

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELL'ARTE**

Ciclo XXII

**Settore scientifico-disciplinare di afferenza: L-ART/03
STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA**

TITOLO TESI

**PERCORSI DI GENDER PERFORMANCE: FOTOGRAFIA
TRA ARTE E MODA DAGLI ANNI NOVANTA AD OGGI**

Presentata da: Clara Carpanini

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Anna Ottani Cavina

Relatore

Dott.ssa Federica Muzzarelli

Esame finale anno 2010

INDICE

1. Introduzione	pag. 3
2. Queer theory	pag. 11
<i>2.1 Esperienza</i>	pag. 28
<i>2.2 Gender/Sex</i>	pag. 35
3. Anni Novanta	pag. 47
4. Nota metodologica	pag. 59
5. Femminismo e arte contemporanea	pag. 67
6. Third Wave	pag. 103
<i>6.1 Girlies e Riot grrrls</i>	pag. 109
<i>6.2 Generazione X</i>	pag. 113
<i>6.3 Bedroom culture</i>	pag. 124
<i>6.4 Girl Orientalism</i>	pag. 127
7. Queering the body	pag. 137
8. Forever young	pag. 183

Bibliografia	pag. 215
Webgrafia	pag. 240
Apparato iconografico	pag. 241

1. INTRODUZIONE

Il progetto di ricerca analizza e confronta le varie declinazioni performative della categoria di genere (gender) secondo una prospettiva visuale centrata sulla fotografia. Grazie al suo potere certificante, alla sua natura ibrida, insieme scientifica e artistica, questo medium ha svolto un ruolo storico fondamentale per il riscatto del corpo. Infatti la referenzialità, ovvero l'indicalità della traccia fotografica, hanno conferito all'immagine un nuovo statuto prossimo al ready made sostituendo la rappresentazione artistica tradizionale - unica e auratica - con la presentazione diretta.

Il corpo si fa opera, materia viva di espressione e comunicazione, capace di agire nel tempo e nello spazio mediante la performance. Soprattutto con l'avvento della Body Art la fotografia si affianca alle pratiche performative dove l'artista diventa oggetto di se stesso e viene utilizzata per il mantenimento e la registrazione dell'evento fisico altrimenti contingente, effimero, destinato a disperdersi. «Narciso protesta attraverso la testimonianza di sé. La determinante diaristica diventa (ritorna?) fondamentale: il ricordo, la caccia all'impressione custodita nella memoria, la ricostruzione del decorso temporale proprio degli avvenimenti da rievocare, l'associazione tra immagine-stimolo e immagine-reazione.»¹ E ancora: «la testimonianza di sé, della propria vita, l'intera sfera del 'privato' vengono impiegate come materiale di repertorio.»² Così Lea Vergine descrive l'impatto dell'ingresso del corpo come tale, con tutte le sue possibilità espressive, all'interno delle pratiche artistiche.

In parallelo occorre tener presente anche l'altro versante concettuale di questa ricerca: grazie alla sua credibilità, al suo valore di attestazione, la fotografia stessa diventa una sorta di "teatro del possibile" nel quale costruire mondi paralleli, facendo vivere nuove

identità - fittizie ma plausibili - proprio perché si tratta di «uno specchio dotato di memoria» (secondo la celebre definizione di H.W. Holmes³). Infatti la fotografia in quanto scienza artistica occupa una posizione che «non ha equivalenti nella storia del pensiero occidentale.»⁴ La sua pratica, ossia il fatto di prodursi solo in presenza del proprio referente, le conferisce uno status di autenticità ignoto a qualsiasi creazione visiva precedente. Come ha evidenziato Francesca Alinovi «(...) le illusioni, grazie alla fotografia, sono entrate inestricabilmente a far parte della nostra realtà. La fotografia non solo ha moltiplicato le immagini del reale, ma ha realizzato l'immaginazione collettiva, visualizzando l'invisibile, materializzando l'immateriale.»⁵ Il modello dell'artisticità continua a considerare la fotografia come bella immagine, essenzialmente un oggetto, una sorta di aggiornamento tecnologico del quadro, mentre grazie al nuovo paradigma dell'esteticità, a partire dalla fine degli anni Sessanta, le vengono riconosciute capacità specifiche di sollecitazione sensoriale, di manipolazione del tempo e della memoria, di evocazione della presenza in assenza. Interpretando l'aspirazione dadaista di sostituire l'arte con la vita, scardinando i principi fondanti del sistema tradizionale delle arti come l'autorialità, la manualità, l'unicità, il medium fotografico ha permesso nuove ricerche di pari passo con la rivoluzione estetica del ready made. In proposito Jean-Christophe Bailly afferma che il significato di un ready made di cui Marcel Duchamp inaugurerà la performance «è forse semplicemente una specie di fotografia tridimensionale, un'iperimmagine che scompare nella parusia del volume.»⁶

Il clima degli anni Ottanta fa tesoro di questi precedenti esasperando la cultura del corpo che diventa sempre più una forma di spettacolo, di costruzione cosciente e programmatica della propria identità. Gli stereotipi di genere si confondono mentre la moda porta, per la prima

volta, la figura maschile al centro della scena. La stessa cultura gay conquista una maggiore visibilità in termini politici, sociali e artistici. La fine delle ideologie conduce al disimpegno e all'affermazione di una poetica del mescolamento per cui si assiste al ritorno della pittura, della manualità, della sperimentazione tecnica. Uno dei fenomeni più interessanti del decennio è la massiccia contaminazione tra arte «alta» e cultura di massa per cui settori prima considerati esclusivamente da un punto di vista commerciale (come la moda, la comunicazione, la pubblicità, la televisione) diventano ben presto dei punti di riferimento preziosi anche a livello estetico. È il trionfo della cultura kitsch, del buon prodotto accessibile a tutti, dell'edonismo. La fotografia, duplicabile e a basso costo, si rende onnipresente dando un impulso decisivo allo sviluppo di una nuova sensibilità citazionista.

Negli anni Novanta, come ha spiegato Claudio Marra, la congiunzione arte/vita proposta dalle avanguardie storiche e dalle neoavanguardie ritorna prepotentemente sotto il segno della partecipazione: «la differenza viene dal fatto che questa congiunzione non è più l'oggetto dell'opera bensì il soggetto della stessa, non viene descritta dal di fuori ma risulta direttamente interpretata dall'interno, tanto da poter dire che dalla classica struttura bipolare arte/vita il cortocircuito passa a uno schema tripolare: artista/arte/vita.»⁷ Si tratta del decennio in cui la fotografia diventa un medium onnipresente nella produzione artistica sia per la sua agilità e immediatezza d'uso che per la sua particolare inclinazione a esplorare temi legati alla partecipazione e alla presenza, espressione di una nuova sensibilità. Il tutto declinato lungo due percorsi complementari che costituiscono gli assi portanti dell'identità fotografica: la documentazione orientata alla rivelazione del reale e l'illusione che, esplorando le possibilità della messa in scena e della fuga dal reale, preannuncia di fatto l'avvento della realtà virtuale.

Il rapporto tra dimensione performativa e medium fotografico, dunque, si sviluppa storicamente all'interno di questa dimensione ossimorica. Il progetto di ricerca si è focalizzato, in particolare, sulle rappresentazioni legate alla categoria di gender nella produzione fotografica - sia nell'arte che nella moda - degli ultimi due decenni. Si tratta di un approccio comparativo nei confronti di due ambiti che hanno sempre guardato l'uno all'altro ma che sono stati a lungo restii nel riconoscere questi scambi; la presenza pervasiva delle immagini nella cultura postmoderna, la loro rapidità di circolazione e consumo ha reso ancora più intenso il dialogo tra arte e moda (soprattutto a livello visivo) permettendo di superare anche quelle barriere di diffidenza critica verso un tipo di fotografia prodotta per scopi commerciali. Basta pensare che oggi numerosi artisti vengono invitati a lavorare per la moda e queste produzioni non sono assolutamente considerate "minori" o meno "artistiche" rispetto a quelle realizzate per una galleria o un museo.

La scelta dell'arco cronologico da prendere in considerazione è in relazione all'emergere di alcuni particolari fenomeni e, allo stesso tempo, esprime un personale interesse a misurarsi direttamente con la contemporaneità. A partire dagli anni Novanta, come verrà spiegato meglio nelle pagine successive, si verifica un singolare avvicinamento tra arte e moda che "legittima" l'idea di tenere insieme questi due ambiti mentre il tema dell'identità, soprattutto in termini di gender, diventa molto popolare tra gli artisti; parallelamente i queer studies entrano nel mondo accademico alimentando un intenso dibattito teorico che si sviluppa in più direzioni, dalla filosofia alla sociologia, dalle arti visive alla scienza. Un taglio fortemente interdisciplinare che contempla e valorizza anche aspetti creativi legati alla produzione di rappresentazioni o narrazioni (artistiche, teatrali, cinematografiche). Se nella società postmoderna, infatti, le relazioni sono sempre più

mediate e codificate dalle immagini, la fotografia assume un ruolo fondamentale come strumento di partenza per la riflessione filosofica, politica e antropologica sulla categoria di gender. La stessa popular culture, per esempio, comincia ad “essere presa sul serio” e non viene più semplicemente approcciata come specchio della struttura patriarcale e della sua eteronormatività, bensì assume ruoli e sfumature estremamente complessi all’interno delle dinamiche culturali in cui le identità vengono a situarsi per poi interagire tra loro. Viene riconosciuta in quanto luogo di mediazione e negoziazione identitaria; come ha affermato Stuart Hall⁸ le immagini sono una forma di produzione di senso e la loro riproducibilità fornisce le condizioni di esistenza per differenti significati dal momento che la relazione tra vedere e sapere è reciprocamente costitutiva. Il visuale fotografico rappresenta, dunque, un terreno sia di percezione che di esperienza separando l’osservatore da ciò che osserva attraverso una discontinuità nei rapporti tra spazio e tempo. Inoltre al suo interno, nelle pieghe originarie dallo scarto tra due ordini di significato, possono facilmente costruirsi stereotipi e, talvolta, veri e propri miti postmoderni.

I discorsi sull’identità di gender e, più in generale, sul corpo si sono moltiplicati in questi ultimi due decenni tanto che in certi casi si è parlato di una vera e propria ossessione collettiva per questi temi. Esiste un forte legame tra le nuove tecnologie della visione e la possibilità di sviluppare uno sguardo – e di conseguenza – un pensiero sul proprio corpo in terza persona. Vedersi dal di fuori è ormai un atto comune che appartiene alla nostra quotidianità. Il rapporto tra interiorità e mondo esterno sembra essersi ridefinito così profondamente che la pelle stessa, da mera superficie di confine, si è trasformata in duttile materia a servizio dell’identità mentre il corpo costituisce l’ultima frontiera di senso ed esperienza. Un corpo

sezionato dalla visione elettronica ad alta definizione, mappato e monitorato come territorio alla (ri)conquista di un sé continuamente sovra-significato nell'istante.

La voracità del sistema globale sembra aver assimilato e, in qualche modo, normalizzato lo stesso dibattito queer al quale oggi alcuni studiosi e attivisti rimproverano una certa autoreferenzialità. Le identità di genere nell'economia neoliberale sono costantemente ridotte a forme di lifestyle, concepite come target di nicchia all'interno di operazioni di marketing dove si celebra la libera scelta, la mobilità, la coesistenza delle differenze. Durante il mio periodo di visiting presso il Dipartimento di Gender and Cultural Studies alla University of Sydney è uscito un articolo molto interessante dal titolo "Queer today, gone tomorrow"⁹ su una delle più importanti riviste d'arte in Australia, un articolo che mi è parso particolarmente vicino ai propositi da cui è nata l'idea di questa ricerca. Si parla infatti degli anni Novanta come la decade del queer, di una rivoluzione identitaria il cui potenziale innovativo è stato lentamente normalizzato, soprattutto a livello mediatico; tanto che per molti la parola queer era diventata semplicemente sinonimo di metrosexual, una categoria a sua volta passata di moda e, quindi, progressivamente messa da parte in questi ultimi anni. Partendo da queste premesse l'articolo lancia un chiaro appello affinché venga riconsiderata l'eredità critica della queer theory tenendo presente la sua forza sia a livello di movimento che di portata teorica. Il successo di un'etica neoconservatrice che esalta la verginità, la maternità e la famiglia, gli attacchi contro il femminismo, l'aperta ostilità della Chiesa nei confronti degli omosessuali sono tutti fenomeni di fronte ai quali una generica retorica della parità dei diritti non sembra più sufficiente. Se il queer diventa un'ombra dietro cui nascondersi invece che scoprirsi, rischia di assecondare una situazione d'inerzia politica che effettivamente accomuna molti paesi occidentali.

In ambito artistico, inoltre, il filone queer ha dimostrato una grande vivacità tanto che continua, tuttora, ad esercitare un'influenza considerevole su diversi percorsi di ricerca dopo essere entrato parallelamente in un certo immaginario della moda.

Inoltre l'idea che siano in atto profondi cambiamenti dal punto di vista del rapporto uomo-donna, della ridefinizione delle identità di genere e dei ruoli sociali tradizionali è argomento di discussione anche sui quotidiani che tentano d'intercettare, talvolta in maniera ingenua o semplicista, quello che accade in uno scenario globale sempre più instabile e imprevedibile anche su questo versante. Nell'agosto 2008 il quotidiano inglese *The Guardian* ha pubblicato un articolo dal titolo "Depressed, repressed, objectified: are men the new women?"¹⁰ che mi è parso sintomatico di questo atteggiamento. Qui Elizabeth Day s'interroga sulla cosiddetta crisi della mascolinità contemporanea arrivando a dibattere la legittimità di alcune rivendicazioni (un tempo avanzate dal femminismo per le donne) che ora, secondo alcuni studiosi inglesi e americani, sembrano rendersi necessarie anche per gli uomini. Quasi fosse in corso un radicale capovolgimento dei ruoli, gli uomini si sentono inutili, vengono spesso ridicolizzati nei film o in televisione e, come proverebbero alcune ricerche scientifiche, «sono meno fertili, ossessionati dal peso e considerati non più necessari per l'educazione e la crescita dei figli.»¹¹ Vengono elencati una serie di dati (a metà tra provocazione e cronaca spicciola) presi da fonti sociologiche e demografiche mentre l'affermazione più eclatante sostiene che il sesso maschile si estinguerà biologicamente entro 125.000 anni a causa della perdita di fertilità e delle mutazioni nel cromosoma Y. C'è un gioco di gusto postmoderno nel modo in cui si parla delle categorie di gender, della confusione dei ruoli e dell'eredità femminista in questo pezzo: una prospettiva e una modalità discorsive

rese possibili soltanto dopo tutto ciò che è accaduto negli anni Novanta.

¹ L. Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano 2000, p. 12 e p. 15

² Ibidem

³ Definizione coniata da Oliver Wendell Holmes e riportata in B. Newhall, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1984, p. 44

⁴ F. Alinovi – C. Marra, *Fotografia. Illusione o rivelazione*, editrice Quinlan, Bologna 2006, p. 21

⁵ Ivi, p. 25

⁶ J.C. Bailly, “L’immagine assoluta. Tempo e fotografia” in *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Mondadori, Milano 2007, p. 96

⁷ C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, Mondadori, Milano 1999, p. 229

⁸ J. Evans - S. Hall, *Visual culture: the reader*, Sage, London 1999

⁹ D. M. Cunningham, “Queer today, gone tomorrow” in *Art and Australia*, vol. 46, n°4, inverno 2009, pp. 642-51

¹⁰ E. Day, “Depressed, repressed, objectified: are men the new women?”, in *The Guardian*, London, domenica 3 agosto 2008

<http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2008/aug/03/gender.healthandwellbeing>

¹¹ Ibidem

2. QUEER THEORY

Da un punto di vista teorico la mia indagine si può collocare all'intersezione di due macro-ambiti che, proprio dagli anni Novanta in poi, hanno goduto di una particolare attenzione a livello accademico: gli studi di cultura visiva e la queer theory. In questo capitolo mi occuperò di chiarire alcune questioni, per certi aspetti ancora aperte, sul dibattito queer cercando di metterle a fuoco soprattutto rispetto ai temi della mia analisi. Nei paragrafi successivi tenterò, invece, di definire la categoria di performance e il contesto critico-metodologico sul quale si è progressivamente costruito il mio approccio al materiale visivo.

Innanzitutto la parola queer è un aggettivo o un verbo? È qualcosa che si fa o qualcosa che si è? Come dimostra la vasta letteratura sull'argomento può essere usata in entrambe le accezioni. Queer significa letteralmente eccentrico, strano, bizzarro: diffuso da tempo nell'hate speech omofobico, il termine viene adottato per indicare la nuova strategia che si afferma, inizialmente negli Stati Uniti alla fine degli anni Ottanta, in seguito alle battaglie per i gay and lesbian civil rights, al dibattito femminista sulla pornografia e alla diffusione dell'AIDS. In origine non si tratta di una definizione identitaria ma piuttosto di una scelta di posizionamento politico di fronte a importanti trasformazioni sia interne che esterne al movimento, in una prospettiva di moltiplicazione delle differenze. Questa svolta linguistica, inoltre, ha avuto importanti riflessi nel favorire un maggiore interesse per le questioni della rappresentazione, dell'auto-rappresentazione e del decentramento dei discorsi rinegoziando continuamente i termini della resistenza e della trasgressione.

Trent'anni dopo, considerate tutte le complesse vicende che ha attraversato, c'è chi non la ritiene più utile né significativa per affrontare il presente. Secondo alcuni studiosi che un tempo la

salutarono con entusiasmo, oggi la queerness sembra andare di pari passo con l'individualismo e il consumismo di una società neoliberale che celebra la differenza come una mera scelta di lifestyle. Perciò credo sia interessante ripercorrere a grandi linee l'evoluzione della queer theory per chiarire gli orizzonti filosofici e politici in cui si è affermata, per capire la sua fortuna tra le nuove discipline accademiche e il dibattito suscitato attorno ad alcuni temi chiave con i quali si è confrontata direttamente anche la mia ricerca. In questo senso posso affermare di aver fatto ampiamente riferimento alle implicazioni, alle derive e alle sfide che provengono dall'adozione di un approccio queer.

La volontà di muoversi in una prospettiva unificante (in nome della differenza) è accompagnata dal rifiuto dell'essenzialismo di matrice biologica e da un'articolata ridefinizione del concetto di identità rispetto al sex, al gender e alla sessualità nel suo complesso. Come spesso accade per i termini che nascono in senso dispregiativo, la parola queer viene recuperata con un cambio di segno proprio per indicare questo nuovo atteggiamento inclusivo, questa necessità di superare i conflitti all'interno della comunità omosessuale unendo sullo stesso fronte gay, lesbiche, transessuali, transgender, bisessuali. Si tratta, infatti, di una prospettiva che mette in discussione il mainstream sia etero che omosessuale. Ne deriva una concezione dell'identità performativa, costruita sulla interazione culturale e storica che lega gender e sex nel processo (sempre contingente) di produzione sociale e politica del soggetto; nata in un preciso contesto di attivismo, essa riflette il confronto con le strategie liberali di assimilazione basate sulla similarità e si costruisce in modo espansivo nel nome della condivisione di una sessualità non normativa, per celebrare quindi la diversità.

Decisive per la formulazione di questo passaggio sono state le teorie poststrutturaliste e la critica del femminismo, che soprattutto grazie all'avvento del pensiero postcoloniale ha rivelato i limiti di un discorso costruito esclusivamente da e per la donna bianca, borghese e occidentale. Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Judith Butler, Eve Sedgwick, Teresa de Lauretis e Judith Halberstam costituiscono i riferimenti più importanti del pensiero queer che, però, non corrisponde a una teoria unica né tantomeno unificante: è piuttosto uno stato di “permanent becoming”, di continua trasformazione. La sua prima caratteristica consiste nello sfidare la norma, nel posizionarsi in modo eccentrico; come ha sostenuto David Halperin, professore all'University of Michigan e cofondatore di *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* la queer theory è un orizzonte di possibilità, un impulso espansivo e inclusivo, un'attitudine al limite e alla sperimentazione. Non deve pertanto svilupparsi e stabilizzarsi entro un canone teorico ma piuttosto assumere come fondamento la propria elasticità, la propria apertura alla complessità del reale senza irrigidirsi in contrapposizioni binarie. Questa prospettiva non è stata accolta con lo stesso entusiasmo da tutti gli studiosi e attivisti della comunità omosessuale, poiché si è temuto il trionfo del pluralismo indistinto nel nome di una pur indispensabile revisione identitaria nel contesto della fine delle grandi narrazioni e della crisi del soggetto moderno; il rischio più grande del postmodernismo sembrava proprio quello di perdere di vista il soggetto, abbandonando la battaglia sociale e politica sull'agency. Il feticcio del margine, anzi dei margini, poteva diventare una moda fine a se stessa, capace di produrre narrazioni decentrate ma inadeguata per elaborare un'analisi profonda delle contraddizioni materiali e delle strategie di lotta per affrontarle. La stessa Teresa de Lauretis, che per prima utilizza l'espressione queer theory durante una conferenza alla

University of California in Santa Cruz nel 1990

¹, già qualche anno dopo si pronuncia in modo critico nei confronti di questa etichetta che è diventata, a suo parere un vuoto concettuale, una categoria di marketing dell'industria editoriale legata alla produzione accademica, soprattutto americana.

Nella formulazione di Judith Butler, invece, la vitalità e la ricchezza queer partono proprio dall'opposizione al binarismo di gender sia maschile/femminile che eterosessuale/omosessuale; sebbene il gender non rappresenti l'unico indicatore di differenza, attraverso questo approccio è possibile risalire alla complessa rete di fattori che entrano in gioco nella produzione performativa dell'identità. D'altra parte Suzanna Danuta Walters² ha evidenziato come certi sviluppi della queer theory non si siano confrontati a fondo con la questione del gender, arrivando paradossalmente ad ignorarla per esplorare, al suo posto, un'idea più astratta e disincarnata di differenza. Inoltre la nozione di classe sociale è rimasta in gran parte oscurata dalla preminenza di un discorso identitario articolato sul desiderio anziché sui bisogni.

Per timore di cadere nell'essenzialismo, il corpo in quanto fisicità e presenza sembra rimosso da parecchi discorsi tendenzialmente sbilanciati a favore della categoria culturale di gender con il risultato che la sessualità viene ancora, nella maggior parte dei casi, associata all'identità maschile. La sessualità lesbica viene prevalentemente indagata rispetto alle pratiche sadomaso e all'utilizzo del dildo senza un suo ripensamento all'interno della prospettiva femminista come invece avevano auspicato molte studiose e attiviste alla fine degli anni Ottanta, deluse dalla limitante visione della donna sostenuta dal femminismo tradizionale. Danuta Walters arriva a domandarsi se l'alterità rimossa, non pronunciata, della queer theory sia proprio il femminismo o, addirittura, l'identità lesbica. A questo proposito fa

l'esempio di Eve Sedgwick, celebre studiosa queer americana (recentemente scomparsa) soprannominata la "soft-spoken queen of gay studies", la quale aveva dichiarato di sentirsi un uomo gay a dimostrazione di quanto spesso i processi di empatia e identificazione da parte degli straight all'interno della comunità queer si siano costruiti in riferimento all'identità maschile.

