acrobata che cammina su un filo, un passo falso e si scade nella banalità, uno affrettato nel già visto»<sup>33</sup>. In lavori di questo tipo l'erotismo si configura in senso più ampio come affettività, bisogno di relazioni con l'altro, desiderio di infrangere il muro di solitudine che l'uomo contemporaneo ha innalzato intorno a sé a causa del culto ossessivo delle apparenze, la cui ingannevole perfezione non ammette sbavature o vulnerabilità.

Eppure l'aspetto *glamour* e feticistico pervade il lavoro di Morabito data anche l'attenzione particolare che dedica agli accessori, agli abiti, alle inquadrature delle sue modelle e agli infiniti esercizi di stile caratterizzati dalla difficoltà nel mettere in posa questi corpi di plastica che ricordano i giochi compositivi di molte opere di Man Ray. Tutto questo certamente contribuisce a costruire un immaginario erotico audace, che non riesce tuttavia a offuscare i segni di umanità che queste bambole trasmettono. L'artista, infatti, recupera l'idea antica della bambola come oggetto raro che solo i più fortunati potevano possedere, soprattutto se fatta di materiali preziosi,

---

<sup>30</sup> MICHELE RANAURO - LUCA GHERASISM, *Beatrice Morabito*, 11 dicembre 2012, <http://www.nerospinto.it/nero/2012/beatrice-morabito/>

<sup>31</sup> GIOVANNA LACEDRA, *Le farfalle: le donne si amano?*, 5 dicembre 2011, <http://www.milanotoday.it/eventi/mostre/mostra-donne-farfalle-9-dicembre-2011-9-febbraio-2012.html>

<sup>32</sup> SILVIA DANIELLI, *Beatrice Morabito: come fossi una bambola*, «Max», [http://max.rcs.it/timeout/0905\\_05to\\_beatricemorabito.shtml](http://max.rcs.it/timeout/0905_05to_beatricemorabito.shtml)

<sup>33</sup> M. RANAURO - L. GHERASISM, *Beatrice Morabito* cit.

rappresentandola come «qualcosa o qualcuno da amare, da ammirare, da volere, da desiderare, da toccare e da sognare»<sup>34</sup>. Questo accade anche perché, come l'artista stessa ha dichiarato, le bambole che fotografa hanno un peso reale nelle sue mani, che aumenta la percezione della loro presenza senza la quale risulterebbero troppo esteticamente eteree. Quindi se «l'estetica del valore astratto [...] ha lasciato la sua impronta [...] soprattutto sugli ideali del corpo umano»<sup>35</sup> e la smaterializzazione e l'evanescenza dei corpi sono stati i valori dominanti della società postmoderna che, secondo Baudrillard, avrebbe «ucciso definitivamente il corpo»<sup>36</sup>, e la moda ne sarebbe una prova lampante, lavori di questo tipo tentano di ridare una collocazione reale al corpo come strumento per essere in questo mondo. In fondo, «pur essendo spesso d'impaccio – nella maggior parte dei casi si impone coi suoi bisogni e le sue carenze – è anche e soprattutto grazie al corpo che abitiamo questo mondo e possiamo andare incontro agli altri»<sup>37</sup>. Beatrice Morabito, pertanto, attraverso le pose e le forzature che imprime alle sue modelle, che comunque incarnano gli ideali estetici del nostro tempo, non rinuncia a far trasparire da queste donne finte sentimenti, sogni e desideri assolutamente reali.



Fig. 7, Vanessa Beecroft, *Vb47*, 2001

<sup>34</sup> S. DANIELLI, *Beatrice Morabito* cit.

<sup>35</sup> E. STUART, *Sotto l'immagine niente* cit., p. 208.

<sup>36</sup> LAMBERTO CANTONI, *La sfilata da rito di passaggio (tra vecchie e nuove mode) a evento postmoderno*, in *I mondi della moda, modelli di analisi della comunicazione di moda*, a cura di Simona Bulgari, Bologna, Clueb, 2005, p. 54.

<sup>37</sup> M. MARZANO, *La filosofia del corpo* cit., p. 27.