In *Cultures of Masculinity*³ Tim Edwards riprende questo problema e ripercorre i punti principali del dibattito queer, confrontandosi soprattutto con Judith Butler, per capire fino a che punto la teoria della performatività permetta di comprendere la masculinity. Anche quando l'identità maschile si pone in forma normativa, non si sottrae comunque a quell'incessante processo culturale e sociale che è la performance, al pari delle altre categorie di gender. Di conseguenza il corpo maschile non ha il dominio esclusivo sulla masculinity che può essere incarnata e rappresentata da altri corpi; nonostante ciò rimane la norma implicita e non problematizzata sulla quale si fonda la società patriarcale per cui diventa necessario decostruirla e contestualizzarla. Da un punto di vista storico, secondo Edwards, gli studi sulla masculinity nascono con la cosiddetta sex role theory dove la famiglia, il lavoro e l'educazione costituiscono i punti di riferimento essenziali per produrre un'analisi fondata soprattutto su quelle aspettative sociali che restano insoddisfatte. Contro questa generalizzazione emergono, però, nuovi discorsi che si differenziano secondo percorsi sempre più chiari: dalle battaglie del movimento gay a quelle della working class o dei neri, l'identità maschile si colloca all'interno di una complessa rete di connessioni storiche e culturali per cui i temi tradizionali come la carriera o il successo sportivo, per esempio, non sono più in grado di tracciarne una descrizione esaustiva.

Gli anni Novanta segnano la fortuna critica della teoria performativa che, per la prima volta, separa il concetto di masculinity dal corpo maschile aprendo nuove possibilità di dialogo e interpretazione all'interno della queer theory. In parallelo i modelli di ruolo basati sul lavoro e sulla produzione vengono sostituiti da nuovi pattern di consumo e lifestyle fortemente connotati da un punto di vista identitario. L'impatto dell'economia tardo capitalistica sulla ridefinizione della categoria di masculinity, come dimostrano anche le riflessioni di Mark Simpson e David Buchbinder, è legato a quelle nuove forme di visibilità e rappresentazione che verranno analizzate in maniera approfondita nei capitoli successivi. Anche il femminismo della Third Wave ha contribuito a problematizzare sia la categoria di masculinity che le generalizzazioni che ne sono conseguite riconoscendo l'importanza d'indagare il suo rapporto ambiguo rispetto al potere; per esempio un uomo bianco e straight si trova probabilmente in una posizione diversa rispetto a uno nero e gay per cui diventa molto difficile parlare astrattamente dell'uomo in quanto male. Inoltre la possibilità di assumere tratti maschilini anche per le donne così come la scelta d'identificarsi con icone o pratiche culturali tradizionalmente maschili, indica che il rapporto tra gender roles e biological sex è sempre più fluido, costruttivo e performativo. Non ci sono soltanto le cosiddette "women-identified women" e il femminismo contemporaneo si è aperto ad analizzare anche la cultura maschile come parte del suo progetto, utilizzando spesso l'ironia e il gusto per la sovversione degli stereotipi. Allo stesso tempo il gender bending diventa una strategia per affrontare i rapidi cambiamenti della società e negoziare nuovi spazi di partecipazione, anche nel tentativo di evitare una retorica basata su un'autopercezione esclusivamente vittimizzante. Tutto ciò senza perdere comunque di vista la necessità

di continuare la battaglia storica di liberazione e di riconoscimento delle differenze.

Un atto politico reso possibile attraverso i nuovi discorsi poststrutturalisti, nel contesto di una profonda crisi del sapere moderno, è la riappropriazione e la scrittura della storia queer: anche se non si tratta di un percorso lineare e unico, il suo intento è di portare alla luce ciò che finora era rimasto nascosto, taciuto, censurato. La questione della visibilità diventa, così, fondamentale non solo nel presente ma anche rispetto al passato e alle modalità con cui viene articolato il discorso dominante della storia. La comunità transgender, per esempio, fino a quel momento rimasta in posizione marginale nell'ambito dei gay and lesbian studies ottiene maggiore visibilità e, per la prima volta, può portare la discussione di certi problemi all'interno di un contesto istituzionale, medico o legale. Anzi l'identità transgender diventa per certi aspetti l'emblema della condizione postmoderna: non normativa bensì in transito, capace di ridistribuire le differenze oltre lo schematismo binario maschile/femminile rinegozia continuamente il suo rapporto con il corpo e con l'altro. Da questo punto di vista il termine non funziona strettamente come sinonimo di transessuale perché ne rifiuta le implicazioni di stabilità e di mutamento biologico pur continuando a comprenderlo in sé.

È soprattutto lo sguardo archeologico di Michel Foucault sulla storia della sessualità⁴ a stimolare una nuova lettura del corpo in quanto prodotto scientifico e culturale. Se la sessualità si (ri)produce attraverso la conoscenza allora anche l'omosessualità è una categoria di conoscenza, non un'identità supportata da un preciso e stabile referente biologico. Le cosiddette tecnologie del sé, infatti, con il loro impatto decisivo sul corpo nascono a servizio del capitalismo per sostenere la famiglia come luogo di riproduzione della forza lavoro.

L'analisi "archeologica" condotta dall'antica Grecia all'età moderna mostra chiaramente il passaggio storico dall'enfasi su certe pratiche (spesso sanzionate) legate al concetto di sodomia fino alla creazione di una specie scientifica in senso patologico nel clima positivista del XIX secolo. Allo stesso tempo il concetto di verità è stato progressivamente definito in termini confessionali e, soprattutto, in relazione al corpo passando dal modello cristiano alla psicoanalisi freudiana. Un'altra lezione foucaultiana recuperata a livello di movimento queer riguarda il potere e le forme di resistenza: non ci sono relazioni di potere senza resistenza, anzi la resistenza è tanto più efficace quanto più proviene dal punto in cui queste relazioni sono messe in pratica, perciò non deve per forza costituirsi altrove, al di fuori di certe dinamiche. Nella sua critica c'è la volontà esplicita di mettere in discussione il modello marxista di resistenza secondo cui esiste una distribuzione simmetrica di forze che si oppongono l'un l'altra a livello sociale. Per Foucault l'esercizio del potere è fortemente situato e non sempre procede lungo strutture lineari, ma è piuttosto collegato alla questione della visibilità: lo sguardo panottico del controllo e della sorveglianza è stato talmente internalizzato che nelle società tardo capitalistiche ad alta densità mediale ogni individuo finisce per autodisciplinarsi da solo. La gender conformity risulta rafforzata da questo stato di continua (potenziale) visibilità nel quale siamo immersi.

Riguardo il problema della storia queer, lo studioso Rictor Norton ha in più occasioni formulato critiche nei confronti della prospettiva del costruzionismo sociale e, più in generale, del postmodernismo: «se ci focalizziamo soltanto sulla storia dell'oppressione nei confronti dei soggetti queer, non troveremo i fili necessari per tessere di nuovo i vestiti che più si adattano a noi.»⁵ La sua tesi di fondo è che la storia queer dovrebbe essere innanzitutto la storia della cultura queer, non

di specifici atti sessuali né degli atteggiamenti sociali nei confronti dell'omosessualità; inoltre ritiene che la storia del pregiudizio eterosessuale non sia fondamentale per ricostruire ciò che finora è rimasto occultato. «La storia queer dovrebbe affidarsi di più alle informazioni che provengono dai queer che non dalle informazioni sul queer.»⁶ Di conseguenza attacca anche la queer theory quando trascura i fenomeni che precedono il testo legittimando in maniera contraddittoria l'idea che l'omosessualità non esisteva finché non è stata prodotta dalla nascita di un discorso su di essa. In ambito medico e legale, per esempio, non si è data sufficiente importanza alle testimonianze dei queer che rivelano come i soggetti si sono difesi o raccontati rispetto alle istituzioni di un dato periodo. Perciò auspica un maggior studio delle forme storiche di resistenza all'oppressione omofobica al fine di ricostruire il percorso dell'agency gay e lesbica. Da un lato l'omosessualità sembra inevitabilmente legata all'ideologia e ai pregiudizi che provengono dal mondo eterosessuale ma non è riducibile ad essi; basta pensare che in passato la legge era diretta contro determinati atti sessuali ma non contro un particolare tipo di persona, ovvero non presupponeva una classificazione identitaria così come si è creata dal positivismo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.

Anche Judith Butler attraverso la critica al pensiero della differenza sessuale evoca la complessità di una prospettiva storica queer nella quale spesso i termini della modernità escludente sono stati adottati per fini progressisti mentre i termini progressisti possono essere adottati con intenti regressivi. Se i termini della modernità vengono piegati per abbracciare ciò che hanno tradizionalmente escluso, dovrebbero rimanere problematici e aperti, senza pretese di universalizzazione. «Per un termine che ne è stato convenzionalmente escluso, entrare a far parte di una comunità politica significa porsi

come minaccia alla sua coerenza, mentre per la comunità significa sopravvivere a tale minaccia senza tuttavia annullare il termine. Esso inaugurerebbe allora una diversa temporalità per la politica, assegnandole un futuro sconosciuto, suscitando timore in coloro che cercano di sorvegliarne i confini stabiliti.»⁷

Un problema analogo, sollevato da Rictor Norton e particolarmente interessante rispetto agli argomenti di questa ricerca, riguarda il rapporto tra subculture e cultura queer. Da un punto di vista storico non è possibile affermare con certezza che le subculture queer siano sempre fiorite in opposizione all'omofobia così come, più in generale, è riduttivo concepire le subculture soltanto in risposta simmetrica rispetto a una pressione esterna. Esiste sempre un certo grado di interazione tra cultura gay e straight, anche se non sempre a doppio senso. La definizione di controcultura, affermata negli anni Settanta, voleva sottolineare il potenziale sovversivo della subcultura e, in questa accezione, è stata accolta anche dal movimento di liberazione, associato spesso alle vicende della rivolta studentesca. In maniera analoga l'introduzione del termine "ghetto gay" per indicare il fatto che gli omosessuali non potevano scegliersi i propri spazi è avvenuta nell'ambito di una precisa strategia politica contribuendo, però, ad alterare la complessità della geografia omosessuale e della sua concezione dei luoghi sia pubblici che privati. Torneremo alla questione della subculture rispetto alla rappresentazione del gender, analizzando soprattutto la situazione postmoderna di una società ad alta densità mediale.

Un giudizio ancora più provocatorio viene proposto da Lee Edelman nel suo libro *No future: queer theory and the death drive*⁸ dove, utilizzando principalmente una prospettiva psicoanalitica, viene analizzato il posizionamento dell'identità queer nell'ambito della cultura americana degli ultimi due decenni. Partendo

dall'osservazione che la figura del bambino in quanto emblema di una politica universalizzante di riproduzione è divenuta centrale nella retorica contemporanea, Edelman afferma che l'identità omosessuale è sempre stata discriminata proprio perché non immediatamente coinvolta in questo progetto di procreazione e continuità. Il bambino rappresenterebbe la fissazione feticista dell'eteronormatività, un investimento erotico che presuppone l'uguaglianza identitaria di fronte alla narrativa compulsoria di un futurismo riproduttivo. All'interno di questo scenario la cultura queer dovrebbe, secondo l'autore, rivendicare la sua alterità proprio come forza della negazione, legata all'ironia, alla jouissance e all'istinto di morte (inteso in senso freudiano) rifiutando l'imperativo della genitorialità come spazio di assimilazione. L'identità queer incarnerebbe così l'impossibilità di finalizzare e razionalizzare qualsiasi atto sessuale in funzione riproduttiva.

Un argomento di grande discussione all'interno dei queer studies riguarda, inoltre, la loro rapida canonizzazione tra le discipline accademiche, un successo accolto con grande entusiasmo soprattutto nei paesi angloamericani. Da un lato questo nuovo posizionamento ha contribuito a creare una maggior consapevolezza e un dibattito allargato attorno a temi che prima non rientravano nemmeno tra le materie di studio, dall'altro però ci sono stati diversi tentativi di normalizzazione. Innanzitutto a livello accademico (e in alcuni casi anche nello stesso movimento di liberazione) si è prodotta una forte associazione tra battaglie gay e movimento per i diritti civili, in particolare per gli afroamericani, in nome di un pensiero identitario della differenza nel quale la corporalità tiene insieme gender e ethnicity. Un'alleanza fondamentale, specie a livello politico, che ha portato a interrogarsi sulla visibilità concreta della comunità gay e sulle strategie rappresentative da adottare. Lo stesso outing di figure

politiche e culturali già inserite nell'establishment non si è sempre rivelato efficace in proposito. Senza contare che l'adozione di una retorica minoritaria sembra aver legittimato alcune correnti accademiche conservatrici nel sostenere che l'omosessualità è, in ultima istanza, una scelta di lifestyle e non una differenza radicata nel corpo, alimentando un atteggiamento di superficiale accettazione basato solo su forme di empatia astratta e non di reale confronto o conoscenza.

Come ha sostenuto Eve Sedgwick la decostruzione dell'orientamento sessuale va ben oltre la consapevolezza che l'omosessualità costituisce il termine opposto, necessario a sostenere la funzione normativa dell'eterosessualità in una prospettiva binaria; infatti né l'orientamento sessuale né l'identità sessuale possono concettualizzare adeguatamente il vasto e fluido terreno della sessualità stessa. Nella sua analisi dell'omofobia, per esempio, mostra lo stretto legame tra l'omosocialità maschile come fondamento del potere e le varie limitazioni che vengono progressivamente poste all'erotizzazione di questo vincolo a partire dal Settecento. Nonostante ciò una parte della queer theory sembra aver abbandonato l'indagine e la lotta contro le pratiche omofobiche per dedicarsi principalmente alla questione identitaria. Il rischio di queste forme postmoderne di sapere identity-based sta nell'avvallare la concezione di un soggetto borghese per il quale la conoscenza si costruisce entro un circuito di auto-produzione e consumo.

Dagli anni Novanta in poi la commodity culture, infatti, si è rafforzata così tanto da trasformarsi in una tecnologia del sé e ha finito per convertire le identità sociali in prodotti di marketing. La stessa nozione di cittadinanza nel mondo neoliberale equivale sempre più a certe pratiche di consumo e viene di conseguenza definita in base al grado (economico) di accessibilità ad esse. L'effetto in ambito queer è

stato quello di promuovere una rappresentazione dell'identità gay come bianca, mobile, middle class elidendo, per esempio, qualunque considerazione di classe sociale: cosa che ha prodotto un senso di decentramento del sé scollegato dalle strutture gerarchiche della società che si nascondono dietro i meccanismi di mercato. Sebbene il lifestyle omosessuale venga contrapposto a quello eterosessuale, entrambi continuano, in realtà, a basarsi sulla retorica neoliberale. Nel 1999, per esempio, in occasione del lancio della serie *Queer as folk* la televisione inglese conia lo slogan «being gay has never been looked so cool» a dimostrazione di quanto queer sia diventato sinonimo di trendy e alla moda.

Un'ulteriore questione con cui la queer theory si è lungamente confrontata riguarda il contributo degli studiosi straight. Nell'ultimo capitolo di *Corpi che contano*⁹ dal titolo "Critically queer" Judith Butler si domanda che aiuto possono offrire gli eterosessuali (straight) per rendere il mondo più queer che mai. Ammettendo una molteplicità di differenze dietro alla nozione di queerness e ponendo l'accento sulle istanze oppositive rispetto alla norma, questa apertura nei confronti degli eterosessuali sembra conseguente e auspicabile: una persona straight non può essere gay ma può essere queer. Questa tensione inclusiva ha suscitato diverse perplessità. Come scrive Michael Warner in *Fear of a queer planet*: « (...) la preferenza per il "queer" rappresenta, tra le altre cose, un impulso aggressivo alla generalizzazione; rifiuta la logica minoritaria della tolleranza o la semplice rappresentazione di un interesse a livello politico proponendosi come profonda resistenza ai regimi della norma. (...) Sia per gli accademici che per gli attivisti, il "queer" è un margine critico che finisce per delimitarsi rispetto al normale invece che all'eterosessuale.»¹⁰ Anche Leo Bersani¹¹ e Teresa de Lauretis¹² hanno criticato i pericoli di desessualizzazione e disembodiement

impliciti nel pensiero queer. Tra i più famosi sostenitori dell'inclusività straight troviamo invece Eve Sedgwick¹³ che ha sostenuto l'impegno sul fronte omofobico e la forza del queer come esperimento in due varianti: alla prima persona in forma di testimonianza e come performance teoretica di trasgressione dell'egemonia eteronormativa. Anche Calvin Thomas¹⁴ ha definito la sua esperienza trasformativa di affiliazione con il termine *straight with a twist* citando quale prima fonte d'ispirazione proprio gli scritti di Judith Butler. Pur essendo il prodotto della decostruzione postmoderna del soggetto, sembrano aver lasciato comunque intatto il mondo straight quasi fosse un monolite leggibile solo attraverso determinati stereotipi. Come ha sottolineato Elspeth Probyn¹⁵ si tratta di visioni fortemente personali ricollocate in uno spazio di riscoperta del sé, di queer becoming e de-naturalizzazione dell'identità sessuale che rimangono all'interno di una cultura performata grazie a modalità confessionali, ancora legate ai discorsi individualizzanti di ascendenza neoliberale. Diventa, perciò, necessario indagare in parallelo le strutture di normalizzazione e di privilegio che operano all'interno della stessa eteronormatività partendo dal paradosso della soggettivazione (e della soggezione) così come ha indicato Michel Foucault.

In che modo il soggetto può accedere a una dimensione di realtà che si costruisce nell'intersezione tra exteriorità e interiorità? Secondo Judith Butler l'appartenenza sociale e identitaria costituiscono il fondamento inestricabile della costruzione del sé. Il gender rende intelligibile (soggettivizza) e contemporaneamente, attraverso le norme, sottomette e disciplina il corpo (assoggetta). Nel suo pensiero la tensione tra natura e cultura non viene risolta una volta per tutte ma assume un andamento circolare: è la dimensione paradossale dell'agency per cui

la consapevolezza della costruzione sociale del sé rende possibile la volontà trasformativa nei confronti del mondo.

Il gender, dunque, rappresenta anche l'ambito d'azione dove la normalità e la fissità delle categorie divisorie possono essere messa in discussione; allo stesso modo «il termine queer si è affermato proprio per offrire la possibilità di definire tali momenti di feconda indefinibilità; tuttavia, non si è ancora visto alcun tentativo psicoanalitico di prendere atto di queste creazioni culturali, in cui sono essenziali nozioni instabili di orientamento sessuale.»¹⁶ Una critica che Judith Butler ha esplorato in maniera suggestiva all'interno de *La vita psichica del potere* introducendo il concetto di gender melancolia riguarda il rifiuto di un attaccamento omosessuale che emerge all'interno dell'eterosessualità per consentire il consolidamento delle norme di genere. Confrontandosi direttamente con la teoria freudiana ha cercato di dimostrare che l'eterosessualità emerge non solo dall'attuazione del divieto all'incesto ma, prima ancora, dall'imposizione della proibizione dell'omosessualità. Il conflitto edipico presuppone, infatti, che il desiderio eterosessuale sia già stato realizzato. Questa prevenzione della possibilità di un attaccamento omosessuale produce un dominio di omosessualità intesa come passione da non vivere e perdita da non piangere. Così il genere viene raggiunto e stabilizzato attraverso il posizionamento eterosessuale mentre l'identificazione melancolica contiene in se stessa sia la proibizione che il desiderio. Una situazione che, secondo Butler, potrebbe spiegare le difficoltà di trovare un linguaggio appropriato e un'occasione pubblica dove addolorarsi per le vittime dell'AIDS. «Se accettiamo la nozione che la proibizione dell'omosessualità caratterizza fortemente una cultura largamente eterosessuale, allora la perdita degli oggetti e degli obiettivi omosessuali (non riferiti semplicemente a una certa persona dello stesso genere, ma a

qualunque persona dello stesso genere) sembrerebbe essere forclusa fin dall'inizio. Dico "forclusa"¹⁷ per suggerire che questa sia una perdita preventiva, un portare il lutto per possibilità non vissute. Se questo amore è fuori discussione dall'inizio (...), se accade, accade soltanto sotto il segno ufficiale della sua proibizione e del suo disconoscimento.»¹⁸ Se dunque l'eterosessualità naturalizza se stessa insistendo sulla radicale alterità dell'omosessualità, allora l'identità eterosessuale è perseguita attraverso l'incorporamento melanconico dell'amore che ripudia. Ne deriva una cultura di melanconia di genere dove la mascolinità e la femminilità vengono rafforzate grazie ai disconoscimenti che operano e, soprattutto, l'omosessualità non è abolita bensì preservata sebbene preservata attraverso la sua proibizione. L'atto di rinunciare all'omosessualità la rafforza paradossalmente come il potere della rinuncia.

Judith Halberstam con il suo libro *In a queer time and place*¹⁹ ha mostrato le relazioni tra queer e subcultura insistendo sulle nuove potenzialità inclusive che si aprono all'interno di questa prospettiva. Gli usi queer del tempo e dello spazio, infatti, si sviluppano in gran parte contro le istituzioni della famiglia, dell'eterosessualità e della riproduzione mediante differenti logiche di localizzazione, movimento e identificazione. Se si prova a leggere questo insieme di pratiche nel loro posizionamento sociale e culturale, esse emergono proprio per la loro grande forza alternativa capace di alimentare forme inedite di narrazione e relazione. Per esempio l'enfasi sul qui e ora, divenuta dominante nella comunità queer dopo l'avvento dell'AIDS, ha cambiato completamente la prospettiva rispetto all'idea di futuro e di longevità; così come il tempo riproduttivo e quello ereditario della linea generazionale sono totalmente diversi dalle aspettative eterosessuali. Coloro che si trovano fuori dalle strutture convenzionali della società, coloro che per esempio non vivono in coppia, non hanno

figli, non sono monogami oppure esercitano un lavoro precario, possono rappresentare delle esperienze di vita particolarmente vicine alla condizione queer; tanto che queste persone condividono con la comunità queer determinati interessi e, spesso, l'appartenenza a precise sottoculture. Il bisogno di teorizzare nuovi spazi si intreccia parallelamente con la ridefinizione della geografia postmoderna seguendo le declinazioni di globale e locale, urbano e rurale.

Allo stesso modo il corpo transgender appare in maniera controversa nel pensiero postmoderno che l'ha salutato come simbolo per eccellenza di un mondo in rapida trasformazione. Anzi è stato identificato con il futuro stesso, una sorta di compimento eroico delle promesse di flessibilità che il gender è in grado di mantenere. Il neoliberalismo si costruisce su questo continuo imperativo alla flessibilità (sia in ambito economico che a livello di cittadinanza o di definizione identitaria) che, secondo Halberstam, «potrebbe far parte della concettualizzazione portata avanti dalla nuova élite globalizzata. Siccome la flessibilità del corpo è diventata sia un prodotto (basta pensare alla chirurgia estetica) che una forma di commodificazione, in questa 'era della flessibilità' non è sufficiente celebrare la flessibilità del gender come un altro evidente segno di progresso e liberazione. Promuovere la flessibilità a livello di identità e scelte personali può apparire come un programma postmoderno o persino queer di cambiamento sociale. Ma esso descrive facilmente le strategie pubblicitarie di grandi corporation come Gap che vende i suoi prodotti rappresentando i clienti come tutti uguali e, contemporaneamente, tutti diversi.»²⁰

Nonostante ciò il successo editoriale e accademico degli studi queer potrebbe costituire un'ulteriore argomentazione a favore delle tesi inclusiva di Halberstam se interpretato come riflesso di un'alienazione condivisa tra alcuni straight dal momento che la famiglia continua a

rimanere l'unica formazione sociale visibile e accettata. L'immaginario politico queer, infatti, prospetta forme affettive, sociali, comunitarie profondamente diverse e opposte alle caratteristiche standard della coppia eterosessuale e della tradizione familiare.

2.1 Esperienza

Il problema dell'esperienza costituisce un punto nodale nel confronto tra poststrutturalismo e femminismo della differenza e merita un approfondimento a parte poiché, allo stesso tempo, si tratta di un tema chiave per comprendere la produzione artistica degli anni Novanta. Essendo la fotografia il medium dell'esperienza è molto interessante analizzare come alcune ricerche visive hanno tentato di rispondere al dilemma dell'esserci e, dunque, dell'esperienza in rapporto all'identità di gender, in certi casi anche attraverso un riferimento consapevole al dibattito filosofico.

Il pensiero della differenza sessuale così come è stato formulato, soprattutto in Italia e in Francia, parte dal concetto di esperienza (inclusa quella prediscorsiva) contrapposta alla norma maschile e ai suoi valori di esperienza. Il femminismo poststrutturalista angloamericano critica questa nozione di discorso fondativo che vorrebbe proporsi in maniera storica e immediata quando, invece, ogni discorso è sempre già dato e costituisce di per sé un'interpretazione. Inoltre sostenere l'esistenza di un femminile autentico in grado di scaturire da questi racconti, significa perdere di vista le differenze che ci sono tra le singole donne così come tra i sistemi linguistici, culturali, sociali in cui vengono vissute e prodotte le loro esperienze. Le motivazioni di tanta diffidenza sono riconducibili al timore di ricadere nell'essentialismo, alla

consapevolezza di quanto la filosofia e il linguaggio non possano abbracciare completamente e nemmeno restituire tutta la complessità del vissuto. Di fatto questa contrapposizione ha stimolato una serie di riflessioni molto più sfumate nelle quali, spesso, il pensiero fenomenologico ha svolto la funzione di termine medio. Problematizzare l'esperienza o metterne in discussione la sua natura discorsiva non significa negarla. Chandra Talpade Mohanty nel suo celebre articolo *Feminist encounters: locating the politics of experience*²¹ si è domandata «come le politiche della location negli Stati Uniti di oggi determinano e producono l'esperienza e la differenza come categorie politiche e analitiche all'interno della ricerca femminista transculturale.»²² Ha proseguito osservando che «uno degli effetti problematici della critica postmoderna alle nozioni essenzialiste di identità è stata la dissoluzione della categoria di race – sebbene questo sia avvenuto a spese del riconoscimento del razzismo. Un altro effetto è stata la proliferazione di discorsi di diversità e pluralismo che si fondano su una politica individualizzata, sostanzialmente apolitica, dell'identità.»²³ E ancora: «Attraverso questa teorizzazione dell'esperienza, voglio suggerire che storicizzare e localizzare l'agency politica è un'alternativa necessaria alle formulazioni dell'universalità dell'oppressione e delle lotte di gender. Questa universalità dell'oppressione legata al gender è problematica perché si basa sulla convinzione che le categorie di race e class debbano rendersi invisibili per far emergere il gender.»²⁴ L'incontro tra femminismo e studi postcoloniali rappresenta un momento estremamente significativo per il superamento della nozione di “global sisterhood” così come Robin Morgan l'aveva formulata nell'introduzione al suo libro *Sisterhood is global: the International Women's Movement Anthology*²⁵. Questo appello al dialogo e alla solidarietà tra le donne di tutto il mondo, sembra collocarle al di fuori

della storia proprio mentre l'imperialismo e la globalizzazione vorrebbero eliminare qualsiasi differenza. Il concetto di esperienza, secondo Chandra Talpade Mohanty, deve partire dal presupposto che «un luogo sulla mappa è, dopotutto, localizzabile anche come un preciso luogo nella storia.»²⁶ Di conseguenza la lotta femminista non può essere definita solo in termini personali oppure a un livello di trascendenza storica che nega ogni possibilità di agency dentro la storia.

Un richiamo analogo è presente anche nell'articolo *The evidence of experience*²⁷ di Joan Scott che parla dell'importanza della visibilità come strumento di trasmissione della conoscenza dal momento che tradizionalmente vedere significa accedere a una forma di sapere. Se il racconto delle identità come auto-evidenti rispetto all'esperienza, non fa che naturalizzare le differenze, allora si tratta di esplorare come queste differenze vengono stabilite, come operano e in che modo producono i soggetti che agiscono nel mondo che osserviamo. Scott critica, per esempio, il modo in cui l'omosessualità viene spesso rappresentata nella storia, ossia come un desiderio represso e negato, reso invisibile da una società che contempla solamente le pratiche eteronormative. Sia la resistenza che l'agency sembrano descritte in funzione di un desiderio incontenibile per cui la stessa emancipazione è un percorso teleologico nel quale il desiderio diventa finalmente visibile; ma le categorie del discorso e le pratiche sessuali rimangono storiche, non problematizzate, fisse nel tempo. «Non soltanto l'omosessualità definisce l'eterosessualità specificandone i limiti negativi e la loro relazione reciproca è mobile, ma entrambe operano all'interno delle strutture della stessa "economia fallica" – un'economia le cui attività non sono prese in considerazione dagli studi che cercano di rendere semplicemente visibile l'esperienza omosessuale. (...) Teorizzate da questa prospettiva, l'omosessualità e

l'eterosessualità funzionano secondo la stessa economia, le loro istituzioni sociali si riflettono a vicenda. Le istituzioni sociali attraverso cui il sesso gay viene praticato possono invertire quelle associate al comportamento eterosessuale dominante (promiscuo vs controllato, pubblico vs privato, anonimo vs conosciuto e così via) ma entrambi operano all'interno di un sistema strutturato secondo la presenza e la mancanza. Nella misura in cui questo sistema costruisce dei soggetti che desiderano (sia quelli legittimati che non), li stabilisce e si stabilisce allo stesso tempo come dato e fuori dal tempo, come il modo in cui le cose funzionano inevitabilmente.»²⁸ Perciò l'esperienza non può porsi come una definizione da cui originano le spiegazioni né tantomeno essere l'autorità fondativa della conoscenza, ma deve piuttosto diventare l'oggetto della spiegazione: occorre storicizzarla e, insieme a lei, storicizzare anche le identità che produce.

In questo senso nell'articolo viene recuperata la citazione di Teresa de Lauretis secondo cui l'esperienza è «il processo attraverso il quale, per tutti gli individui nella società, viene costruita la soggettività. Mediante questo processo una persona pone se stessa o viene posta nella realtà sociale e così percepisce e comprende come soggettive (riferite a, originate nel sé) tutte quelle relazioni – materiali, economiche e interpersonali – che sono infatti sociali e, da un punto di vista più ampio, storiche.»²⁹ Da qui la preferenza per i cosiddetti saperi situati e per una concezione plurale, discontinua, antilineare della storia tenendo presente che il suo soggetto ultimo è proprio l'esperienza, intesa come interpretazione e, al contempo, come qualcosa che deve essere interpretato.

In un saggio affascinante dal titolo *L'immagine assoluta. Tempo e fotografia*³⁰ Jean-Christophe Bailly descrive la fotografia come un medium profondamente contemporaneo dove si trova «il marchio di una contemporaneità raggiunta, dove i valori di realtà e irrealtà

dell'immagine si equilibrano in una specie di unità massiva e fantomatica. Dalla semplice qualità meccanica della restituzione si passa, senza cambiare immagine, a un'efficacia fantasmatica dell'esserci e a una durata sospesa in cui questo fantasma permane. Nella stessa ripresa fotografica vi è dunque uno spostamento del regime di verità, cioè un passaggio dal regime della prova a quello dell'esperienza.»³¹ La fotografia viene, infatti, considerata il medium per eccellenza dell'essere al mondo poiché funziona come una vera e propria protesi sensoriale, totalmente immersiva nel reale. Così come hanno sostenuto le scuole pragmatiste e fenomenologiche, il crollo dell'ideologia, la perdita di fiducia nella capacità dell'astrazione logica di risolvere il conflitto uomo-mondo e la fine dell'arte intesa come sistema sostitutivo e consolatorio rispetto alla realtà hanno permesso una valorizzazione della presenza, dell'esserci. «Il rimedio all'astrazione che colpisce gli spiriti è l'esperienza: l'esperienza delle cose nella loro concretezza.»³² affermava Siegfried Kracauer auspicando il ritorno alla realtà fisica proprio grazie all'utilizzo della fotografia. Non è la sua somiglianza con il referente bensì il modo in cui viene prodotta (in presenza del referente) a rendere la fotografia un indice nella classificazione dei segni ideata dal semiologo Charles Peirce³³ all'inizio del secolo scorso. Di conseguenza il significato di un'immagine si trova nel tempo della sua produzione, non in una forma che risulta astratta dalla cultura, dalla vita, dalla conoscenza. Già nel 1934 John Dewey con *Art as Experience*³⁴ invitava alla riscoperta della continuità fra esperienza estetica e vita quotidiana non solo attraverso l'oggetto finito ma anche attraverso il processo di produzione senza limitarsi a una fruizione esclusivamente visiva. Come sostiene Marco Senaldi «alla nostalgia del simbolismo perduto – i bei giorni dell'arte calati nella vita comunitaria – si è ormai sostituita, con l'equazione arte = vita, la nostalgia della realtà, o

meglio di ciò che nella realtà è più profondamente “reale”, il suo nocciolo più autentico, che però è anche quello più traumatico. (...) Gli artisti cercano nell’esperienza quel nocciolo traumatico che in termini lacaniani dovremmo definire come Reale.»³⁵

È lungo questa felice alleanza tra le ricerche orientate alla valorizzazione dell’esperienza e una visione comportamentista del mezzo fotografico che si articolerà una parte consistente della trattazione. Infatti la queer theory si dimostra particolarmente sensibile alle questioni dell’embodiment, dell’autenticità e della rappresentazione in rapporto alla politica dell’esperienza tanto da porsi in maniera costante la domanda: “da dove parliamo?”. Judith Butler si chiede se la sessualità possa rimanere tale se sottoposta a un criterio di trasparenza e rivelazione; Peggy Phelan critica «la prominenza del processo di coming out per l’identità lesbica sostenendo che il linguaggio del coming out implica un processo di scoperta o di ammissione anziché uno di costruzione e scelta.»³⁶ Dennis Allen³⁷ afferma addirittura che se il desiderio omosessuale si pone come autentico rispetto a quello eterosessuale, culturalmente e politicamente costruito, la scoperta di sé può muoversi in una sola direzione: tutto ciò secondo un’idea progressiva di liberazione che, in fin dei conti, non mette in discussione le strutture sociali in cui viene prodotta. Il coming out, però, non avviene mai in un vuoto politico e non funziona soltanto come atto privato ma soprattutto ha una rilevanza sociale che, in primis, è riconducibile al problema della visibilità.

La queer theory ha affrontato il tema del coming out per discutere fino a che punto possa presentarsi come annuncio di una sessualità rispettabile rientrando, quindi, in un processo di normalizzazione sancito all’interno del regime di eteronormatività. Rendere l’omosessualità discorsiva non significa automaticamente rendere il

discorso referenziale considerando che in questo caso il suo ultimo referente è il desiderio: un desiderio che come tale risulta sempre intraducibile attraverso il linguaggio.

Rifacendosi alle affermazioni di Michel Foucault, Judith Butler ridiscute l'affinità tra le pratiche della confessione in ambito religioso e quelle della seduta psicoanalitica: «avere una confessione da fare significa avere qualcosa di inespresso, qualcosa che esiste quasi in parole, ma che viene tenuto a bada, e che il parlante, in qualche modo sottrae alla relazione. (...) Le parole, e le azioni che esse riportano, non sono ancora state rese vulnerabili a un'altra prospettiva che potrebbe assoggettarle a una reinterpretazione, cosicché, il significato su cui in origine si aveva molto investito, conferito alle azioni, non è ancora stato trasformato in un evento il cui significato è costituito intersoggettivamente.»³⁸ Ne consegue un esplicito richiamo a non chiudere il gap tra il referenziale e il performativo, a sottolineare la funzione costitutiva della rappresentazione perché affidarsi esclusivamente a un discorso (e al linguaggio) porta con sé il rischio di desessualizzare l'omosessualità o di esporla a operazioni normalizzanti. La verbalizzazione comporta un certo spossessamento mentre il momento relazionale viene a strutturare la narrazione: parlare può essere anche una forma di agire, un inizio di trasformazione.

Judith Butler dedica, inoltre, un intero capitolo de *La disfatta del genere* alla questione della fine della differenza sessuale che «è forse più simile allo sfondo necessario alla possibilità del pensiero, del linguaggio e dell'essere un corpo nel mondo.»³⁹ Dialogando esplicitamente con il pensiero di Rosi Braidotti, in particolare quello di *In metamorfosi*⁴⁰, ammette di non essere una brava materialista: «ogni volta che tento di parlare del corpo, finisco per scrivere del linguaggio. Questo non perché io pensi che il corpo sia riducibile al

linguaggio; non è così. Il linguaggio proviene dal corpo, trattandosi di un'emissione. Il corpo rappresenta ciò che rende il linguaggio esitante, il corpo porta i suoi segni, i suoi significanti, in modi che rimangono in larga parte inconsci.»⁴¹ Il medium fotografico permetterà a diversi artisti di porsi oltre questa contraddizione, di comunicare direttamente attraverso il corpo, di “giocare” con gli stereotipi e le sovrastrutture linguistiche inscritte in qualsiasi definizione identitaria.

2.2 Gender/Sex

Dal momento che la categoria di gender verrà utilizzata molto spesso nel corso di questo studio, mi sembra opportuno chiarire in quali termini e, soprattutto, evidenziarne le diverse possibilità definitorie emerse dal dibattito che si è sviluppato proprio a partire dagli anni Novanta. L'enfasi posta sulla dimensione culturale e sociale dell'identità sessuale, ha portato alcuni studiosi a interrogarsi sulla necessità di riconsiderare gli aspetti materiali e corporali, soprattutto in una prospettiva queer. La dicotomia gender/sex, introdotta da metà degli anni Settanta, ha funzionato per comprendere i processi sociali di costruzione identitaria, il ruolo delle dinamiche di potere e delle interazioni istituzionali nella produzione della differenza lasciando però intatta, come se fosse un fatto naturale e auto-evidente, la nozione di sex. Il timore di cadere nell'essenzialismo e nel determinismo hanno sostenuto questa sorta di rimozione. L'utilizzo del termine gender acquista una particolare rilevanza concettuale già dagli anni Cinquanta, inizialmente al di fuori del femminismo, per spiegare la costruzione sociale dei gender roles quando le donne nei paesi occidentali cominciano ad assumere in massa compiti e posizioni professionali, una volta riservati esclusivamente agli uomini. Siccome la separazione tra gender e sex si è rivelata uno strumento

strategico fondamentale per il movimento femminista, soprattutto nella tradizione angloamericana, è comprensibile che l'ipotesi di applicare un approccio decostruttivo anche al sex possa risultare una minaccia per l'integrità della categoria stessa di donna. Inoltre, dato che le differenze fisiche tra uomo e donna sono state storicamente utilizzate per naturalizzare le differenze sociali e sostenere il sistema patriarcale, il loro recupero potrebbe rivalutare una visione della donna come oggetto sessuale passivo e strumento di riproduzione.

D'altro canto, soprattutto negli Stati Uniti, nel termine gender convergono vari interessi contrastanti perché viene «spesso percepito come un modo per neutralizzare la dimensione politica del femminismo»⁴² e «ha assunto la forma di un contrassegno puramente discorsivo per maschile e femminile, concepiti in quanto costruzioni analizzabili anche al di fuori della cornice femminista o come semplici auto-produzioni, una sorta di manufatto culturale.»⁴³ Talvolta è stato anche utilizzato per oscurare l'utilizzo del termine lesbica, percepito in una prospettiva chiaramente misogina come un genere innaturale, connesso con le lotte femministe per il diritto alla riproduzione il cui risultato sarà la distruzione della maternità.

Il pensiero della differenza in Italia è sempre stato piuttosto cauto nell'abbracciare questa distinzione, a partire dal problema linguistico posto dal termine genere che non rimanda immediatamente alla dimensione sessuata tanto che, per spiegarne la traduzione, diventa spesso necessario chiamare in causa la sua presunta polarità opposta. Favorendo una concezione del maschile e del femminile come costrutti sociali rimuoverebbe o addirittura svaluterebbe lo status simbolico della differenza sessuale e la specificità politica del femminile. Judith Butler si è confrontata continuamente con queste critiche al poststrutturalismo arrivando ad affermare che «la differenza sessuale rappresenta il luogo in cui si formula e riformula

l'interrogativo concernente la relazione tra il biologico e il culturale, dove deve e può essere posta, ma dove non può, specificamente parlando, trovare risposta.»⁴⁴ Nel tentativo di conciliare le due posizioni la studiosa americana ipotizza che il genere sia quella parte della differenza sessuale che si manifesta socialmente come qualcosa di negoziabile, di costruito, luogo per eccellenza dell'intervento della normatività eterosessista. A favore di un femminile molteplice si domanda se per far emergere questa molteplicità sia necessario mantenere la cornice binaria entro cui pensare la differenza sessuale. Sul versante europeo Rosi Braidotti ritiene, innanzitutto, che il femminismo costituisca l'alternativa a tutto il pensiero moderno proprio perché ha preparato questa svolta teorica fondamentale indirizzata a portare il corpo e la sessualità al centro del discorso filosofico; inoltre difende il femminismo europeo impegnato in questioni chiave come l'immigrazione, il nuovo razzismo, l'etica delle tecnologie riproduttive, la politica ambientale e attraversato profondamente dalla cosiddetta crisi del situarsi; Butler risponde che «forse il compito più importante è riflettere, nelle discussioni, sul corpo, poiché può essere, o non essere, vero che la costruzione culturale cancelli sia la differenza sessuale che i processi corporei.»⁴⁵ C'è chi ha tentato, come Eve Kosofsky Sedgwick⁴⁶, di mobilitare la polarità del sex riconoscendole maggiori potenzialità di sperimentazione, negoziazione, ambiguità e alterazione rispetto al gender che, invece, funzionerebbe come un'etichetta sociale di assegnazione identitaria, esprimendo una nozione precostituita. Secondo Judith Butler, però, un approccio del genere non terrebbe sufficientemente conto della teoria dell'identificazione e del suo processo psicologico di elaborazione dell'etichetta identitaria. Perciò Sedgwick arriva a sostenere che la questione fondante del femminismo è chi ha il controllo della capacità riproduttiva

(biologicamente tipica) della donna, mentre i gay and lesbian studies hanno per oggetto la sessualità. Butler critica questa conclusione ribadendo l'importanza e la complessità della categoria di gender che non può ridursi a un semplice "tag" ma rappresenta uno degli strumenti normativi attraverso cui ha luogo la regolazione della sessualità stessa.

Joan Scott ha applicato il concetto di gender all'analisi della storia abbracciando il decostruzionismo derridiano contro il dominio di una logica basata esclusivamente sulle opposizioni binarie, sostenendo la necessità di una genuina storicizzazione e destrutturazione dei termini della differenza sessuale. Il gender diventa così «un elemento costitutivo delle relazioni sociali fondate su una cosciente differenza tra i sessi, e un fattore primario del manifestarsi dei rapporti di potere.»⁴⁷ Questo non ha impedito che la storia delle donne si ponesse, talvolta, in modo blandamente aggiuntivo senza mettere in discussione i fondamenti della disciplina (per certi aspetti basata su questa esclusione di gender) o venisse considerata soltanto in nome di un atteggiamento politically correct all'interno dell'accademia.

Diversi studiosi e attivisti in ambito queer, nel nome del decentramento e della fluidità di qualsiasi categoria conoscitiva, hanno cominciato a sollecitare un'analisi capace di aprirsi anche all'embodiment, ovvero al corpo in quanto materialità biologica. Come ha evidenziato Asia Friedman nell'articolo *Unintended Consequences of the feminist sex/gender distinction*⁴⁸ interpretare il sex e il suo processo di attribuzione in maniera auto-evidente riproduce una serie di problemi filosofici derivanti dalla tradizionale distinzione cartesiana tra corpo e mente; così associare la donna alla natura e l'uomo alla cultura ha consentito di limitare la donna alla sfera domestica in quanto naturalmente destinata al ruolo di madre. Teorizzare il corpo in quanto variabile significa abbracciare un

materialismo anti-essenzialista riprendendo, se necessario, alcune letture esistenzialiste e fenomenologiche. In mancanza di questo passaggio si rischia di riprodurre la storica svalutazione del corpo portata avanti per secoli da una filosofia tutta al maschile, cosa che ha implicato parallelamente la svalutazione del corpo femminile. «Le paure di enfatizzare troppo le differenze sessuali rivaleggiano con le paure di de-enfatizzarle troppo»⁴⁹ afferma Friedman quando invita a ripensare la distinzione gender/sex come un paradigma epistemologico nel senso in cui Thomas Kuhn⁵⁰ lo ha definito.

Le controverse tesi della biologa Anne Fausto-Sterling nel libro *Sexing the body: gender politics and the construction of sexuality*⁵¹ hanno contribuito a riaprire questo dibattito anche in ambito scientifico dove il binarismo di genere viene quasi sempre dato per scontato. Basta considerare, per esempio, che i due elementi considerati fondamentali per l'attribuzione del sesso, gli ormoni e la capacità riproduttiva, non sono né dicotomici né invariabili nel tempo. Eppure la scienza, la medicina e la biologia non si sono lasciate interrogare dal femminismo continuando a procedere su strade separate. Con riferimento all'evidenza dell'intersessualità, Fausto-Sterling sostiene che gli indicatori biologici di differenza sessuale (tra cui i genitali, gli ormoni, i cromosomi, il cervello) sono distribuiti lungo un continuum anziché dati come categorie discrete. Perciò i corpi che cadono in questo continuum tra uomo e donna sono naturali, nonostante siano più rari da un punto di vista statistico; la natura prevede una varietà che va ben oltre il binomio tradizionale uomo-donna mentre le norme culturali e le istituzioni (come la medicina e lo stato) cancellano tutto ciò che sta al centro di questo continuum. La tendenza a trascurare l'evidenza delle eccezioni che non si conformano ai pattern dominanti contribuisce a cancellare le differenze e i valori estremi; cosa sorprendente se si pensa che nella

storia del pensiero alcune delle maggiori scoperte sono state fatte proprio osservando le eccezioni. Come ci ricorda Friedman nel suo articolo⁵² la teoria dello sviluppo psicologico di Sigmund Freud, per esempio, nasce essenzialmente dallo studio dei cosiddetti casi patologici.