Viene in mente un paragone al contrario con la poetica di Vanessa Beecroft<sup>38</sup>, che attraverso la messa in scena di ragazze prevalentemente nude molto somiglianti tra loro, tra cui ce n'è sempre una che rappresenta la sua sostituta concettuale (*fig. 7*), affronta il problema dell'identità femminile soppiantata dal culto ossessivo di una bellezza che corrisponda a precisi canoni estetici. Le algide e asettiche donne dell'artista italo-inglese sembrano ricalcare la solita retorica della donna-oggetto con il loro sguardo perso nel vuoto, incapaci di comunicare, mute, immobili e impotenti rispetto al voyeurismo altrui. In realtà Beecroft afferma di aver «scacciato via il ruolo della donna come bambola»<sup>39</sup>, e a ben guardare è così. L'artista infatti, omologando le sue modelle attraverso il *body make up*, i capelli dello stesso colore, identici accessori ed espressioni facciali, elimina da questi corpi anche il più piccolo barlume di umanità e sensualità, trasformando l'iniziale voyeurismo in un sentimento sempre più straniante. Presentando queste donne de-sessualizzate, mette in scena quello che Galimberti definisce uno «spettacolo della paura», come se l'erotismo dovesse arrestarsi alle soglie dell'apparenza. In questo modo Vanessa Beecroft evidenzia il potere che la bellezza esercita su di noi e l'influenza delle regole nell'estetica. Le sue modelle, che sembrano rubate all'iconografia della moda e del desiderio, con il loro inesistente erotismo piuttosto che «stuzzicarci con fantasie della carne»<sup>40</sup> fanno rimbalzare il senso di vergogna su noi stessi per la presenza dei loro corpi dove è negata «sia la privacy del contemplare una rappresentazione sia l'intimità di partecipare ad un incontro reale»<sup>41</sup>. Queste donne sono presenze scomode che si offrono al nostro sguardo, ma non alla nostra comprensione, vicine eppure inaccessibili nel loro ostinato autismo. Davanti ad esse viviamo un'esperienza destabilizzante che ci costringe a indugiare e a vagare nel vuoto improvviso dei nostri pensieri. Verso la fine di quelle che possiamo definire *performance* della disintegrazione l'idea platonica di perfezione disgela mostrando tutta la sua fragilità e inconsistenza, dal momento che compaiono chiari sintomi di stanchezza sui volti e i corpi delle *performers* che intaccano la loro immagine idealizzata.

Se, quindi, lo scopo di Beatrice Morabito è quello di far trasparire le emozioni da un soggetto che non può provarle e che diversamente sarebbe solo un corpo vuoto, quelle di Vanessa Beecroft sono donne vere trasformate in surrogati, soggetti passivi, bambole per contestare gli ideali estetici distorti della nostra epoca. In entrambi i casi risulta evidente una vulnerabilità che neppure la corazza della bellezza può più nascondere e che funge da stimolo per la nostra società anestetizzata da un inquietante immaginario mediatico.

<sup>38</sup> Per un approfondimento della poetica di Vanessa Beecroft vedi A. OLIVARES, *Corpi di moda* cit., pp. 72-91.

<sup>39</sup> THOMAS KELLEIN, *Vanessa Beecroft. Photographs, films, drawings*, Ostfildern Ruit, Hatje Cantz, 2004, p. 7.

<sup>40</sup> DAVID HICKEY, *Vanessa Beecroft's painted ladies*, <http://www.vanessabeecroft.com/DavedHickey.pdf>

<sup>41</sup> *Ibidem*.

Dopo essere stato per molto tempo l'oggetto più adatto a colmare il divario esistente tra le nostre aspettative e l'immagine reale dell'altro, in questi casi la bambola si configura come un'estensione di noi stessi, un'immagine allo specchio in cui far riflettere le emozioni, i sentimenti, le fragilità e le paure del presente. Essa rappresenta un efficace strumento di indagine sui paradossi e le contraddizioni con le quali conviviamo a volte senza neppure rendercene conto.

Resta solo da chiedersi «se un giorno qualcuno si spingerà oltre questi corpi inumani, riuscendo ad inoltrarsi in quella zona sconosciuta del petto sinistro, dove risiede il cuore. [...] (e in quel caso) cosa troverà»<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> M. SOLDI, *L'invenzione del corpo* cit.