Judith Butler ha cercato di superare questo impasse per includere il corpo all'interno del pensiero femminista osservando che i discorsi sul sex rientrano comunque nel dominio del gender dal momento che non si sottraggono al condizionamento culturale e sociale. Come sostiene Olivia Guaraldo nella prefazione italiana a *La disfatta del genere*, secondo Butler «(...) non esiste corpo al di fuori dell'idea di corpo, e dei contorni ideali che essa forgia.»⁵³ Inoltre «il gender non è una fredda categoria di normalizzazione, ma un ambito di azione individuale e collettiva che può e deve costantemente essere occupato e contestato da soggetti e da pratiche a un tempo decostruttive e ricostruttive.»⁵⁴ E, di conseguenza, la celebre studiosa americana si è domandata perché la materialità ha finito per rappresentare qualcosa di irriducibile mentre nella filosofia classica indicava una condizione di divenire, di potenzialità da attuare. La malattia, l'età, i cambiamenti fisici devono rientrare nella materialità perché il corpo è un sistema che viene prodotto e simultaneamente produce dei significati sociali. Da qui l'espressione “doing and undoing gender” utilizzata, o meglio indagata, ne *La disfatta del genere*. Il disfacimento del genere diventa un processo continuo nel quale si aprono le possibilità stesse della lotta emancipativa e della decostruzione identitaria. E coinvolge in primis il corpo che «comporta mortalità, vulnerabilità, azione: la pelle e la carne ci espongono allo sguardo degli altri, ma anche al contatto e alla violenza. (...) Possiamo lottare per i diritti che riguardano il nostro corpo, ma quello stesso corpo per il quale lottiamo non ci

appartiene mai del tutto. Il corpo ha una sua dimensione imprescindibilmente pubblica.»⁵⁵

Sempre in questo saggio Butler discute la diffusa tendenza dei queer studies a ritenere che il femminismo abbia come oggetto di ricerca il genere mentre gli studi lesbici e gay abbiano come proprio oggetto il sesso e la sessualità. Senza contare che numerose femministe preferiscono utilizzare la nozione di differenza di sessuale poiché indica una differenza fondamentale mentre il genere corrisponderebbe a un semplice effetto esteriore, mutevole e costruito in modo contingente. Nell'articolo "Against proper objects" ripubblicato nel volume *Feminism meets queer theory* Butler descrive in questi termini le difficoltà di far dialogare due ambiti che, in realtà, hanno molti propositi comuni: «(...) se una studiosa analizza i presupposti eterosessisti della teoria femminista, viene categorizzata come 'anti-' o 'post-' femminista; se invece analizza l'antifemminismo di una certa teoria gay e lesbica, viene categorizzata automaticamente in posizione ostile rispetto a quella teoria che critica.»⁵⁶ Questa rigida logica di non-contraddizione pone i pensieri delle minoranze l'uno contro l'altro, proprio in un momento storico in cui, invece, sembra sempre più necessario coalizzarsi strategicamente a livello di attivismo e battaglie sociali. Femminismo e queer theory si sono auto-fondati con un proprio specifico oggetto d'interesse (il "proper object" appunto) costruendo le rispettive storie di legittimazione, talvolta con valore retroattivo e antistorico, per definire dei confini chiari e distinti d'indagine. Una parte della teoria di gender tende a dimenticare le modalità in cui la relazione asimmetrica tra i sessi si stabilisce attraverso il lavoro primario del linguaggio che, a sua volta, presuppone la produzione dell'inconscio.

A tutto ciò bisogna aggiungere la mancanza di sincronia del dibattito accademico con l'attuale uso politico di questi termini: «lo sforzo di

prendere le distanze dal genere contrassegna due movimenti politici che sono per molti versi in opposizione fra loro.»⁵⁷ Si tratta del Vaticano che, denunciando la diffusione internazionale del termine genere, esprime il timore contro l'omosessualità come moltiplicatrice di generi che minacciano la tradizionale distinzione maschile/femminile sulla quale si fonda la funzione riproduttiva e, quindi eterosessuale, del sesso. Ne consegue, paradossalmente, che «Il Vaticano cerca di decostruire il genere nel tentativo di riabilitare il sesso, mentre la teoria queer cerca di decostruirlo al fine di porre in primo piano la sessualità. Il Vaticano teme la scissione di sessualità e sesso, poiché essa introduce una nozione di pratica sessuale non circoscritta ai fini riproduttivi, in apparenza naturali.»⁵⁸

Quando Luce Irigaray afferma che il femminile è sempre altrove, si riferisce a uno spazio del femminile che eccede e sfida ogni articolazione positiva già data; questo perché il campo di articolazione del discorso è sempre già governato dal fallocentrismo. In proposito Gayatri Chakravorty Spivak⁵⁹ sostiene che il femminile viene prodotto e, allo stesso tempo, cancellato. Secondo Judith Butler questa irriducibilità della categoria del femminile o della donna conduce a un punto cieco rispetto alla rappresentazione che sarebbe anch'essa una forma fantasmatica di normatività prestabilita. Com'è possibile trovare un campo di resistenza se in queste teorie il simbolico e il sociale si esauriscono l'uno nell'altro? Accettando il presupposto che il maschile e il femminile sono sempre costruiti entro questa economia asimmetrica, è necessario lavorare sul rapporto tra il livello sociale e quello simbolico per individuare possibili riconfigurazioni e cambiamenti. Le condizioni e i limiti della rappresentazione sono elementi di dinamicità all'interno del simbolico di cui anche le donne possono prendere possesso.

Il titolo *Bodies that matter*⁶⁰ riassume perfettamente l'operazione teorica messa in atto da Judith Butler per superare l'impasse della distinzione sex/gender: si tratta di corpi che contano ma, dal momento che matter significa anche materializzare, sono soprattutto corpi che si materializzano e sono capaci di significare. Il gioco di parole è appunto costruito sul circuito costitutivo tra la materialità corporea e la sua significazione. Come spiega Adriana Cavarero nell'introduzione all'edizione italiana: «la tesi decisiva, infatti, è che il sesso stesso, nella sua materialità corporea, sia costruito come una norma dalla capacità performativa del discorso. (...) In esplicito riferimento all'orizzonte foucaultiano e lacaniano, i corpi qui considerati sono sempre e necessariamente corpi del discorso, il quale li materializza e li anima – potremmo dire li forgia – con il suo potere normativo. (...) Il legame tra materialità e significazione si rivela dunque indissolubile.»⁶¹

A differenza di Butler, Elizabeth Grosz⁶² riconosce ad alcuni processi biologici uno status che precede il significato perciò alcuni istinti verrebbero a costituire una sorta di materia prima rispetto allo sviluppo sessuale: come possono allora i significati culturali (provenienti dall'esterno) inscrivere nel corpo sia consciamente che inconsciamente? Per chiarire questo punto traccia una particolare immagine della psiche come luogo in cui avvengono scambi in due sensi tra il corpo e la mente introducendo la metafora del nastro di Moebius. Qui la cultura e l'esperienza insieme formano la superficie esterna la quale però, come succede nel modello del nastro, non è mai completamente separabile dall'interno.

-
- ¹ D. Halperin, "The Normalizing of Queer Theory" in *Journal of Homosexuality*, v. 45, pp. 339-43
- ² S. Danuta Walters, *Gay Men, Lesbians, and Sex: Doing it Together* in I. Morland – A. Willox (a cura di), *Queer Theory*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2005, cap. 3
- ³ T. Edwards, *Cultures of masculinity*, Routledge, New York 2006
- ⁴ M. Foucault, *La volontà di sapere: storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano 1984 - *L'uso del piacere: storia della sessualità II*, Feltrinelli, Milano 1991
- ⁵ R. Norton, *A Critique of Social Constructionism and Postmodern Queer Theory*, "Queer culture vs Homophobic discourse", 2 agosto 2002 – <http://www.rictornorton.co.uk/social24htm>
- ⁶ Ibidem
- ⁷ J. Butler, *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma 2006, p. 211-12
- ⁸ L. Edelman, *No future: queer theory and the death drive*, Duke University Press, Durham 2005
- ⁹ J. Butler, *Corpi che contano: i limiti discorsivi del sesso*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 165-84
- ¹⁰ M. Warner, *Fear of a queer planet. Queer politics and social theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993
- ¹¹ L. Bersani, *Homos*, Pratiche, Milano 1998
- ¹² T. de Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano 1996 - *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999
- ¹³ E. Sedgwick, *Tendencies*, Duke University Press, Durham 1993
- ¹⁴ C. Thomas, *Straight with a twist: queer theory and the subject of heterosexuality* in T. Foster, *The gay '90s: disciplinary and interdisciplinary formations in queer studies*, New York University Press, New York 1997, pp. 83-115
- ¹⁵ E. Grosz – E. Probyn, *Sexy bodies: the strange carnalities of feminism*, Routledge, London-New York 1995
- ¹⁶ J. Butler, *La disfatta del genere*, cit., p. 173
- ¹⁷ La forclusione è un termine lacaniano che corrisponde alla nozione freudiana di *Verwerfung*: a differenza della repressione che viene messa in atto da un soggetto già formato, la forclusione indica un atto di negazione che fonda e forma il soggetto.
- ¹⁸ J. Butler, *La vita psichica del potere*, Meltemi, Roma 2005, pp. 132-33
- ¹⁹ J. Halberstam, *In a queer time and place*, New York University Press, New York 2005
- ²⁰ Ivi, p. 18

-
- ²¹ C.T. Mohanty, "Feminist Encounters: Locating the Politics of Experience" in *Copyright 1*, special issue on Fin de Siècle 2000, Fall 1987, pp. 30-44
- ²² S. Kim – C. McCann, *The feminist theory reader. Local and global perspectives*, Routledge, New York 2002, p. 460
- ²³ Ibidem
- ²⁴ Ivi, p. 461
- ²⁵ R. Morgan (a cura di), *Sisterhood is global: the international women's movement anthology*, Pebguin Books, Harmondsworth 1984
- ²⁶ S. Kim – C. McCann, *The feminist theory reader. Local and global perspectives*, Routledge, New York 2002, p. 462
- ²⁷ J. Scott, "The Evidence of Experience" in *Critical Enquiry*, n. 17, University of Chicago Press, estate 1991
- ²⁸ Ivi, p. 779
- ²⁹ T. de Lauretis, *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1984, p. 159
- ³⁰ J.C. Bailly, op. cit., pp. 77-104
- ³¹ Ivi, p. 94
- ³² S. Kracauer, *Film, ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 425
- ³³ C. S. Peirce, *Semiotica*, Einaudi, Torino 1980, p. 158
- ³⁴ J. Dewey, *L'arte come esperienza*, Aestherica, Palermo 2007
- ³⁵ M. Senaldi, *Enjoy! Il godimento estetico*, Meltemi, Roma 2003
- ³⁶ P. Phelan, *Signs*, special issue, vol. 18, n. 4, Chicago, estate 1993, p. 773
- ³⁷ D. Allen, *Lesbian and Gay Studies. A consumer's guide*, in T. Foster, op. cit., cap. 2
- ³⁸ J. Butler, *La disfatta del genere*, cit., p. 198
- ³⁹ Ivi, p. 208
- ⁴⁰ R. Braidotti, *In metamorfosi: verso una teoria materialista del divenire*, Feltrinelli, Milano 2003
- ⁴¹ J. Butler, *La disfatta del genere*, cit., p. 231
- ⁴² Ivi, p. 216
- ⁴³ Ibidem
- ⁴⁴ Ivi, p. 218
- ⁴⁵ Ivi, p. 236
- ⁴⁶ E. K. Sedgwick, *Epistemology of the closet*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1990

-
- ⁴⁷ J. Scott, "Il genere. Un'utile categoria di analisi storica", in P. Di Cori (a cura di), *Altre storie. La critica femminista alla storia*, Clueb, Bologna 1996, p. 333
- ⁴⁸ A. Friedman, "Unintended Consequences of the feminist sex/gender distinction" in *Genders*, issue 43, 2006 - http://www.genders.org/g43/g43_friedman.html
- ⁴⁹ Ivi, p. 6
- ⁵⁰ T. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 1962
- ⁵¹ A. Fausto-Sterling,, *Sexing the body: gender politics and the construction of sexuality*, Basic, New York 2000
- ⁵² A. Friedman, op. cit., p. 11
- ⁵³ J. Butler, *La disfatta del genere*, cit., p. 10
- ⁵⁴ Ivi, p. 11
- ⁵⁵ Ivi, p. 47
- ⁵⁶ J. Butler, "Against proper objects", in *Differences. More Gender Trouble: Feminism meets Queer Theory*, VI 2/3, Indiana University Press, Bloomington 1994, p. 1
- ⁵⁷ Ivi, p. 215
- ⁵⁸ Ivi, p. 216
- ⁵⁹ G. Spivak, *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues*, Routledge, New York 1990
- ⁶⁰ J. Butler, *Corpi che contano*, cit.
- ⁶¹ Ivi, p. XI
- ⁶² E. Grosz, *Volatile Bodies: Toward A Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1994

3. ANNI NOVANTA

A partire dagli anni Novanta un numero crescente di artisti ha cominciato a lavorare su temi legati al gender e all'etnicità, sempre più rilevanti nel nuovo contesto globalizzato. La fotografia ha svolto un ruolo fondamentale nell'emancipazione del corpo che, utilizzando una celebre definizione di Michel Foucault, è diventato «il punto zero del mondo».¹ Fin dalle origini questo medium ha messo in discussione l'idea di storia dell'arte e, prima ancora, il concetto stesso di opera d'arte; attraverso la riproduzione meccanica della realtà e la capacità di combinare presenza e assenza ha profondamente trasformato le classiche nozioni di memoria, autorialità, intenzionalità, esperienza e fiction.

Non solo l'immagine è in grado di riflettere una realtà esterna, già data, ma può altrettanto efficacemente costruire “altri mondi” offrendosi come luogo di negoziazione identitaria, complice delle più disparate fantasie trasformative. Il suo stretto rapporto con la performance, inoltre, ha permesso la fioritura di nuove forme narrative, non lineari, disseminate, molto vicine alla sensibilità postmoderna. L'approccio metodologico scelto per la ricerca fa tesoro di questa specificità fotografica e del suo ruolo nella cultura visiva contemporanea così come è stato definito da Hal Foster sul numero 77 di *October* (1996)². Di fronte all'affermazione dei cosiddetti “visual culture studies”, il famoso critico americano si è interrogato sulla loro collocazione disciplinare nell'ambito della tradizione umanistica, soprattutto rispetto alla storia dell'arte: da questo confronto è emerso un doppio spostamento d'interesse, dall'arte al visivo e dalla storia alla cultura. La produzione d'immagini origina degli spazi fisici, virtuali e sociali dove lo spettatore può diversamente collocarsi sperimentando la discontinuità della relazione spazio-tempo. Nel caso della fotografia l'accento viene sempre più posto sulla sua capacità

unica di incorporare categorie conoscitive che sono allo stesso tempo riflessive e produttive, categorie che vengono riprodotte e che circolano in maniera pressoché istantanea a livello globale. Le classiche nozioni mutuata dalla storia dell'arte possono rivelarsi insufficienti per indagare l'onnipresenza della dimensione visiva e il suo impatto sulla cultura contemporanea: da qui la necessità di una prospettiva più larga che si avvale di contributi dalla filosofia, dalla sociologia, dall'etnografia, più in generale dai cosiddetti *gender and cultural studies*. La periodizzazione di questa ricerca coincide, dunque, con importanti trasformazioni anche nel contesto critico e accademico degli studi sull'immagine, trasformazioni che rendono possibile un approccio trasversale e comparativo nel quale includere sia la fotografia artistica che quella di moda. Gli anni Novanta costituiscono il nodo problematico da cui si muove tutta la trattazione: il primo passo consiste nell'interrogarsi su quali elementi sociali, culturali, artistici qualificano il decennio e perché risulta particolarmente interessante analizzare le dinamiche visive che si sviluppano tra arte e moda.

In questo periodo la questione dell'identità emerge a più livelli diventando uno dei punti chiave per leggere quelle complesse trasformazioni che conducono a un radicale ripensamento del soggetto, proprio partendo dalle sue radici materiali. Il corpo non è più la forma concreta di un destino biologico ma diventa il campo nel quale s'inscrivono codici sociali, culturali, tecnologici. Di conseguenza l'identità individuale non attinge più a una presunta unità originaria ma risulta mobile, policentrica, stratificata. Sono soprattutto le tecnologie informatiche - dal computer a internet fino alla realtà virtuale - che creano le condizioni strutturali per il superamento del tradizionale soggetto cartesiano. All'inizio degli anni Novanta il *Manifesto Cyborg* di Donna Haraway³ ben esemplifica i cedimenti di

confine tra umano/naturale e artificiale/informatizzato preconizzando l'avvento di una vera e propria rivoluzione antropologica. Ibridazione, infatti, diventa la nuova parola d'ordine, mutuata dalla sottocultura cyberpunk.

Di lì a poco il critico Jeffrey Deitch conia un'altra fortunata definizione, quella di Post Human, per indicare tutte quelle ricerche artistiche impegnate nella costruzione di un differente concetto del sé spaziando dai nuovi media alla chirurgia estetica e alla manipolazione genetica. Post Human è anche l'omonima mostra itinerante che nel 1992 fa tappa al Castello di Rivoli (Torino) dove sono presentate alcune tra le ricerche più interessanti del momento con particolare attenzione proprio per la fotografia. Questo medium infatti soddisfa pienamente l'esigenza trasformativa, di fuga dal reale, di reinvenzione, implicita nelle poetiche emergenti; allo stesso tempo sostiene e amplifica quella necessità partecipativa, di presenza diretta, di auto-narrazione che segna altrettanto profondamente la sensibilità del decennio.

La macchina fotografica viene usata come protesi di sé per raccontare in modo immediato il proprio universo affettivo, la quotidianità, persino la banalità. Negli anni Settanta cominciano le prime sperimentazioni fotografiche secondo la prospettiva del reality show che verranno poi adottate in maniera consistente dagli artisti negli anni Novanta, proprio un decennio prima della nascita del vero e proprio genere televisivo (che si fa convenzionalmente risalire all'anno 2000). Come già preconizzato da Marshall McLuhan, l'epoca fotografica sancisce l'avvento del "bordello senza muri"⁴ con il progressivo abbattimento delle barriere del privato e il ritorno a una sorta di tribalismo tutto declinato in termini mediali. Il termine reality show di per sé esprime «un ossimoro, poiché fa convivere in modo paradossale due termini contraddittori: lo "show" non può essere "reality".»⁵

D'altra parte, però, «rimaniamo imprigionati nella sua logica perché lo spettacolo rende effettiva la perdita del reale ma allo stesso tempo ci fornisce delle immagini feticistiche necessarie per alleviare o negare questa perdita.»⁶ Il tempo spettacolare, inoltre, attraverso le nuove tecnologie informatiche si esprime mediante una continua presa diretta e una circolazione istantanea delle immagini; recuperando Guy Debord potremmo dire che «il tempo pseudo-ciclico consumabile è il tempo spettacolare, sia come tempo del consumo di immagini, in senso stretto, sia come immagine del consumo del tempo, in tutta la sua estensione. Il tempo del consumo di immagini, medium in tutte le merci, è inseparabilmente il campo in cui si esercitano pienamente gli strumenti dello spettacolo.»⁷

Se la tendenza al reality show prende avvio nella ricerca artistica con l'affermazione sulla scena internazionale di figure come Nan Goldin e Wolfgang Tillmans, la moda è quanto mai tempestiva a sintonizzarsi su questa lunghezza d'onda grazie al contributo di alcune riviste come *The Face*, *i-D* e *Dazed & Confused*. Si parla di grunge, heroin chic, vernacular style. Come ha spiegato Caroline Evans in *Fashion at the edge: spectacle, modernity and deathliness*⁸ il mondo della moda in questi anni scopre il fascino dell'abietto, del corpo ferito e traumatizzato, un'ulteriore metafora del ritorno del represso (ossia del reale). La spinta spettacolarizzante produce effetti complessi dal momento che coinvolge la fisicità nei suoi livelli più intimi di costruzione e rappresentazione identitaria. Infatti secondo Michel Foucault «la nostra società non è quella dello spettacolo ma della sorveglianza; sotto la superficie delle immagini sono i corpi ad essere profondamente implicati.»⁹

Anche Jean Baudrillard trova il concetto di spettacolo non completamente adeguato alla descrizione dello scenario postmoderno: «La virtualità è diversa dallo spettacolo, che lasciava ancora spazio a

una coscienza critica e a una demistificazione. L'astrazione dello 'spettacolo', anche nei situazionisti, non era mai irrimediabile. Infatti non siamo più alienati né spossessati: siamo in possesso di tutta l'informazione. Non siamo spettatori ma attori della performance, e sempre più integrati nel suo svolgimento. Mentre potevamo affrontare l'irrealtà del mondo come spettacolo, siamo invece indifesi davanti all'estrema realtà di questo mondo, davanti a questa perfezione virtuale.»¹⁰ Dunque non viviamo più nella società dello spettacolo e nel dramma dell'alienazione ma nell'estasi della comunicazione, del suo presente continuo.

La questione di un'identità fluida, policentrica, aperta che si muove leggera in modo istantaneo lungo le reti di comunicazione diventa cruciale. Infatti, non solo a livello individuale, ma anche per la ridefinizione della geografia politica mondiale, il concetto di confine si pone in maniera problematica: il limite può inscrivere tanto sulla pelle del singolo quanto coinvolgere intere popolazioni con le loro diverse culture. La globalizzazione ridisegna gli equilibri, la mobilità degli individui, i flussi migratori, gli scambi commerciali offrendo punti di vista inediti per la lettura dei fatti storici e, quindi, per il nostro posizionamento rispetto ad essi. La caduta del modello socialista nel 1989 segna l'inizio di quella fase economica, tuttora in corso, definita comunemente tardo capitalista e caratterizzata da una cultura del consumo pervasiva, incontrastata, in continua espansione. Succeduta al sistema coloniale moderno, la globalizzazione si è normalizzata come dato di fatto ostacolando qualsiasi forma di resistenza su larga scala; infatti non è stato possibile ostacolarla nemmeno partendo dalla dimensione locale poiché ogni elemento del tutto si trova a far parte indissolubilmente della logica del sistema e si muove al suo servizio. Il mercato capitalistico è sempre alla ricerca del nuovo senza doversi opporre frontalmente all'Altro e diventa

capace di uniformare tutto ciò che è differente o esotico: in questo senso la cultura si trasforma in transcultura attraverso continue mutazioni di segno virale.

È un circuito onnivoro che si riproduce grazie alla mobilità delle informazioni, dei flussi finanziari, della forza lavoro migrante. Un mondo concepito come aperto e penetrabile rispetto alla circolazione dei capitali che, recuperando la suggestiva descrizione di Elizabeth Grosz, funzionano come il liquido seminale maschile che «è inteso innanzi tutto per ciò che può fare, per ciò che può raggiungere, come fosse un agente causale e, quindi, una cosa solida: la sua fluidità, la sua potenziale fuoriuscita, l'elemento che in esso è incontrollabile, il suo spargimento, la sua mancanza di forma, è costantemente tradotta a livello di discorso nelle sue proprietà, nella sua capacità di fertilizzare in quanto padre, di produrre un oggetto concreto.»¹¹

È la postmodernità che procede per scarti, differenze, mutazioni sviluppandosi in superficie secondo traiettorie orizzontali di tipo combinatorio, contingente, aperto. La fine della storia sancisce una perdita della temporalità che ormai risulta sempre più declinata secondo compressioni istantanee. Come ha osservato Paul Virilio «se il presente è proprio l'asse di simmetria del tempo che passa, questo centro onnipresente controlla ormai la totalità della vita delle società avanzate e bisogna evitare ad ogni costo la sua rottura.»¹² La diffusione di internet favorisce un modello rizomatico, policentrico di organizzazione e accesso al sapere, nel quale grazie ai database e agli archivi informatici viene abolito ogni principio gerarchico. Invece degli spazi utopici che qualificavano lo spirito della modernità ora troviamo i non-luoghi (per esempio aeroporti, stazioni, centri commerciali) che, secondo la fortunata definizione dell'antropologo Marc Augé¹³, sono spersonalizzanti, concepiti per il transito e per

l'identificazione perciò standardizzati, resi familiari soltanto dalla loro immediata leggibilità e fruibilità.

In questo scenario di fine millennio la fotografia di moda appare con successo nei musei, nelle gallerie e sul mercato dell'arte anche se parte della critica mantiene tuttora una certa diffidenza a includerla come legittimo oggetto di studio: «il suo rapporto con l'industria e il commercio, con il frivolo e l'effimero, il suo ruolo nel marketing e nella vendita dei prodotti, la sua posizione controversa nella costruzione dell'identità femminile –nessuno di questi aspetti l'ha aiutata a guadagnarsi uno status nell'ambito dei visual e cultural studies.»¹⁴ Eppure a partire dagli anni Novanta inizia un ricchissimo scambio visivo tra arte e moda, un fenomeno che non ha precedenti, culmine di un dialogo già storicamente vitale ma che ora raggiunge dimensioni inaspettate, anche per il ruolo decisivo della consumer culture che ha contribuito ad erodere progressivamente i confini di questi due ambiti. Allontanandosi dal paradigma di una bellezza classica e idealizzata per abbracciare la ricerca di un nuovo linguaggio più vicino al concetto di lifestyle e di youth culture, il mondo della moda si dimostra sempre più attento alle nuove tendenze nella fotografia d'arte fino a coinvolgere gli artisti in prima persona.

Come sostiene Eva Respini gli «elementi chiave di questa trasformazione sono i cambiamenti che avvengono nella moda stessa, nella sua audience e nella maniera in cui viene commercializzata. Sul fronte dell'arte è stato fondamentale anche il recupero di tecniche fotografiche direttamente dalla fotografia commerciale. Uno dei cambiamenti più significativi nella fotografia di moda sta nel suo soggetto – l'abito – che ora viene subordinato alla descrizione di un lifestyle: trasformato da un freddo oggetto di bellezza a un seducente strumento di narrazione.»¹⁵ Ogni minimo elemento all'interno della costruzione di una fotografia di moda è condizionato dalla necessità di

creare una fantasia narrativa nella quale l'osservatore possa identificarsi o, addirittura, diventare un potenziale partecipante. Nonostante ciò le sue finalità commerciali sono spesso state interpretate come limitanti e contrapposte alla libera creatività della produzione artistica: questo atteggiamento ha portato all'esclusione dell'immaginario di moda da una più attenta considerazione critica. Nella realtà attuale, così densamente permeata d'immagini, i confini tra le varie forme di cultura visiva sono, però, diventati più labili incoraggiando un approccio trasversale, costruito sull'interpretazione degli elementi che accomunano e definiscono l'immaginario di un periodo.

Così come l'arte, anche la moda abbraccia il discorso sull'identità con una spiccata tensione sperimentale, esplorando spesso territori estremi, spinta dalla volontà consapevole di superare certe convenzioni. La fotografia emerge come pratica situata e funziona in quanto superficie di contatto tra i prodotti della moda e i desideri del consumatore all'interno di un contesto creativo, politico, commerciale sempre più sfaccettato e complesso. Se il primo interlocutore della moda è il corpo, diventa interessante analizzare come l'abito viene tradotto in termini di embodiment, un processo fondamentale che si compie in funzione del consumatore proprio attraverso l'immagine. Quest'ultima, infatti, diventa «l'interfaccia tra il corpo vissuto e il corpo visibile, pubblico. Come l'abito che rappresenta, media tra l'esperienza privata e il discorso pubblico.»¹⁶

Nonostante l'incessante ricerca del nuovo, la moda continua a sviluppare il suo immaginario muovendosi tra il desiderio di imitazione e di differenziazione, tra il mito dell'artificio e dell'autenticità in perfetta sintonia con le caratteristiche concettuali della fotografia. Il focus della mia lettura è costituito dalla gender performance poiché si tratta di un elemento qualificante rispetto al

periodo preso in considerazione. Sia l'arte in senso stretto che la moda stanno sperimentando in maniera diffusa, quasi sistematica, su questo terreno: un percorso comune che viene sviluppato soprattutto grazie alla dimensione performativa, capace di resistere sia al binarismo di genere che alla semplificazione storicista. L'intento è quello di realizzare una mappatura dell'immaginario contemporaneo secondo una prospettiva di cultura visuale, aperta a molteplici suggestioni (anche dal cinema e dalla televisione, per esempio). Ho voluto registrare a vivo degli stereotipi, delle connessioni, dei rituali, dei processi di costruzione e decostruzione visiva del gender in senso performativo. Secondo il suggerimento di Rosi Braidotti il metodo con cui affrontare la ridefinizione della soggettività di genere «implica in via preliminare che si lavori sul magazzino d'immagini, di concetti e rappresentazioni dell'identità così come sono stati codificati dalla cultura in cui viviamo»¹⁷.

Come hanno ampiamente illustrato Gilles Lipovestky¹⁸, Michel Maffesoli¹⁹, Arjun Appadurai²⁰ la moda è un elemento tipico della postmodernità poiché esprime appieno quella condizione di non trovarsi più all'interno di una storia finalizzata: infatti subiamo il fascino dell'effimero, della frontiera, del contagio psichico virulento e immateriale, del tribalismo in base a un ritmo tutto giocato sull'intensità del momento, sull'emozione dell'esperienza, sulla nostalgia e il recupero citazionista. Si tratta di un tempo costruito in maniera implosiva, retrospettiva, ciclica, non più lineare e progressista. Tutto ciò diventa possibile essenzialmente perché la moda vive dentro l'immagine fotografica che - grazie alla sua infinita riproducibilità, alla sua possibilità di trasmissione istantanea attraverso i nuovi media e, soprattutto, grazie alla sua capacità di rendere credibile ciò che rappresenta - ne costituisce il medium di circolazione per eccellenza.

Già dagli anni Ottanta i confini tra arte “alta” e cultura di massa avevano cominciato a confondersi. Nel decennio successivo gran parte della fotografia di moda, anche mainstream, cessa di essere meramente illustrativa per abbracciare una dimensione performativa, comportamentista, particolarmente vicina alle sperimentazioni artistiche del periodo. Il reale entra prepotentemente in questo immaginario che è segnato dal desiderio di comunicare narrazioni al di fuori di se stesso. Non si tratta, però, di un fenomeno totalmente nuovo se si considera lo sviluppo storico della fotografia di moda. Retrospectivamente Martin Munkacsi con le sue istantanee di modelle all’aria aperta che praticano varie attività sportive introduce, già dagli anni Trenta, una nuova sensibilità orientata a valorizzare il quotidiano e lo sguardo informale. Il parallelo alleggerimento della strumentazione tecnica favorisce la sperimentazione on the road mentre l’affermazione del prêt-à-porter promuove valori inediti, sempre più legati al concetto di popolarità e cultura di massa. Negli anni Cinquanta, per esempio, William Klein trasferisce il suo sguardo reportagista agli scatti di moda e Richard Avedon inaugura un nuovo approccio con la modella e, quindi, con la messa in scena del corpo. Guy Bourdin, Peter Lindbergh ed Helmut Newton sono tra gli autori più famosi che esplorano in maniera decisiva le potenzialità del medium fotografico in rapporto alle esigenze, talvolta contraddittorie, della moda attraverso continue contaminazioni, in anticipo sulla svolta degli anni Novanta.

Claudio Marra con il libro *Nelle ombre di un sogno* ha proposto un approccio metodologico alla fotografia di moda particolarmente utile per un’indagine trasversale che non voglia fermarsi soltanto allo statuto formale e oggettuale di queste immagini. «La moda è allora anche la fotografia, anzi il fotografare, l’atto e la pratica del fotografare, intesi come desiderio non solo di creare, ma di

raddoppiare la nostra vita in immagine.»²¹ Di fronte alla fotografia di moda si fa esperienza di una possibilità di comportamento, di un desiderio, di uno stile di vita, cosa che ci permette di sostenere che la moda vive dentro la fotografia stessa in quanto questo medium assolve perfettamente il suo compito di mostrarla. Esistono, dunque, due percorsi fondamentali seguiti a livello concettuale dall'immagine di moda, come due facce della stessa medaglia. La moda che si iconizza, diventando una semplice opera formale, e quella che invece si fa immaginario, comportamento, esperienza; è proprio questa seconda declinazione a tornare particolarmente utile per analizzare i fenomeni visivi degli ultimi due decenni che sono al centro di questa ricerca.

Come ha dimostrato la mostra *Fashioning fiction in photography since 1990*²² tenutasi al MoMA di New York nel 2004, adottando l'estetica del cinema e della snapshot da album di famiglia, la fashion photography negli ultimi due decenni esercita consapevolmente un ruolo fondamentale nell'espressione di differenti attitudini culturali. Candid o staged documenta delle storie che non sono confinate nei codici commerciali della vendita di un prodotto ma hanno implicazioni sociali, psicologiche e culturali che vanno ben oltre. Ciò che conta è l'esplorazione e la diffusione di un determinato immaginario o di un lifestyle. La contemporaneità risulta così saturata d'immagini che si sovrappongono e interagiscono lungo i canali di comunicazione, indipendentemente dalla loro provenienza originaria o dalla loro destinazione. Gli stessi fotografi si muovono indifferentemente dall'arte alla moda e viceversa, tanto che questi ambiti arrivano a condividere le stesse preoccupazioni concettuali.

¹ M. Foucault, *Utopie, Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006, p. 31

-
- ² H. Foster, *October. The second decade 1986-1996*, The MIT Press, Cambridge MA 1998
- ³ D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995
- ⁴ M. McLuhan, *La fotografia. Il bordello senza muri*, in *Gli strumenti del comunicare*, EST, Milano 1999
- ⁵ L. Panaro, "Reality Photo Show" in *Around Photography*, anno II, n°6, editrice Quinlan, Bologna, luglio-settembre 2005, pp. 40-1
- ⁶ H. Foster, *Il ritorno del reale*, Postmedia Books, Milano, 2006, p. 83
- ⁷ G. Debord, *La società dello spettacolo e commentari*, Baldini & Castoldi, Milano 1997
- ⁸ C. Evans, *Fashion at the edge: spectacle, modernity and deathliness*, Yale University Press, New Haven 2003
- ⁹ M. Foucault, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1993, p. 217
- ¹⁰ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 33
- ¹¹ E. Grosz, op. cit., p. 199
- ¹² P. Virilio, *La bomba informatica*, Raffaello Cortina, Milano 2000
- ¹³ M. Augé, *Nonluoghi: introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano 1993
- ¹⁴ E. Shinkle (a cura di), *Fashion as photograph: viewing and reviewing images of fashion*, I.B. Tauris, London-New York 2008, p. 1
- ¹⁵ S. Kismaric – E. Respini, *Fashioning Fiction in photography since 1990*, cat. mostra (New York, MOMA QNS, 16 aprile-28 giugno 2004), MOMA, New York 2004
- ¹⁶ E. Shinkle (a cura di), op. cit., p. 13
- ¹⁷ R. Braidotti, *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma 1995, p. 45
- ¹⁸ G. Lipovetsky, *L'impero dell'effimero: la moda nelle società moderne*, Garzanti, Milano 1989 - *Hypermodern times*, Polity, Cambridge 2005
- ¹⁹ M. Maffesoli, *La contemplazione del mondo: figure dello stile comunitario*, Costa & Nolan, Genova 1996 - *Il tempo delle tribù: il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Guerini, Milano 2004
- ²⁰ A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001
- ²¹ C. Marra, *Nelle ombre di un sogno*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. X
- ²² S. Kismaric – E. Respini, op. cit.

4. NOTA METODOLOGICA

La problematicità metodologica derivante dal tentativo di registrare a vivo le complesse declinazioni della gender performance tra arte e moda richiede alcune precisazioni sul percorso seguito per approfondire questo argomento. È stato, infatti, necessario approntare strumenti sufficientemente rigorosi per costruire una riflessione critica solida. Lavorare sulla fotografia significa già di per sé lavorare con il tempo: come ha descritto in maniera eloquente Roland Barthes ne *La camera chiara* ogni fotografia è un tuffo nella materia del tempo, un'esperienza che ci arresta al confine tra l'«è stato» e la ricezione, l'uso, la reinterpretazione di una certa immagine nel presente. Nel mio caso soggetto e oggetto si collocano nello stesso tempo (essendo letteralmente con-temporanei) per cui il presente viene a coincidere con il tempo stesso dell'indagine; perciò ho pensato di costruire il discorso partendo dai rapporti che attraverso le immagini si stabiliscono nei confronti dell'altro, dell'identità e, in particolare, del gender.

Durante il periodo di tutorato per il corso di Storia e Tecnica della Fotografia presso il corso di laurea CLAM in Culture e Tecniche del Costume e della Moda all'Università di Rimini ho potuto sperimentare sul campo come lavorare con le immagini sia a livello didattico che partecipando a diversi progetti multimediali di rilettura delle storia e delle tendenze di moda come ZoneModa Journal, la Giornata Moderna, Cronarchia, la Notte Rosa e Salon Chanel.

Ho preso parte a due scambi internazionali di visiting per dottorandi trascorrendo due semestri all'Università di Mainz e uno all'Università di Sydney. In Germania ho frequentato il programma di studi interdisciplinari in Performance and Media Studies mentre in Australia ho seguito le attività del Dipartimento di Gender and Cultural Studies. Sono state esperienze decisive per lo sviluppo del

mio progetto sia per la possibilità di confronto con diverse comunità accademiche di ricerca sia per approfondire temi e questioni strettamente legate ai miei interessi, anche attraverso osservazioni dirette sul campo.

Un altro riferimento importante del mio progetto sono alcune mostre che si sono svolte proprio a partire dagli anni Novanta ad oggi: *Féminin-Masculin* al Centre Pompidou di Parigi (1995), *Rose is a Rose. Gender performance in photography* al Guggenheim Museum di New York (1997), le giornate di studio che la Tate Modern di Londra nel giugno del 2005 ha dedicato al tema *Performance: gender and identity* fino alla più recente *Global Feminism* presso il Brooklyn Museum (2007) visitata personalmente durante un viaggio a New York, *Re.Act.Feminism Performancekunst der 1960er und 70er Jahre heute* all' Akademie der Künste a Berlino (2008) e *Female Trouble* alla Pinakothek der Moderne di Monaco (2008).

Inoltre dal 2003 a Bologna si tiene annualmente *Gender Bender* un festival che, secondo le parole del suo curatore Daniele Del Pozzo, si propone di intercettare e decifrare «le evoluzioni, sorprendentemente rapide, con cui mutano gli immaginari legati al genere sessuale. In un'epoca dove l'unica cosa certa è il mutamento e la continua gestione della complessità, gli esempi offerti dalla cultura pop, dai media, dalle sperimentazioni artistiche d'avanguardia, dalla ricerca teorica indicano come sia possibile andare, in maniera creativa, oltre i determinismi di genere e di preferenza sessuale». Restando sempre in Italia, anche Torino ha ospitato un paio di mostre sull'argomento, *Non toccare la donna bianca* a cura di Francesco Bonami presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (2004) e *Altre Famiglie/Other Families* a cura di Peter Weiermair a Palazzo Cavour (2006); così Napoli con *Bellezza Pericolosa* a cura di Manon Slome che, dal

Chelsea Museum di New York è arrivata al PAN nell'estate del 2007 e Reggio Emilia che ha dedicato l'edizione 2008 di Fotografia Europea al tema del corpo.

Sempre in questi ultimi anni la moda e, soprattutto, la fotografia di moda sono entrate a pieno titolo nei maggiori musei del mondo e hanno ispirato progetti espositivi di grande interesse, anche dal punto di vista delle scelte curatoriali. Tra i più importanti ricordiamo: *Art/Fashion* alla Biennale di Firenze e poi al Guggenheim Museum di Soho (1997), *Rapture. Art's seduction by fashion* (2002) al Barbican Center di Londra, *Fashioning Fiction* (2004) al MoMA di New York, *Il quarto sesso. Il territorio estremo dell'adolescenza* alla Stazione Leopolda di Firenze (2003) e *Weird Beauty. Fashion Photography Now* all'International Center of Photography di New York (2009). In queste circostanze il valore e il significato dell'immagine di moda non dipendono dal suo successo commerciale come pubblicità o espressione di un brand ma sono, invece, legati allo status del fotografo come autore o al rapporto delle sue fotografie con le ricerche artistiche contemporanee. La crescita d'attenzione per il fenomeno moda all'interno del contesto artistico istituzionale è stata interpretata come una tipica manifestazione dello spirito postmoderno. Un'altra fonte basilare per la mia ricerca, soprattutto a livello iconografico, è rappresentata da alcune riviste di moda che hanno sviluppato un particolare dialogo con l'arte. Da quando *Artforum* nel 1982 sul numero speciale di febbraio ha ospitato in copertina l'immagine di un abito dello stilista giapponese Issey Miyake i confini dei rispettivi territori visuali si sono aperti e intrecciati proficuamente. Durante gli anni Novanta sempre più editors e designers provengono da un background artistico incoraggiando, di conseguenza, una sperimentazione e una trasversalità che ben presto trasformano le riviste stesse in oggetti d'arte da collezionare. Già dal 1980 due

periodici inglesi avevano pionieristicamente aperto la strada a questo genere di sperimentazione: si tratta di *The Face* e *i-D* fondate a pochi mesi l'una dall'altra, rispettivamente da Nick Logan (che aveva lavorato come editor per il *New Musical Express*) e Terry Jones (che era stato art director di *Vogue*). Entrambi, ispirati dalla vivace street culture di Londra e dall'esperienza delle fanzine punk, si rivolgono a quel pubblico di giovani che sta diventando il target principale del mercato tardo-capitalistico proponendo un mix di moda, arte, musica, youth culture e lifestyle. Spesso collaborano con fotografi sconosciuti che nel giro di pochi anni raggiungono un successo internazionale e finiscono, così, per segnare profondamente l'immaginario del periodo. La chiusura di *The Face* nel 2004 è stata salutata, non a caso, come la fine di un'epoca.

Una rivista, forse ancor più interessante per il periodo di cui mi sono occupata, è *Dazed & Confused* nata nel 1992 in Gran Bretagna e tuttora considerata la diretta rivale di *i-D* dopo la cessazione di *The Face*. Fondata da Jefferson Hack, Katie Grand, Ian Taylor e dal fotografo Rankin, si colloca in un mercato dove «tutti stavano diventando *media savvy* ed erano stanchi di sentirsi dire cos'era cool. Si trattava di un fenomeno simile alla rivoluzione punk ma nell'ambito della droga, ossia la rivoluzione dell'ectstasy, e di conseguenza non fu altrettanto aggressiva. Ci isolavamo e dicevamo 'Sei così lontano da quello che facciamo noi durante il week-end che non hai nessun diritto di parlarci' (...) *i-D* era diventata una rivista di moda, e troppo elitaria, mentre *The Face* stava perdendo completamente il contatto con il suo pubblico di lettori, perché continuava a cambiare senza capire veramente cosa stava succedendo.»

¹ Con queste parole Rankin spiega le radici del suo progetto e cita un altro aspetto fondamentale che fin dai primi numeri ne ha

decretato il successo: la nuova concezione della pubblicità. «Noi abbiamo praticamente inventato gli *advertorials* in *Dazed*. Ci siamo resi conto che molti periodici davano per scontati i loro inserzionisti, non lavoravano con loro, non sviluppavano i rapporti né facevano produzioni comuni. La possibilità del *content-led marketing* non veniva mai presa in considerazione. Cosa che accade quando prendi un marchio e lo usi, e mostri il prodotto in maniera più funzionale al consumatore.»² Il termine *advertorial* nasce dalla fusione di due parole - *advertisement* e *editorial* - per indicare gli sviluppi di un marketing virale e strategicamente sottile. Si tratta infatti di articoli scritti come fossero editoriali ma che, in realtà, servono a presentare un prodotto in un contesto discorsivo e visuale più allargato con riferimento a un particolare immaginario o lifestyle. Una forma ibrida di pubblicità che, talvolta, è stata anche oggetto di controversie legali. Un'ulteriore caratteristica citata da Rankin, particolarmente in sintonia con il ritorno alla partecipazione diretta e alla fascinazione per il reale (che presto assumerà forme da reality show) è l'approccio con il lettore e, quindi, con la sua quotidianità: « (...) non dire loro ciò che è cool, ma chiediglielo. Avevamo questa politica di non essere mai negativi nel giudicare le persone. Siamo stati influenzati da *Interview*, la rivista di Andy Warhol, e dal taglio dei suoi editoriali e delle sue interviste. Si trattava di rendere le celebrities più avvicinabili ma, allo stesso tempo, rendere chiunque una celebrity. Se decidevamo che qualcuno meritava, lo si promuoveva. Rischiamo sulle persone (...), non era un metodo molto sofisticato ma credo che piacesse ai lettori.»³ Riconducibile in parte all'esperienza di *Dazed & Confused* è *Pop*, un periodico di moda fondato nel 2000 dalla stessa Katie Grand che per un breve periodo era stata fashion director a *The Face* e che, recentemente (nel febbraio 2009) ha lanciato un altro fashion magazine di nome *Love*. Entrambi hanno una tiratura molto più

limitata e un pubblico differente rispetto al mensile britannico: escono infatti due volte all'anno partendo ogni volta da un concept/tema specifico che viene sviluppato attraverso un lavoro editoriale estremamente sofisticato.

Altrettanto interessante è il caso di *Purple*, rivista fondata a Parigi nel 1992 da Olivier Zahm e Elein Fleiss, divenuta uno degli emblemi dell'estetica realistica, alternativa, anti-arte degli anni Novanta. "Nella nostra rivista volevamo far risorgere i vecchi ideali utopici che avvicinano arte e vita. Volevamo, e continuiamo a volere, che le nostre vite siano le ragioni di questa possibilità. (...) Qual è il sogno di *Purple*? Sfuggire la sindrome della depressione celebrando l'arte come l'unico vero antidoto al consumo culturale. (...) In questo senso il realismo della rivista non è solo una questione di estetica fotografica o artistica. La rivista stessa è parte della realtà, è un'eccezione sia rispetto alle regole commerciali delle altre riviste che all'istanza non commerciale dell'underground." Così dichiara Olivier Zahm nell'introduzione a *Purple Anthology*⁴, un volume che raccoglie i momenti più significativi (fino al 2006) di questo esperimento editoriale. Cresciuto sull'asse Parigi-New York e, in un secondo momento, anche su quella Parigi-Tokyo, *Purple* ha lavorato con fotografi come Juergen Teller, Terry Richardson, Wolfgang Tillmans, Mario Sorrenti e con fashion designer che sono stati fondamentali per il superamento degli anni Ottanta come Martin Margiela e Comme des Garçon.

Nello stesso periodo nasce a New York il periodico *Visionaire* che, analogamente ai suoi concorrenti europei, si colloca tra arte e moda ed esce in tiratura limitata tre volte all'anno proponendosi come un vero e proprio oggetto da collezione. Dal 1999 lo stesso gruppo editoriale ha lanciato il mensile *V* (più orientato al prêt-à-porter) al quale dal

2003 si è affiancato VMAN dedicato interamente alla moda e al lifestyle maschile.

Queste pubblicazioni hanno costituito un bagaglio visivo fondamentale da cui partire per l'elaborazione di questa ricerca che si è focalizzata prevalentemente sugli scambi tra arte e moda avvenuti a livello di youth culture, di fenomeni culturali legati alla globalizzazione e alla crisi identitaria di fine millennio. Ciò non esclude che questa confluenza si sia verificata anche in ambito più mainstream. Basta pensare al caso de L'Uomo Vogue che nel 2007 (in occasione della straordinaria concomitanza tra Biennale di Venezia, Fiera di Basilea, Documenta a Kassel e Skulture Projekte a Münster) ha dedicato l'intero numero di giugno al mondo dell'arte contemporanea attraverso il contributo di celebri fotografi, scrittori e critici.

Per quanto riguarda la bibliografia più strettamente scientifica la maggior parte dei testi di riferimento sono di produzione americana o anglosassone; questo perché la questione della performatività di genere in fotografia non ha ancora trovato nel nostro paese una trattazione esaustiva che contempra gli aspetti della costruzione visiva dell'identità in un contesto postmoderno nonostante, per esempio, la riflessione filosofica e letteraria in ambito femminista sia molto avanzata.

¹ Rankin intervistato da E. Shinkle in E. Shinkle (a cura di), op. cit., p. 90-1

² Ivi, p. 90

³ Ivi, p. 91

⁴ O. Zahm – E. Fleiss, *Purple Anthology*, Rizzoli International, New York 2008, pp. 1-2

5. FEMMINISMO E ARTE CONTEMPORANEA

In un clima di critica e ripensamento del femminismo, cresce l'attenzione trasversale per la storia dell'arte e per il ruolo delle donne che sono sempre più protagoniste nella ricerca creativa, nei circuiti espositivi ufficiali e sul mercato. C'è il tentativo di recuperare i percorsi rimasti in posizione marginale o, addirittura, trascurati dalla storiografia ufficiale (basta pensare al caso di Claude Cahun¹) di capire se esiste una specificità femminile nel fare arte con la consapevolezza che esistono profonde differenze sociali, economiche e politiche a influenzare la possibilità di una carriera artistica secondo la cultura di provenienza delle donne. Lo stesso rapporto tra femminismo e arte contemporanea risulta tuttora problematico: è sufficiente essere una donna per fare dell'arte femminista? È possibile ricostruire in questo ambito una discendenza matrilineare da contrapporre a quella patriarcale? Per molte artiste nere, per esempio, l'etichetta femminista è talmente legata alla storia delle donne bianche che preferiscono evitare qualsiasi associazione. Così alcune artiste bianche, soprattutto dagli anni Novanta in poi, pur confrontandosi con temi di spiccata valenza femminista rifiutano apertamente di essere accostate alle battaglie e alla tradizione del movimento, forse nel timore di ritrovarsi ghettizzate o di sembrare troppo didascaliche. Nonostante l'esplorazione della questione identitaria sia una costante della ricerca femminile, la categoria di gender viene posta come una delle possibili declinazioni che concorrono a definire il soggetto ma, tendenzialmente, non viene mai considerata in maniera isolata né tantomeno costituisce il presupposto fondante da cui far derivare tutto il discorso critico. Le teorie femministe hanno variamente influenzato, ispirato e contrariato le artiste mentre le storiche dell'arte hanno tentato di costruire uno spazio critico nel quale rendere la loro produzione visibile e dibattuta.

Sebbene si parli spesso di effettiva parità raggiunta anche in questo settore, l'opera di una donna è ancora ritenuta dal mercato e dai collezionisti meno appetibile e, perciò, spesso non viene adeguatamente rappresentata a livello commerciale oppure viene esposta in funzione di particolari dinamiche speculative e culturali.

In proposito Peggy Phelan spiega che «tradizionalmente gli scritti d'arte si riferiscono a ciò che sta dentro la cornice, mentre il femminismo ha enfatizzato soprattutto ciò che esiste fuori dalla cornice della logica, della rappresentazione, della storia e della giustizia patriarcali, ovvero la vita della maggioranza delle donne. I testi d'arte femministi hanno tentato, con più o meno successo, di inventare un linguaggio attento a quanto accadeva ai margini della cornice, oltre la labile linea di demarcazione tra il visibile e l'invisibile, il noto e l'ignoto.»² Tutto ciò in un contesto nel quale il binomio arte e femminismo è tenuto insieme dal potere associativo di questa "e" dove convergono temi, questioni, riferimenti molto diversi tra loro. L'aggettivo femminista di per sé soffre di una certa opacità critica se non viene contestualizzato in un preciso momento storico e sociale: creare un'arte femminista negli Stati Uniti è ben diverso che creare un'arte femminista in Cina, per esempio. Come ha affermato Tania Modleski sulla rivista *October*³ la critica femminista è una promessa strutturata come atto linguistico performativo: un enunciato che non descrive bensì compie ciò che enuncia.

Il percorso di ricostruzione storica dell'arte femminista comincia idealmente con il saggio di Linda Nochlin dal titolo *Why have there been no great women artists?*⁴ pubblicato nel 1971. Pochi anni dopo esce un altro saggio destinato a influenzare profondamente sia gli studi teorici che le pratiche artistiche intitolato *Visual pleasure and narrative cinema*⁵ di Laura Mulvey dove si analizza in chiave psicoanalitica la dinamica tra sguardo maschile (dominante) e

soggetto femminile (passivo) nel cinema hollywoodiano; il conseguente dibattito sul piacere voyeuristico, sui meccanismi d'identificazione e i codici della rappresentazione di gender ispirerà molte artiste a lavorare con la fotografia proprio su questi temi. Ma è soprattutto tra fine anni Ottanta e inizio anni Novanta che escono alcuni testi fondamentali, ormai considerati dei classici: *Vision and difference. Femininity, feminism and histories of art* (1988) di Griselda Pollock⁶, *Women, art and power and other essays* (1990) di Linda Nochlin⁷ e *Women, art and society* (1990) di Whitney Chadwick⁸. Poco dopo la queer theory apre ulteriori percorsi d'indagine rivelandosi, secondo Peggy Phelan, «una delle discipline più innovative e appassionanti del pensiero contemporaneo»⁹ contribuendo a far luce anche sul lavoro delle artiste lesbiche. A partire dagli anni Novanta le stesse pratiche curatoriali si confrontano con varie questioni nell'ambito del rapporto tra arte e femminismo mentre gli studiosi di cultura visiva cominciano a interessarsi della globalizzazione e dell'identità etnica nello scenario internazionale tardocapitalistico. Emerge, inoltre, un nuovo filone d'indagine legato agli studi sul trauma, un tentativo interdisciplinare di comprendere la natura del trauma, della catastrofe, della violenza insieme alle conseguenti ripercussioni sulla storia psichica e culturale; tutto ciò comporta una serie d'implicazioni sia per la storia dell'arte femminista che per le artiste poiché il dolore, la perdita, la malattia rappresentano temi molto frequenti nella loro ricerca.

Nel 1997 Documenta viene curata per la prima volta da una donna, Catherine David, mentre nel 2002 l'edizione successiva è affidata a un curatore non occidentale, il nigeriano Okwui Enwezor, che utilizzerà un approccio fortemente postcoloniale. Nel 2005 la Biennale di Venezia viene, per la prima (e finora unica) volta curata da due donne, Rosa Martinez e Maria de Corral contribuendo a dare una visibilità

internazionale al lavoro di numerose artiste. Questo breve excursus espositivo può concludersi idealmente con la mostra *Global Feminisms* tenutasi nel 2007 al Brooklyn Museum di New York in concomitanza con l'apertura (nella stessa sede) dell'Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art dove si trova esposta in permanenza la famosa installazione *Dinner Party* (1974-79) di Judy Chicago. Il titolo *Global Feminisms* esemplifica un posizionamento teorico e curatoriale molto interessante: per la prima volta, infatti, le curatrici Maura Reilly e Linda Nochlin hanno cercato di includere artiste da tutti i continenti per superare la classica prospettiva occidentale e concentrarsi sulle differenze di temi, tecniche, situazioni che ne derivano; da qui la scelta di usare il plurale, *femminismi* appunto, che sottolinea l'apertura a un contro-discorso multiculturale e policentrico versus il tradizionale dominio del femminismo borghese e bianco. Si tratta, infatti, di abbracciare la sfida transnazionale e confrontarsi con la complicata gerarchia di fattori razziali, sociali, sessuali e culturali che s'intrecciano a disegnare identità molto differenti tra loro. Rifiutando apertamente la nozione di "global sisterhood" le curatrici hanno voluto organizzare l'esposizione per temi (anziché per gruppi di provenienza geografica) in modo da favorire una lettura trasversale e comparativa.

La categoria di gender, dunque, funziona come strategia retorica nella sua abilità di costruire e (s)mascherare le connessioni che stabilisce tra la differenza sessuale e il potere economico o istituzionale. Mentre il pensiero patriarcale si fonda sulla nozione di universale e di proprietà privata con tutto il suo sistema di eredità, linearità e valori, il femminismo di fine millennio accoglie la sfida della pluralità in una prospettiva anti-dialettica e rizomatica. Infatti la critica d'arte femminista continua ad avere un valore politico e, in quanto tale, prevede una serie di possibili strategie anziché un metodo unico o un

canone inattaccabile. Inoltre questa critica non si considera automaticamente generata dal fatto di scrivere su opere d'arte realizzate da donne perché non dipende soltanto dal suo oggetto; è piuttosto una certa modalità d'interrogare i lavori che invita al dialogo e al confronto con ciò che è diverso. D'altra parte non tutte le pratiche artistiche sono basate sulla teoria oppure rivendicano l'irriducibilità del corpo femminile hic et nunc per cui occorre sempre una particolare attenzione quando si procede con una certa lettura. La teoria diventa così una forma di conoscenza e, soprattutto, di autocoscienza storica ma non viene mai sovrainposta all'opera; tanto che, spesso, leggendo alcuni testi di critica d'arte femminista si può avere l'impressione che il discorso sia stato volutamente sgravato dalle aspettative unitarie e totalizzanti tipiche della tradizione maschile occidentale.

La rosa di artiste che ho scelto di analizzare non ha, dunque, alcuna pretesa esaustiva ma nasce da una selezione basata sulla rilevanza di alcuni temi in ambito identitario; premesso che nessuna artista dagli anni Novanta in poi accetterebbe senza riserve l'applicazione della categoria femminista, è interessante approfondire alcuni contributi alla questione di gender mediante ricerche basate sulla combinazione tra dimensione performativa e fotografia sebbene non immediatamente riconducibili al movimento inteso in senso storico.

In sintonia con quanto affermato da Amelia Jones sul catalogo¹⁰ della famosa retrospettiva itinerante (1997-2000), l'opera di Cindy Sherman costituisce una lente particolarmente significativa attraverso cui guardare una certa produzione contemporanea. Qui il soggetto femminile è innanzitutto un prodotto dell'occhio proiettivo: talvolta contenuto nella struttura convenzionale dello sguardo, altre volte funziona come specchio nel quale collassa l'immagine. «Il corpo è (...) una modalità di riflessività che pone il soggetto in relazione con

l'altro in senso reciproco; attraverso la gender performance del corpo, il soggetto viene situato e situa se stesso attraverso l'altro.»¹¹ Sherman lavora sulla superficie e sulla ridondanza utilizzando la fotografia per far «esplodere lo spazio proiettivo dello sguardo maschile dentro un buco.»¹² La sua voracità, infatti, viene incorporata dentro profondità spettrali, da simulacro, rese credibili proprio grazie al medium di registrazione. «Se per quanto riguarda le avanguardie storiche e le noe-avanguardie, una certa parte di critica si è sentita in diritto, sbagliando a nostro avviso, di affermare che la fotografia ha giocato nelle performances e nella Body Art un ruolo puramente accessorio, come vile documentazione dell'evento, per quanto riguarda la Sherman la cosa non è più evidentemente sostenibile in quanto i suoi travestimenti, le sue azioni e i suoi tableaux vivants non hanno mai avuto altra vita se non quella permessa e sostenuta dalla fotografia. Tutto questo rende assai problematico (...) distinguere tra una fotografia di finzione e una di realtà. (...) Comincia a farsi strada una visione, confermata poi ampiamente nel decennio seguente, che non fa distinzione tra reale di primo grado e virtualità.»¹³

La serie *Sex Pictures* (1992) si confronta direttamente con il tema dell'identità sessuale nella sua forma più letterale oggettivando le parti del corpo in questione e ponendosi, di conseguenza, in maniera problematica sia rispetto all'immaginario pornografico che allo statuto di realtà della fotografia. Davanti all'obiettivo non c'è più l'artista con i suoi travestimenti che attraversano la rappresentazione di gender nel cinema e nei mass media: troviamo degli ibridi, delle bambole anatomiche, dei manichini che «invece di fare sesso, lo mostrano con spavalderia.»¹⁴ Restano i trucchi ancora esplicitamente artificiali che operano sul confine tra mostruosità e ridicolo rivelando il carattere convenzionale della costruzione identitaria fin nella sua materia prima.

Il corpo è un luogo allucinato, popolato di metafore e archetipi, composto di frammenti e protesi genitali; considerando questo aspetto si potrebbe parlare di femminile mostruoso o grottesco femminile, un topos comune alla produzione artistica di altre donne anche in passato (basta pensare al filone surrealista). Mary Russo¹⁵ lo definisce come spazio terreno – cavernoso, appunto - viscerale, basso che viene spesso incarnato da figure quali la strega, il vampiro, l'isterica o la Medusa; uno spazio d'inversioni e di piacere perseguiti in nome della trasgressione delle norme. Tanto che questa definizione rischia di diventare tautologica dal momento che spesso l'identità femminile viene presentata in opposizione alla normatività maschile. Si tratta di una performance iperbolica, eccessiva, talvolta catastrofica, attraverso la quale viene creata una distanza e il soggetto può riappropriarsi di se stesso senza sottostare alla normalità condivisa. Le tradizionali dicotomie di giovinezza e vecchiaia, attivo e passivo, erotismo riproduttivo e perversità vengono completamente scardinate. Non a caso questo immaginario ritorna anche nella cultura camp che fa dei soggetti femminili grotteschi un luogo di proiezione fantasmatica e identificazione trasversale.

Come ha sottolineato Elizabeth Smith¹⁶ le immagini di Sherman funzionano piuttosto come delle chimere, dei surrogati amorfi che mescolano violenza, incubo e vertigine coinvolgendo entrambi i sessi. A differenza delle bambole di Hans Bellmer, orientate a un feticismo perturbante, qui i corpi frammentati svuotano in primis lo sguardo dell'occhio voyeurista che rimane sospeso sull'orlo di un abisso dove non è apparentemente possibile attivare meccanismi identificativi ma soltanto repulsivi. La figura resiste all'oggettificazione sessuale e al gioco della seduzione smembrandosi dentro un caos materico pulsante, instabile, che scardina gli stessi codici della rappresentazione: la ricerca della verità dietro il velo femminile porta

alla fantasmagoria dell'interno, la facciata del trucco copre una mostruosità diffusa che sembra contaminare tutto ciò che la circonda. Nella serie successiva dal titolo *Horror and Surrealist Pictures* (1994-6) continua ad utilizzare gli stessi manichini artificiali creando, però, una sorta di famiglia mostruosa. L'enfasi adesso si è spostata sul volto: sovrapposizioni, visioni interne ed esterne delle maschere che producono sguardi ossessivi, fissi, maniacali. La voracità del vedere viene incorporata attraverso superfici che, in realtà, sono profondità spettrali piegate su se stesse. Gilles Deleuze nelle sue celebri riflessioni sul cinema ha dedicato una parte significativa proprio al concetto di visagéité¹⁷ ossia al potere del primo piano quando viene indirizzato sul volto. Un procedimento che, astraendo da ogni coordinata spazio-temporale, invece di contestualizzare deterritorializza e assolutizza il tipo con il risultato di sospendere ogni possibilità d'individuazione.

Rosalind Krauss ha fornito una lettura ulteriore della produzione più recente di Cindy Sherman chiamando in gioco la nozione batailliana di informe: un vocabolo che apre al declassamento, che mette in atto ciò che descrive mediante un'operazione di slittamento con cui vengono liquidati sia forma che contenuto. Il mito dell'opera sublimatoria, sinestetica, chiusa corrisponde alla necessità di una purezza semantica, catalogatrice e univoca. A questo atteggiamento idealista si contrappone il basso materialismo che ripiega sul regressivo, il degenerativo, l'orizzontale. Se la maggior parte dell'arte visiva (soprattutto durante l'età moderna) si rivolge all'uomo in quanto creatura eretta, ruotando le coordinate assistiamo a un'irruzione del carnale che sessualizza lo sguardo e al posto della narrazione innesca un movimento pulsante. La donna non è più un feticcio cosmetizzato ma viene penetrata dall'obiettivo della macchina fotografica rivelando una ferita pre-verbale inscritta nel continuum

amorfico tra il dentro e il fuori, tra il sé e l'altro, tra il naturale e l'artificiale. «L'informe è un campo senza verità, un campo essendo costruito per produrre la ferita come significato. E di certo i suoi significati sono al lavoro, come sempre, completamente all'aperto, pronti per l'ispezione, senza una rete di sicurezza o un velo.»¹⁸ Il verticale, essendo l'asse della forma, viene considerato anche l'asse della bellezza perciò l'informe si mette al lavoro per de-subliminare il campo visivo.

L'ultimo gruppo di lavori fotografici di Sherman (*Fig.1*) è stato esposto l'anno scorso alla Metro Pictures Gallery¹⁹ di New York. Ritornando all'autoritratto e avvalendosi della tecnica digitale si confronta direttamente con i temi della bellezza e dell'invecchiamento così come sono performati dalle donne dell'alta società americana tra le quali, con grande probabilità, ci sono anche le sue collezioniste più affezionate. Il tema della donna come spettacolo e proiezione del male gaze viene tradotto in travestimenti che stavolta emanano dal centro vuoto degli stereotipi sociali e culturali replicando la seduzione come un riflesso indotto. Collocate su sfondi digitali posticci, dall'aura storica ed elegante, queste eleganti signore upper-class mostrano una femminilità curata, artefatta, quasi caricaturale, costruita in funzione della migliore apparenza possibile. L'artista si mette consapevolmente in scena instaurando un dialogo diretto con il pubblico nel nome dell'instabilità identitaria. Dietro le sue immagini, però, non c'è alcun tentativo di svelamento del sé ma un continuo passaggio di ruoli e maschere, tutto svolto in superficie. Lo sguardo ironico potrebbe rivelare, in questo caso, una sorta di empatia per una fase della vita che la stessa Sherman sta per affrontare. La disperata ricerca della bellezza incarnata da queste donne produce una tensione omogeneizzante, quasi seriale, amplificata dalle proprietà concettuali del medium fotografico.

Un effetto analogo ritorna in forme completamente diverse negli scatti di Vanessa Beecroft (*Fig. 3*), per lo più ritratti di gruppo e documentazioni delle sue performance dove il corpo femminile viene letteralmente sovraesposto fino all'exasperazione della bellezza più convenzionale. Si tratta di una ricerca molto vicina alla biografia dell'artista che (dal 1985 al 1993) ha tenuto un diario intitolato *Despair* nel quale descrive in modo maniacale i suoi disturbi alimentari, i sensi di colpa, i conflitti familiari; un autoritratto che verrà poi presentato nel 1993 alla Galleria Inga-Pinn di Milano da alcune ragazze scelte per strada e vestite con gli abiti dell'artista, invitate a leggere alcune parti del testo orchestrando una performance autoreferenziale in cui la regista si trova, al contempo, fuori e dentro il discorso. L'ossessione per la stereotipia, per la perfezione della modella, funziona come cifra stilistica e fondamento perturbante nel lavoro di Beecroft. Il corpo femminile è perfettamente misurato e asservito a una gestualità minima, del mangiare o del camminare, mediante azioni di natura quasi psicotica che potrebbero ripetersi all'infinito interagendo con il vuoto esperienziale dello spazio espositivo. L'uniformità dei colori, degli abiti e, spesso, delle parrucche contribuisce a evidenziare una tipizzazione femminile alla quale società e cultura aspirano incondizionatamente. «Sono interessata al rapporto tra le figure umane come donne vere e la loro funzione di opera d'arte o di immagine»²⁰ afferma l'artista. Lo spettacolarizzazione di questi corpi è glamour e alienante; nonostante il ricorso frequente al nudo ogni componente seduttiva viene smorzata da un'atmosfera militaresca, algida, controllata. Paradossalmente l'ideale s'incarna in forme fantasmatiche.

Rispetto alle storiche performance di ambito femminista, costruite sull'inversione dei ruoli, la trasgressione, la violenza qui abbiamo una sorta di coazione a ripetere riproducendo il modello imposto dallo

sguardo maschile con la stessa costanza richiesta per seguire una dieta o sottoporsi a una rigida disciplina sportiva. La questione identitaria è diventata negli anni Novanta un dramma individuale che oscilla tra la totale concentrazione sul sé e il bisogno d'identificarsi con le aspettative sociali imposte dall'esterno. In questi non-eventi orchestrati (come li ha definiti Elizabeth Janus²¹) le ragazze non devono fare nulla per ore restando mute, senza una particolare espressione, senza comunicare in alcun modo con il pubblico, a servizio del puro spettacolo visivo. La diversità viene assorbita dall'apparenza e dal desiderio di standardizzazione.

Come Beecroft ha più volte dichiarato nelle interviste questi tableaux sono innanzitutto degli autoritratti, forse infinitamente delegati al corpo e allo sguardo altrui con un procedimento che potremmo chiamare ossessiva abdicazione identitaria. A proposito di queste opere la critica femminista si è trovata spesso divisa poiché sembrano abbracciare, anziché decostruire, gli stereotipi femminili facendo tacere le modelle e i loro corpi per esasperare il versante visivo della percezione. Mettono in scena la massificazione del prototipo ma, al contempo, grazie alla durata della performance lasciano emergere lentamente il versante umano di queste ragazze che si muovono impercettibilmente, che forse si stancano o si annoiano della loro condizione oggettuale. All'osservatore è preclusa ogni interazione, confinato nello spazio della visione passiva, dello scrutinio anatomico e freddo, all'interno di ciò che appare sempre più come una galleria-laboratorio.

Il tema del decadimento del corpo, in particolare della malattia, trova nell'alleanza fra performance e fotografia uno strumento fondamentale di espressione. I limiti della medicina contro il decadimento fisico o contro determinate patologie lasciano il corpo in una condizione di precarietà e di rischio continui anche in una società

nella quale gli individui sono così concentrati su se stessi, sulla propria exteriorità, sulla bellezza. Un testo basilare per approcciare questo genere di riflessione è stato scritto da Susan Sontag che, occupandosi di AIDS e cancro, parte da una semplice ma eloquente osservazione: «È quasi impossibile prendere residenza nel regno dello star male senza essere influenzati dalle impressionanti metafore con cui è stato tratteggiato.»²² In seguito alla diagnosi dei primi casi di AIDS cambia profondamente l'approccio al corpo, alla sessualità e più in generale all'altro. «L'AIDS serve da argomento per un nuovo divieto sessuale, non più morale ma funzionale – è la circolazione libera del sesso a essere presa di mira. Si interrompe il contatto, si blocca il flusso. Questo è in contrasto con tutti i comandamenti della modernità: il sesso, il denaro, le informazioni devono circolare liberamente. Tutto deve essere fluido e l'accelerazione non dev'essere frenata.»²³ La sindrome da immunodeficienza diventa la più grande metafora epidemica postmoderna: annunciata ancora prima che ne fossero accertate le cause in maniera scientifica, difficile da curare anche dopo una diagnosi accurata, la sindrome si trasforma in sintomo di un'era in cui l'interazione sociale e l'erotizzazione del quotidiano superano il loro punto limite. Come ricorda Marco Binotto «ogni evento diviene paragonabile all'AIDS, dal terrorismo all'elettronica (...) Metafora di un contatto, uno scambio globale, liberalizzato che diviene in quanto tale, letale, catastrofico. Paradosso radicale di una società trasparente, organizzata sulla compresenza contemporanea nell'arena.»²⁴

In un mondo votato all'efficienza, al consumo e alla globalizzazione la morte è sentita come l'evento insensato per eccellenza e, dunque, malattie come l'AIDS e il cancro vengono automaticamente considerate sinonimo di morte, diventando qualcosa da nascondere, qualcosa che suscita vergogna e che va gestito ai margini della società.

Artisti come Gran Fury, David Wojnarowicz, Nan Goldin, Pepe Espaliù affrontano il tema dell'AIDS in maniera diretta, personale, esplorando quelle sfaccettature che il clamore mediatico e la medicina stessa continuavano a ignorare. Parallelamente, sempre tra anni Ottanta e Novanta, alcune artiste lavorano sull'esperienza del cancro al seno, un'altra malattia stigmatizzata, carica di implicazioni per il corpo femminile: Jo Spence, Nancy Fried e Hannah Wilke. Come ha osservato Susan Sontag «il cancro, potendo colpire ovunque, è una malattia del corpo. Lungi dal rivelare qualcosa di spirituale, rivela che il corpo è, sin troppo sciaguratamente, soltanto il corpo.»²⁵ Perciò sembra impossibile fare di questa malattia un fatto estetico a differenza, per esempio, della tubercolosi sulla quale è fiorita una concezione romantica del poeta sofferente, del bohemien, del malinconico: un segno di distinzione che promuove l'io individualizzante e la sua immagine moderna. Qualsiasi malattia sufficientemente diffusa, dalle cause oscure e dalla terapia inefficace si carica di significati diventando metafora del decadimento, della contaminazione, della corruzione.

Peggy Phelan nell'introduzione al volume *Arte e Femminismo* spiega la disaffezione della critica per le teorie della differenza sessuale come metodo di analisi durante gli anni Novanta proprio quando le questioni politiche vengono sopraffatte da quelle etiche. «Una delle principali motivazioni di questo cambiamento è legata ai nuovi studi sul trauma. (...) Non solo perché, come ho evidenziato in precedenza, uno degli aspetti principali del risveglio femminista è la sua natura traumatica, ma anche perché il dolore e il trauma rappresentano uno dei temi più frequenti della produzione artistica femminista.»²⁶

Il caso di Hannah Wilke si rivela emblematico in proposito. Appartenente alla generazione di femministe storiche esordisce all'inizio degli anni Settanta con un'iconografia personale basata sulle

immagini vaginali (anticipando il *Dinner Party* di Judy Chicago e le teorizzazioni di Miriam Schapiro) utilizzando ceramica, lattice, argilla e in seguito gomma da masticare. L'intento è quello di liberare i genitali femminili dagli stereotipi negativi che li contraddistinguono per trasformarli in un simbolo assertivo di potenza al pari del fallo. Ben presto il suo corpo diventa il centro di una ricerca performativa e fotografica estremamente interessante; una ricerca che, tuttavia, rimane marginale rispetto all'establishment artistico dei circoli femministi americani. Questo perché utilizza il suo corpo scultoreo anche in chiave glamour, senza negarne il potenziale seduttivo, perché si pronuncia in modo critico rispetto al femminismo separatista che rifiuta il dialogo con gli uomini, perché sviluppa certi lavori con un accento privato che viene letto come volontà di disimpegno. Un posizionamento scomodo che le costerà in termini di riconoscimento pubblico, per esempio, da parte di Lucy Lippard che tenderà a sminuire la portata delle sue opere proprio perché non rigorose e sufficientemente politicizzate.

L'esplorazione della malattia comincia con la serie *So help me Hannah series: portrait of the artist with her mother, Selma Butter (1978-1981)* e *In memoriam. Selma Butter (mommy) (1979-1983)* quando documenta con centinaia di fotografie il tumore della madre fino alla sua morte. Un ulteriore motivo d'interesse sta nella scelta d'indagare il rapporto madre-figlia in un momento in cui i legami familiari non costituivano ancora l'argomento centrale nella produzione femminista, più orientata al pubblico o eventualmente alle ripercussioni politiche sul privato. La Ronald Feldman Fine Arts Gallery di New York ospita nel 1994 la mostra postuma *Intra-Venus (Fig. 3)* con le immagini realizzate da Wilke durante il corso del tumore che la colpisce anni dopo la scomparsa della madre. Un testamento artistico composto da autoritratti fotografici, acquerelli e

alcuni pezzi intitolati *Brushstrokes* per i quali monta su carta i capelli perduti durante le cure insieme alle bende sporche di sangue. La scelta di dipingere il viso e le mani è dovuta probabilmente alla loro carica simbolica sia in termini identitari che creativi. Così il titolo *Intra-Venus* si riferisce alle modalità di somministrazione dei farmaci in ospedale e riecheggia, al contempo, il nome di Venere, dea della bellezza, che viene dissolta dal lento avanzare della malattia. Nelle fotografie lo sguardo dell'artista interpella direttamente l'osservatore tanto che Juan Vincente Aliaga²⁷ parla di una trasformazione in Medusa; non manca la cura formale che riecheggia, talvolta, le preziosità della ritrattistica olandese o della pittura sacra mentre gli elementi decorativi sono costituiti dalle fasciature, dalle lenzuola, dalle ferite stesse. Una scelta estetizzante recuperata qualche anno dopo da un'altra artista che ha documentato la terapia a cui venne sottoposta per un tumore. Si tratta di Katarzyna Kozyra che con *Olympia* (1996) ha realizzato tre grandi fotografie (*Fig. 4*) insieme a un video dove mette in scena il suo corpo provato e completamente glabro in seguito alla chemioterapia, impersonando il ruolo della celebre cortigiana dipinta da Édouard Manet nel 1863. La ricostruzione del tableau è minuziosa sebbene sia ambientato in una stanza d'ospedale vuota, dove anziché la cameriera che porta un bouquet di fiori, troviamo un'infermiera anziana che sistema la flebo dell'artista che (a differenza di Wilke) riuscì a sopravvivere alla malattia. Nella sequenza di scatti in cui l'artista americana è sdraiata inerme sul letto l'esposizione del corpo nella sua nudità e sofferenza diventa assoluta: l'orizzontalità esasperata suggerisce impotenza e rassegnazione ma anche una sorta di dignità composta mostrando il progressivo decadimento della carne. Emerge così un intento di registrazione diaristica confermata da titoli che riportano precisamente giorno e mese della fotografia, una sorta di percorso graduale che

funziona come strumento di esorcizzazione e presa di coscienza della malattia.

L'impossibilità di fotografare la propria morte rimane il limite ultimo per gli artisti che attraverso la performance hanno finito per documentare (più o meno intenzionalmente) anche il trascorrere del tempo personale. Un'esperienza connaturata al medium stesso poiché «ogni fotografia è un memento mori. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona (o di un'altra cosa). Ed è proprio isolando un determinato momento e congelandolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvente del tempo.»²⁸ Il tabù della morte accompagna l'uomo fin dagli albori della civiltà e ha costituito per le tribù primitive un elemento portante per l'organizzazione sociale come spiega Sigmund Freud nel suo celebre saggio *Totem e Tabù*²⁹. Al di là del lutto che ha come oggetto il legame affettivo con il defunto, ossia l'esplorazione del ricordo e del trauma, il tabù opera a un livello collettivo influenzando rituali, costumi e immaginario. La stessa usanza della sepoltura già diffusa presso i primitivi (e ritenuta il fondamento della civilizzazione insieme allo sviluppo del linguaggio) esprime un divieto nei confronti dei morti che devono essere occultati, perché il cadavere dimostrerebbe all'uomo l'impossibilità di sfuggire alla violenza in agguato, ovvero a una condizione di precarietà assoluta.

Il lavoro dell'artista tedesca Claudia Reinhardt dal titolo *Killing me softly – Todesarten* (2004) si confronta con il tema del suicidio di artiste, scrittrici, scienziate cercando di tradurre in immagine (*Fig. 5*) la scena ultima che ha come protagonista il cadavere; lei stessa impersona le donne creando ambientazioni che siano il più fedele possibile a quanto riportato ufficialmente sul ritrovamento del corpo. In questo modo tenta di spezzare i limiti del racconto verbale per

ritornare all'immagine estrema dove il morire inerisce ancora al mondo e si manifesta paradossalmente con la presenza sconcertante del cadavere. La fotografia permette a Reinhardt di condividere la solitudine di un evento così drammatico, in molti casi scaturito da circostanze mai chiarite, che paradossalmente ha contribuito a consacrare la fama e il riconoscimento storico di queste figure tra cui abbiamo Sarah Kane, Sylvia Plath, Diane Arbus, Ingeborg Bachmann, per esempio. Una breve descrizione, quasi da referto poliziesco, accompagna ogni singola immagine precisando le circostanze (note) del tragico gesto.

Ciò che colpisce è la predominanza di un contesto domestico comunemente associato a una femminilità tradizionale e normalizzata che invece si trasforma in ambiente violento e oppressivo, inatteso teatro di un suicidio consumato dentro una condizione di solitudine assoluta. Il concetto freudiano di perturbante - inteso in senso letterale come *unheimlich*, ossia come negazione della familiarità, della sicurezza, del nido - sembra realizzarsi perfettamente in queste opere. Grazie al medium fotografico possiamo diventare testimoni di un evento liminare e inaccessibile che viene riportato in scena attraverso il corpo dell'artista come un gioco di specchi che si affaccia sull'abisso. La messa in finzione della vita individuale e collettiva, come ha spiegato Marc Augé, fa parte delle cosiddette «modalità dell'oblio, le messe in scena e le messe in opera che configurano il tempo nella vita stessa per farne una sorta di racconto che coloro che lo vivono si narrano mentre lo vivono.»³⁰

Un'altra giovane artista che ha lavorato sull'associazione tra femminilità e violenza nell'ambito di una finzione ancora più glamourizzata è Melanie Pullen con la serie *High Fashion Crime Scenes* (2005). Affascinata dalla fotografia vintage che documenta le scene dei delitti, soprattutto prima degli anni Cinquanta, ha compiuto

delle meticolose ricerche d'archivio presso il Dipartimento di Polizia di Los Angeles oltre che ispirarsi agli scatti di Eugène Atget, Weegee, Alexander Gardner e Jacob Riis. Partendo dalla riproduzione minuziosa di questi ambienti (allestiti da una vera e propria équipe come un set cinematografico) li ha popolati di modelle vestite con abiti di celebri fashion designer e brutalmente uccise. La complessità dei mezzi tecnici nella prima metà del secolo scorso ha reso la fotografia criminale un genere molto particolare che richiedeva grande attenzione per la luce, il taglio, la drammaticità dell'insieme fino a costituire un immaginario a se stante sul quale si è formato contemporaneamente buona parte del cinema noir classico.

Pullen è consapevole di quanto nel mondo globalizzato ci sia una sovraesposizione mediatica d'immagini violente ma non si sottrae al gioco di ricoprirle con una patina glossy introducendo l'elemento moda e utilizzando la bellezza quasi irrealistica di queste donne per contrastare l'efferatezza del delitto. Originariamente non nascono per scopi commerciali: soltanto in un secondo tempo alcuni marchi contatteranno la fotografa newyorchese per commissionarle editoriali e campagne pubblicitarie. La moda funziona come un cambio di registro, un espediente narrativo spiazzante e intrigante allo stesso tempo: il termine fashion victim sembra restituito alla lettera. La struttura formale evoca una sorta di nostalgia per un'epoca mitica della cultura visiva (anche quando si trattava d'immortalare scene criminali a scopo documentaristico) mentre il gusto per la teatralizzazione esasperata e minuziosa rientra pienamente nel filone postmoderno della cosiddetta fiction documentaristica che ha per esponenti principali Jeff Wall, Gregory Crewdson e Philip Lorca DiCorcia. Anche nel caso di Pullen tutta la forza narrativa è concentrata nell'immagine singola che funziona letteralmente come indizio per ricostruire ipoteticamente ciò che è accaduto poco prima.

Il binomio tra fotografia di moda e atmosfere thriller viene esplorato già dagli anni Settanta grazie a Guy Bourdin che utilizza ampiamente la tecnica del fotogramma isolato e della sospensione in sintonia con le sperimentazioni contemporanee nell'ambito della Narrative Art. «Un diffuso senso di insicurezza pervade tutta la scena. I luoghi utilizzati, già di per sé poco rassicuranti, sono resi ancora più inquietanti da illuminazioni drammatiche e folate di vento impetuoso che scompigliano abiti e acconciature delle modelle. (...) Con Bourdin sembra così aprirsi una terza fase per la fotografia di moda: dopo la presentazione diretta dell'abito e dopo la creazione di un'atmosfera con la quale identificarsi, la tendenza pare ora quella di una più marcata autonomia dell'immagine rispetto al prodotto.»³¹ Un percorso di affrancamento del segno che in Pullen procede addirittura al contrario: prima nasce la ricostruzione della scena del delitto attraverso un processo di recupero archivistico alla seconda, successivamente entra la moda come elemento spiazzante e glamourizzante.

Considerando la questione identitaria un altro aspetto significativo di *High Fashion Crime Scenes* (Fig. 6) deriva dal fatto che vengono ritratti sempre e soltanto soggetti femminili perché (come ha dichiarato l'artista) risultano molto più efficaci per la creazione di una determinata atmosfera nella quale crimine, moda e bellezza collassano dentro l'immagine. È sottesa l'idea di una donna debole, vittimizzata, esposta continuamente al pericolo senza essere in grado di difendersi; l'obiettivo fotografico si posa preferibilmente su alcuni dettagli che rivelano uno sguardo algido e feticista, un erotismo post-umano. Con riferimento al pensiero di Jean Baudrillard potremmo dire che questa donna è «più femminile del femminile: la donna oggetto. Ma non si tratta di alienazione, si tratta di un oggetto mentale, di un oggetto puro (che non si crede un soggetto), di un essere irreali, truccato, cerebrale,

che divora la materia grigia e libidinale. (...) Essa sfrutta questa immagine speculativa con una speculazione incondizionata, con un potenziamento della propria immagine. Mediante un rilancio della sua condizione d'oggetto, diventa fatale per se stessa e così lo diventa per altri.»³²

La riproduzione ossessiva dei particolari a partire dalla documentazione originale esprime quel movimento retrospettivo tipico della cultura visiva postmoderna che attinge al patrimonio del passato in preda a un fervore che Jacques Derrida³³ ha suggestivamente definito con l'espressione "mal d'archivio". Non è un gesto di appropriazione neutrale: si presenta piuttosto come una contaminazione, un'incursione perturbante. Il prodotto finale diventa anestetico nel senso che riesce a svuotare completamente lo scatto dalle sue connotazioni drammatiche e probatorie per restituirci qualcosa di patinato, qualcosa d'altro. Complice di questo effetto è anche l'assuefazione alle immagini di violenza e di delitto che ormai dominano il panorama mass mediatico della quotidianità.

Nei tardi anni Novanta è anche possibile produrre un corpus di opere sulle donne che non parla di loro nello specifico: così Hannah Starkey (*Fig. 7*) spiega il senso della sua ricerca fotografica sostenendo, come Melanie Pullen, che le donne sono semplicemente più interessanti da osservare e da ritrarre. Non più l'approccio femminista di denuncia o documentazione che si confronta con temi precisi dettati da una certa situazione socio-culturale. L'identità si ripiega su se stessa, si materializza come un enigma nel vuoto della quotidianità senza forme particolarmente assertive e conflittuali. Il tutto messo in scena con uno spiccato gusto cinematografico a partire dalla scelta degli attori al taglio della ripresa fino alla disposizione delle luci. I soggetti femminili di Starkey vengono colti nei tipici momenti in-between

all'interno di contesti urbani connotati in maniera generica, uniforme, quasi banale.

Spazi della comunicazione, del trasporto, del consumo oppure interni asettici e iperfunzionali: «prodotti dagli uomini, frequentati dagli uomini, ma dagli uomini privati dei loro rapporti reciproci, della loro esistenza simbolica. Sono spazi che non si coniugano né al passato né al futuro, senza nostalgia né speranza. Invocano uno sguardo e una parola: uno sguardo perché si costituisca un rapporto minimo; una parola, che valga a inserirli in un racconto.»³⁴ Con queste parole, particolarmente calzanti per l'immaginario della fotografa irlandese, Marc Augé descrive i cosiddetti non-luoghi. E ancora: «assomigliano allo scenario minimalista dei romanzi cavallereschi (...) che esiste solo in virtù dello sguardo del cavaliere errante in cerca di altre presenze.»³⁵ Infatti lo sguardo della macchina fotografica sembra attivare una possibilità narrativa, un indizio che però non trova mai conferma precisa bloccandosi allo stato di incipit orchestrato, tutt'al più di suggestione. L'automaticità dei gesti, le pause, l'isolamento sono tra le situazioni preferite dell'artista che orchestra in modo distaccato ambientazioni concentrate e misurate, paragonabili a certi dipinti di Edward Hopper. Le immagini sono tutte ugualmente senza titolo accompagnate da un'indicazione generica di mese e anno di realizzazione: rimangono sospese tra realtà e fiction, tra impulso voyeurista e intimità. Le figure femminili di Starkey sono stereotipi deboli, fluttuanti, intrappolati dentro una geometria fisica composta da specchi, pareti, finestre che alludono all'incomunicabilità e alla solitudine contemporanee. Il potenziale drammatico viene, però, smorzato a favore di un'istanza riflessiva giocata sulla fragilità del momento e sull'impalpabile sensazione di passaggio.

Sembra così che il reale possa confermarsi tale soltanto attraverso la lente della rappresentazione mentre la rappresentazione venga letta

esclusivamente in rapporto al reale: questa sorta di confusione tra reale e rappresentazione si produce perché il reale è posizionato prima e dopo la sua rappresentazione, come qualcosa da verificare e rafforzare mediante la capacità riproduttiva dell'immagine. Questa riflessione sulla complessità dell'evidenza empirica costituisce una tendenza cruciale per la ricerca fotografica più recente, anche in termini identitari: l'accento viene posto sull'osservatore e sulle modalità dello sguardo attraverso un'esplorazione concettuale delle nozioni di storia personale e collettiva, di memoria e ripetizione. Il restaging, infatti, può essere applicato anche a un archivio familiare come nel caso dell'artista inglese Gillian Wearing. La sua produzione video e fotografica è contraddistinta da uno spiccato interesse antropologico rivolto soprattutto all'esperienza quotidiana, al posizionamento e alla reazione dei soggetti nei confronti di determinate situazioni o stimoli; questi vengono indotti dall'artista nel suo ruolo di regista, o meglio, di osservatrice partecipante che, di volta in volta, elabora una raffinata strategia di sollecitazione e registrazione degli eventi.

Tra i suoi lavori (*Fig. 8*) che sfruttano maggiormente le potenzialità concettuali fotografiche in rapporto all'identità troviamo la serie *Album* (2003) che rivisita e perturba proprio l'iconografia dell'album di famiglia. Dopo aver scoperto alcune vecchie fotografie dei genitori che ricordava differenti a distanza di tempo, decide di riprodurre quei ritratti impersonando di volta in volta la madre, il padre, la sorella e il fratello. Il risultato è notevole per il mimetismo che riesce a raggiungere, per la capacità di performare le sfumature più sottili del carattere e dell'attitudine conservate da quegli scatti. L'aspetto perturbante sta proprio in questa plasticità identitaria che trascende persino le differenze sessuali e anagrafiche rivelando la natura proiettiva (talvolta soffocante) delle relazioni familiari. Lo stesso

genere album di famiglia viene, inoltre, piegato dall'interno attraverso un'incursione del presente con una forma di embodiment quasi seriale, tutta costruita sul rispecchiamento e lo scambio di ruoli.

Il tema della famiglia ha continuato ad accompagnare la ricerca di Wearing anche negli anni successivi quando ha realizzato su commissione della Galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento il *Family Monument* (2007), risultato di un work in progress che ha coinvolto non soltanto gli spazi espositivi ma l'intera comunità locale, la stampa e i media regionali; scopo del lavoro è stata la selezione di una famiglia esemplare sulla base dei dati statistici annuali e delle preferenze raccolte tra la popolazione. Realizzando un monumento di bronzo a celebrazione della famiglia più votata, l'artista inglese ha inscenato un gioco ironico e, forse, nostalgico rispetto a una struttura sociale molto dibattuta, in radicale trasformazione e, nonostante ciò, ritenuta ancora il fondamento della costruzione identitaria e della politica pubblica. Il monumento è qualcosa di anacronistico (forse tanto quanto la famiglia tradizionale) che dovrebbe raccontare il suo tempo e funzionare come modello ma che, in realtà, in questo caso aspira semplicemente a definire un canone di tipicità in cui il pubblico trentino possa identificarsi rispetto a un tema così controverso, che non ha mancato di suscitare critiche e polemiche da più parti. Elevare a monumento una famiglia reale è un'operazione che unisce la tendenza spettacolarizzante della società postmoderna e quella mitizzante della classicità: «lo spirito del tempo è in primo luogo il privilegio attribuito al presente sul passato e sul futuro, uno spirito di consumo immediato che si concilia molto bene con la spettacolarizzazione del mondo.»³⁶ Lo spazio pubblico diventa sempre più uno spazio teatrale di messa in scena dove si attenua il confine tra la realtà e la sua rappresentazione, tra realtà e finzione.

Su questo limite si sviluppa anche tutta la ricerca dell'artista Tracey Moffatt la cui mostra personale tenutasi recentemente a Milano è stata intitolata *Between dreams and reality* (2006)³⁷. Nella sua produzione il tema dell'identità non viene declinato esclusivamente in termini di gender, nonostante la predilezione per i soggetti femminili, ma si arricchisce di un discorso sull'appartenenza etnica legato alle specificità della storia australiana. Analogamente al connazionale Bill Henson utilizza la fotografia per creare dei tableaux d'ascendenza cinematografica rivolgendosi a miti e agli stereotipi sui quali nel tempo si è costruita un'idea controversa di cultura australiana. Se Henson mostra il lato notturno, dionisiaco, fantasmatico di una società che ha sempre celebrato la giovinezza e la luce della sua terra, Moffatt affronta la questione della colonizzazione e dei suoi traumi ancora irrisolti. Nata nel 1960, lei stessa è vittima delle disposizioni del governo australiano che dal 1869 fino ai primi anni Settanta impose una politica di adozione coatta nei confronti delle tribù indigene: i bambini venivano sottratti ai genitori naturali per essere cresciuti nelle famiglie bianche dei coloni anglosassoni e integrati così nella società occidentale. Una pratica molto diffusa che ha avuto gravissime ripercussioni a livello sociale e culturale: soltanto nel 2008 il neoeletto primo ministro Kevin Rudd ha chiesto formalmente scusa inaugurando un periodo di graduale riconciliazione segnato dal tentativo di superare definitivamente quell'atteggiamento coloniale ancora molto radicato nella mentalità australiana e, di conseguenza, nella politica.

Tenendo conto del trauma vissuto in prima persona da Moffatt abbiamo un'ulteriore chiave di lettura per le sue opere che, pur non proponendosi come immediatamente autobiografiche, continuano a confrontarsi con questa lacerazione attraverso prospettive differenti facendosi carico di una memoria sia personale che collettiva. Il mondo

che mette in scena è pop, o meglio in technicolor, perfettamente coreografato ma non per questo lineare dal punto di vista narrativo. La mescolanza delle tecniche a livello formale sembra rispecchiare la complessa stratificazione di senso racchiusa da ogni immagine che funziona come un frame compiuto e, allo stesso tempo, enigmatico. Sono superfici continuamente attraversabili entro coordinate di senso che possono modificarsi a seconda dei riferimenti culturali dell'osservatore. La gamma dei colori, per esempio, richiama non solo il cinema hollywoodiano più spettacolare ma anche le tonalità tipiche di una certa pittura aborigena che, a loro volta, derivano dalla luce particolare che inonda i paesaggi australi. La serie *Something more* (1989) presentata anche alla Biennale di Venezia, ha fatto conoscere al pubblico internazionale questa ricerca ricca d'implicazioni identitarie, legata a un tema spesso ancora censurato o poco dibattuto. Qui la protagonista femminile si trova nell'outback arido e inospitale, probabilmente al tempo della conquista coloniale, dominatrice e vittima allo stesso tempo, vestita con un classico abito orientaleggiante che ritroviamo pressoché identico, a distanza di tempo, indosso a Nicole Kidman nel film epico *Australia* (2008) di Baz Luhrmann: un vero e proprio topos dell'immaginario australiano, forse un omaggio del regista a una delle artiste più iconiche degli ultimi decenni.

Il corpo della donna occupa spesso un ruolo ambiguo nelle serie di Moffat: in quanto figura materna è affettuosa e protettiva ma in veste di colonizzatrice rimanda alla crudeltà di una politica razzista che ha tentato di cancellare una civiltà antichissima partendo proprio dai suoi figli. Un tema affrontato anche nel suo video più famoso *Night cries: a rural tragedy* (1989) dove si racconta l'amore-odio di una ragazza aborigena nei confronti della madre adottiva, gravemente malata, combattuta tra il dovere filiale di assisterla e il desiderio di affrancarsi

da questo fardello psicologico e culturale. Il tempo del racconto è dilatato e, come nella maggior parte delle sue immagini, sfuma in una dimensione onirica, quasi un impulso de-realizzante che, però, sarebbe limitativo leggere solamente in chiave di fuga dal reale. Il sogno, infatti, costituisce un elemento fondamentale per la cultura aborigena: una forma di comunicazione con gli antenati e la natura, una forma di trasmissione culturale codificata da simboli, atmosfere, presagi che rimangono tuttora ignoti al mondo occidentale. Questa liquidità visiva è dunque frutto di un retaggio antichissimo al quale l'artista rende omaggio attraverso il medium fotografico esplorando una grande varietà di tecniche e soluzioni formali. In *Laudanum* (1998), per esempio, recupera la fotoincisione per descrivere il rapporto morboso e violento fra una ricca donna bianca e la sua cameriera di colore; ricostruendo fedelmente le atmosfere della fotografia documentaria di fine Ottocento le applica alla narrazione di un dramma domestico e adotta il punto di vista voyeurista di un intruso che osserva dall'esterno.

Dai toni decisamente più pop e ironici troviamo, invece, *Adventure Series* (2004) che si sviluppa come un fotoromanzo dagli sfondi fake con i personaggi maschili e femminili volutamente stereotipati, colti mentre interagiscono in ambientazioni esotiche, situazioni avventurose, tra improbabili approcci e salvataggi (*Fig. 9*). Un lavoro di poco successivo e altrettanto iconico è *Under the sign of scorpio* (2005) dedicato alle artiste, musiciste, attrici nate sotto il segno dello scorpione proprio come Moffatt: si tratta di una reinterpretazione estremamente vivace di famose personalità che consiste in due momenti distinti. Prima l'autrice si cala nei panni di queste donne documentando le varie performance con la fotografia; successivamente elabora gli autoritratti con inchiostro a base di

colorante su carta sovrapponendoli a paesaggi onirici, carichi di un simbolismo quasi animista, dai colori luminosi e sintetici.

Il disimpegno delle artiste più giovani non ha impedito loro di continuare a confrontarsi con temi profondamente legati all'identità da una prospettiva non più militante (nel senso storico del termine) ma piuttosto empatica e trasversale. Come abbiamo visto il ricorso alla fiction in quanto strategia narrativa è un elemento che ricorre frequentemente negli ultimi due decenni e permette di trasferire a un livello sovra-reale gli elementi che scaturiscono dalla quotidianità, dagli stereotipi sociali e culturali di cui l'ambiente è permeato in maniera quasi naturalizzata.

A questo proposito è molto interessante il caso del Giappone dove proprio durante gli anni Novanta si assiste a un'inversione di tendenza nel mondo dell'arte: molte artiste, infatti, raggiungono una visibilità internazionale e contribuiscono al dibattito sulla questione femminile da una prospettiva eccentrica, ricca di stimoli. Kokatsu Reiko ha curato due mostre fondamentali per la rilettura dell'eredità culturale nel mondo nipponico: *Japanese women artists before and after world war II, 1930s-1950s* (2001)³⁸ e *Japanese women artists in avant-garde movements 1950-1975* (2005)³⁹. Oltre a dimostrare le discriminazioni sistematiche che dovettero subire le donne in questo settore, i due appuntamenti hanno permesso alla nuova generazione di conoscere meglio percorsi di ricerca ancora misconosciuti. Con il primo ministro Junichiro Koizumi la recente svolta conservatrice ha nuovamente portato in auge discorsi reazionari rispetto all'emancipazione femminile; di conseguenza le artiste più giovani hanno iniziato a confrontarsi in maniera massiccia con questi temi evitando, però, di appellarsi in modo esplicito al femminismo o ai gender studies.

È il caso di Tomoko Sawada il cui lavoro fotografico viene spesso accostato a quello di Cindy Sherman per l'impiego esclusivo

dell'autoritratto; a differenza dell'artista americana qui non abbiamo un confronto diretto con la popular culture o l'immaginario mediatico, bensì la ripetizione ossessiva dei ruoli che ogni ragazza giapponese deve abbracciare per conquistarsi progressivamente un posto all'interno di una società patriarcale e rigidamente strutturata. La componente autobiografica risulta decisamente più marcata. Affascinata da come il cambiamento di piccoli particolari nell'abbigliamento o nell'acconciatura possa trasformare la percezione di sé e il giudizio altrui, Sawada produce la prima serie dal titolo *ID400* che consiste appunto in 400 differenti autoscatti su fototessera realizzati dentro una cabina pubblica. Esplorando il rapporto fra interiorità ed esteriorità rivisita un classico topos della cultura giapponese che tradizionalmente distingue fra *tatema*e e *honne*, ossia facciata e sentimenti; il *tatema*e corrisponde a quello che la società si aspetta in base alla posizione e alle circostanze in cui si trova un individuo e, sebbene possa andare contro i suoi desideri più profondi, ha sempre la priorità. Così entra in gioco il potere certificante della fotografia, ideale per ottenere una risposta precisa a livello identitario; l'automatismo con cui viene prodotta la fototessera sembra, infatti, garantire massima obiettività e aderenza al reale. Come nel celebre caso di Andy Warhol dove «l'autore delle immagini – realizzando un suo desiderio da lui più e più volte dichiarato – in effetti era finalmente divenuto una macchina.»⁴⁰ Un riferimento che la stessa Sawada esplicita nel corso di un'intervista citando le parole del suo insegnante Noboru Tsubaki: «Trasforma le cose difficili, le cose tristi e quelle dolorose in Pop!»⁴¹ Riguardo poi le affinità con Yasumasa Morimura e Cindy Sherman, prosegue: «(Loro) diventano qualcun altro nella fotografia cosa che principalmente si riferisce a modelli contemporanei. Io non divento qualcun altro né le mie immagini hanno un referente al di fuori di me stessa.»⁴²

In *OMIAI* (2001) recupera i codici rappresentativi dei ritratti presenti sui cataloghi dei matrimoni per corrispondenza creando trenta versioni differenti di donna e sollecitando il feedback del pubblico attraverso un sistema di voto: il risultato ha prevedibilmente decretato come più popolari gli stereotipi maggiormente conservativi. La vivace street culture giapponese ispira la serie successiva intitolata *Cover* (2002) dove Sawada si traveste da ganguro e kogyarū (*Fig. 10*), mettendo in scena un mondo colorato, tipicamente kawaii, ossessionato dallo stile e dall'esibizione di sé, un fenomeno che analizzeremo meglio con lo svolgimento del secondo capitolo.

Con un'attenzione particolare per gli usi legati all'immagine fotografica e le conseguenti implicazioni sociali, *School Days* (2004) riconsidera il genere della fotografia di gruppo, il suo ruolo fondamentale nel cementare l'identità collettiva e i rituali che la scandiscono. Avendo frequentato una scuola privata femminile utilizza gli scatti che puntualmente segnavano l'inizio del periodo estivo e invernale insieme ai due diversi tipi di uniforme che indossava per l'occasione. Al posto dei visi di compagne e insegnanti sostituisce il suo con un procedimento di ripetizione parossistica, ironica e a prima vista spiazzante. La tendenza all'omologazione e la repressione dell'individualismo nella cultura giapponese tradizionale vengono espresse mediante il mezzo di riproduzione per eccellenza che, come uno specchio, riflette il disagio identitario prodotto da queste forti spinte al conformismo. In anni recenti si è cominciato a parlare di una sindrome (a lungo ritenuta limitata e occasionale) per cui gli adolescenti giapponesi preferiscono barricarsi nella loro stanza senza uscirne per anni, abbandonando gli studi, navigando e giocando on-line, vivendo di junk food ordinato per telefono oppure lasciato dalla madre fuori dalla porta: si tratta dei cosiddetti hikikomori, letteralmente i confinati, i chiamati fuori. Come ha spiegato Michael

Zielenzieger persino il termine “io” in giapponese è legato al contesto, con molte alternative differenti a disposizione del parlante. Quando un uomo parla con disinvoltura con un amico, “io” è *boku*, con un superiore è il modesto *watashi*; con la moglie è il grossolano *ore* familiare. Non è un caso che un giapponese si identifichi per prima cosa con l’azienda o con la società affiliata, quando dice il proprio cognome. (...) Senza essere associata con un’istituzione (un’azienda, un’università, una famiglia), che cos’è esattamente una persona?»⁴³

Miwa Yanagi (*Fig. 11*) costituisce un altro esempio eloquente di riflessione artistica sulla condizione femminile nel paese del Sol Levante. Il suo primo lavoro a ricevere risonanza internazionale è stata la serie *Elevator Girls* (1994-1999) dedicata alle donne che lavorano nei department stores come hostess ai piani e agli ascensori. Sono tipologie fisiche molto simili tra loro, selezionate in base all’età e alla bellezza, come si fa per qualsiasi altro prodotto; indossano particolari uniformi che Yanagi recupera in segno di standardizzazione e duplicazione. Le sue donne sembrano cloni, confinati in questi spazi spersonalizzanti e artificiali dove l’individualità viene annullata in nome di un erotismo anestetizzato. Usando una fortunata definizione di Marc Augé potremmo dire che questi scatti mettono in scena i non-luoghi dell’immagine nei quali, cioè, l’immagine si sostituisce all’immaginazione tramite dei simulacri e delle copie: spazi del consumo, della circolazione e della comunicazione sospesi in una sorta di eterno presente. «La loro principale vocazione non è territoriale, non mira a creare identità singole, rapporti simbolici e patrimoni comuni, ma tende piuttosto a facilitare la circolazione (e quindi il consumo) in un mondo di dimensioni planetarie. Questi spazi hanno tutti un’aria di déjà-vu. (...) Oltre che ridondanti, essi sono anche spazi del troppo-pieno: queste due caratteristiche si rinforzano reciprocamente.»⁴⁴ Le ragazze

diventano, così, i principali attori e oggetti di questo scenario postmoderno.

My Grandmothers (2000) si sposta su una dimensione più autobiografica intrecciando la potenza evocativa dell'immagine con il racconto; dopo aver selezionato attraverso un annuncio on-line un certo numero di donne di età molto differenti, Yanagi ha chiesto loro di immaginare come sarebbero state fra cinquanta anni. Utilizzando tecniche di manipolazione digitale insieme al trucco professionale, l'artista invecchia queste donne cercando di concentrare in una fotografia il racconto che hanno condiviso con lei.

Inaspettatamente il futuro che emerge non ha nulla a che fare con l'idea marginalizzante di vecchiaia né con gli obblighi sociali convenzionalmente implicati da essa. Le intervistate prevedono, infatti, di godersi il potere, l'esperienza, il prestigio che avranno raggiunto, talvolta indulgendo in avventure e divertimenti di solito non associati con uno stato di età avanzata. La loro libertà espressiva risulta antitetica alla costrizione e al silenzio delle elevator girls, prigioniere del lavoro e di determinate aspettative legate all'identità di genere. Il lavoro di Yanagi sembra suggerire che le donne giapponesi, pur abbracciando i valori di una società che le discrimina, coltivano in realtà un mondo parallelo, intimo, nel quale rifugiarsi per sopravvivere alla morsa della quotidianità. Parallelamente la fotografia si dimostra il mezzo ideale per viaggiare nel tempo, non soltanto al passato, e prefigurare ciò che potrebbe succedere permettendo di visualizzare i sogni e le aspirazioni dei soggetti coinvolti. Uno dei ritratti più iconici di questa serie è, senz'altro, quello di Yuka colta in una fragorosa risata mentre attraversa il Golden Gate Bridge sul sidecar in compagnia del suo giovane amante. Non esiste solo il giudizio pubblico, spesso fallocentrico, sui presunti canoni dell'età e della bellezza: la visione femminile nei confronti di

questi argomenti può rivelarsi molto diversa dalla realtà convenzionalmente sancita a livello sociale e culturale, basata esclusivamente sul modello familiare e la capacità riproduttiva.

In *Fairy Tale* (2003-2006) prosegue l'esplorazione dell'immaginario femminile anche se con toni più cupi, a tratti inquietanti; si parte da una raffinata rielaborazione di alcune favole occidentali dei fratelli Grimm e di Hans Christian Andersen che contengono dei topoi classici sull'identità di genere, tendenzialmente sbilanciati a sfavore dei personaggi femminili. Questi vengono estrapolati dalla trama e riletti attraverso sofisticati tableaux in bianco e nero che si focalizzano sui due estremi anagrafici della fanciulla innocente e della vecchia strega confondendo, però, la normale definizione dei ruoli. La performance viene affidata a bambine dai dieci ai dodici anni, truccate e mascherate con precisi riferimenti alle modalità teatrali della tradizione noh: un espediente che rende ancora più ambigua la codificazione delle parti. Non vediamo la risoluzione dell'intreccio né tantomeno l'happy ending, non ci sono principi tranne quelli trasformati in animali da misteriosi incantesimi. L'artista motiva così la scelta del materiale narrativo da cui partire: «Non ho trovato molte storie su giovani ragazze e vecchie streghe nella tradizione asiatica. Questo elemento potrebbe essere tipico delle favole occidentali. (...) In quelle asiatiche non esiste un vero contrasto in termini anagrafici tra i personaggi. Ci sono ovviamente le vecchie streghe, quella della montagna per esempio, ma hanno lati buoni e cattivi, non sono mai completamente un'incarnazione del male.»⁴⁵

Come still-frame da un horror movie giapponese, questo immaginario fa leva su paure ancestrali, spesso riconducibili ad attributi del corpo femminile (per esempio i capelli o le mani), a deformazioni di scala o alterazioni della luce, tutto riprodotto attraverso l'uso di un denso bianco e nero. È una materia organica, parossistica, incontrollabile

quella che si fa e disfa sotto i nostri occhi, abitata da voci che spesso smentiscono l'evidenza di un'immagine spettrale che visita e perturba un'intera tradizione.

-
- ¹ C. Carpanini, "Vedermi alla terza persona." *La fotografia di Claude Cahun*, Editrice Quinlan, Bologna 2008
- ² P. Phelan, *Arte e Femminismo*, Phaidon, London 2005, p. 17
- ³ T. Modleski, "Some functions of a feminist criticism, or the scandal of the mute body" in *October*, n. 49, estate 1989, p. 3-24
- ⁴ L. Nochlin, *Women, art and power and other essays*, Icon editions, Harper & Row, New York, 1998
- ⁵ L. Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema* (1975) in P. Erens (a cura di) *Issues in feminist film criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1990, pp. 28-40
- ⁶ G. Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, Routledge, London-New York 1988
- ⁷ L. Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays*, Icon Editions, Harper & Row, New York 1998
- ⁸ W. Chadwick, *Women, Art and Society*, Thames and Hudson, London 1990
- ⁹ P. Phelan, *Arte e femminismo*, cit., p. 43
- ¹⁰ A. Cruz – A. Jones – E. Smith, *Cindy Sherman. Retrospective*, cat. mostra (Los Angeles, MOCA, 2 novembre 1997 – 1 febbraio 1998), Thames & Hudson, New York 1997
- ¹¹ Ivi, p. 40
- ¹² Ivi, p. 47
- ¹³ C. Marra, *Forse in una fotografia*, op. cit., p. 216
- ¹⁴ Ivi, p. 12
- ¹⁵ T. de Lauretis, *Female grotesque: carnival and theory*, in *Feminist Media Studies/Critical Studies*, Indiana University Press, Bloomington 1986, p. 214
- ¹⁶ Ivi, p. 29
- ¹⁷ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema I*, Ubulibri, Milano 1984
- ¹⁸ R. Krauss, *Celibi*, Codice, Torino 2004, p. 160
- ¹⁹ Cindy Sherman, Metro Gallery Pictures, New York, 15 novembre - 23 dicembre 2008
- ²⁰ U. Grosenick, *Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Taschen, Colonia 2005, p. 34
- ²¹ E. Janus, *Veronica's revenge: contemporary perspectives on photography*, Scalo, Zurich 1998
- ²² S. Sontag, *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia*, Einaudi, Torino 1979, p. 4

-
- ²³ J. Baudrillard, *La trasparenza del male: saggio sui fenomeni estremi*, SugarCo, Milano 1991, p. 75
- ²⁴ M. Binotto, op. cit., p. 38
- ²⁵ S. Sontag, *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia*, cit., p. 16
- ²⁶ P. Phelan, *Arte e femminismo*, cit., p. 44
- ²⁷ J. V. Aliaga – S. Goldman – L. F. Orgaz (a cura di), *Hannah Wilke. Exchange values*, cat. mostra (Vitoria Gasteiz, Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 5 ottobre 2006 – 14 gennaio 2007), Artium, Vitoria-Gasteiz 2006, p. 165
- ²⁸ S. Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978, p. 15
- ²⁹ S. Freud, *Totem e Tabù: e altri saggi di antropologia*, Newton, Roma 1990
- ³⁰ M. Augé, *Le forme dell'oblio. Dimenticare per vivere*, Il Saggiatore, Milano 2000, p. 50
- ³¹ C. Marra, *Nelle ombre di un sogno*, Mondadori, Milano 2004, p. 154
- ³² J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, Cortina Editore, Milano 1996, p. 123
- ³³ J. Derrida, *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996
- ³⁴ M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 77
- ³⁵ Ibidem
- ³⁶ Ivi, p. 57-8
- ³⁷ F. Maggia (a cura di), *Between dreams and reality*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 28 giugno – 1 ottobre 2006), Electa, Milano 2006
- ³⁸ R. Kokatsu, *Japanese women artists before and after world war II, 1930s-1950s*, cat. mostra (Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, 21 ottobre – 9 dicembre 2001), Tochigi 2001
- ³⁹ R. Kokatsu, *Japanese women artists in avant-garde movements 1950-1975*, cat. mostra (Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, 24 luglio – 11 settembre 2005), Tochigi 2005
- ⁴⁰ B. Buchloh, *L'arte unidimensionale di Andy Warhol: 1956-1966*, in K. McShine (a cura di), *Andy Warhol. Una retrospettiva*, Bompiani, Milano 1990, p. 53
- ⁴¹ T. Sawada, *Self-portraiture is fundamentally about disguise*, in C. Phillips – N. Fuku (a cura di), *Heavy light. Recent photography and video from Japan*, cat. mostra (New York, ICP, 15 maggio-7 settembre 2008) ICP/Steidl, New York 2008, p. 175
- ⁴² Ibidem

⁴³ M. Zielenziger, *Non voglio più vivere alla luce del sole*, Elliot, Roma 2008, p. 86-

7

⁴⁴ M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, cit., p. 87

⁴⁵ M. Yanagi, *A supremely comfortable place to be*, in C. Phillips – N. Fuku, op. cit., p. 220

6. THIRD WAVE

Il posizionamento accademico dei gender studies gradualmente avvenuto proprio a partire dagli anni Novanta è andato di pari passo con una spiccata apertura nei confronti delle connessioni tra arte, moda e popular culture, ambiti tradizionalmente ritenuti secondari, se non irrilevanti, per questo tipo d'indagine. Sia il femminismo che la queer theory affrontano questioni chiave riguardanti l'immaginario contemporaneo, la circolazione degli stereotipi visuali tramite la fotografia e la decostruzione identitaria. Contro una riflessione filosofica essenzialista che aveva per soggetto esclusivamente la donna bianca, borghese, occidentale, da metà anni Ottanta cominciano ad emergere nuove istanze femministe legate alla differenza etnica nel mondo globalizzato, al funzionamento delle strutture e dei discorsi del potere in un contesto sociale e culturale dominato dai nuovi media elettronici. Il postmodernismo radicale ha rivolto la sua attenzione a quelle sensibilità condivise che attraversano i confini di classe, gender, race con l'auspicio di costituire un terreno fertile per stabilire nuovi legami empatici capaci di promuovere e favorire il riconoscimento di impegni comuni.

Questo passaggio generazionale ha comportato non soltanto una svolta teorica ma anche un'importante riorganizzazione del movimento, dei suoi strumenti di analisi e militanza, soprattutto negli Stati Uniti dove, infatti, viene coniata la definizione di Third Wave Feminism. Il termine, ampiamente discusso e teorizzato anche in ambito accademico, presuppone un'ideale suddivisione della storia femminista in First Wave (dall'Ottocento ai primi decenni del Novecento quando le richieste sono essenzialmente legate al riconoscimento dei diritti fondamentali, in particolare quello di voto) e Second Wave (dai primi anni Sessanta fino a metà Ottanta quando, insieme alla rivoluzione sessuale, emergono nuove forme di

autocoscienza e di rivendicazione, ad esempio per le pari opportunità, la famiglia o il lavoro). Rebecca Walker conia questa fortunata espressione sulla rivista *Ms.* in un articolo dal titolo *Becoming the Third Wave* (1992) e la contrappone a un concetto più conservatore di post-femminismo che si era affermato nel dibattito pubblico americano. Partendo dalla distinzione tra “victim feminism” della Second Wave e “power feminism” della Third Wave, le postfemministe sostengono che le battaglie tradizionali del movimento sono state vinte e, quindi, non è più necessario formulare certi problemi in termini di minoranza o disuguaglianza. Ora le donne possono apprezzare con serenità i risultati storici raggiunti, beneficiando della fioritura economica e godendo delle proprie qualità femminili in una prospettiva che fa chiaramente appello all’individualismo neoliberale. Tutto ciò implica una grande fiducia nel potere emancipatorio dei media e della cultura del consumo.

Deborah L. Siegel nel saggio *Reading between the Waves: Feminist Historiography in a “Postfeminist” Moment*¹ indica tre autrici, in particolare, che hanno sostenuto questo atteggiamento (complice la loro forte visibilità a livello mediatico) definendole «populiste del femminismo americano»²: si tratta di Naomi Wolf³, Katie Roiphe⁴ e Rene Denfeld⁵. I loro discorsi sono accomunati da una decisa retorica di riappropriazione e riscrittura del femminismo della Second Wave che non si pone in dialogo con essa: tende piuttosto a interpretarla come un prodotto, invece che un processo mobile e plurale. Ne deriva una visione monolitica del passato nel quale le uniche differenze vengono tracciate lungo la linea, arbitraria e naturalizzante, di buono o cattivo rispetto alle cause portate avanti, ai riconoscimenti istituzionali e civili raggiunti, in un’ottica essenzialmente utilitarista. Un’ulteriore accusa nei confronti del femminismo è di aver diffuso una visione della donna intesa solamente come vittima, debole, subordinata, una

donna che aveva bisogno di identificarsi con il movimento per trovare le risposte ai suoi problemi, anche nelle più piccole situazioni quotidiane. Se da un lato le strutture di potere nel mondo postmoderno si sono rivelate più complesse rispetto alla lettura puramente dialettica (e diadica) delle cosiddette grandi narrazioni moderne, dall'altro non significa che le questioni materiali siano state automaticamente risolte. Camille Paglia con i suoi bestseller *Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*⁶(1990) e *Sex, Art and American Culture*⁷ (1992) rappresenta un'altra figura di spicco all'interno del dibattito americano degli anni Novanta sul postfemminismo. Partendo dalle questioni della rigidità dogmatica, del vittimismo e della chiusura teorica che costituiscono gli argomenti principali del backlash, le analisi di Paglia spaziano dalla popular culture alle critiche sulla politica contro la violenza sessuale, fino a sostenere le radici biologiche dell'identità di gender. Tra le sue icone pop preferite c'è Madonna della quale continuerà a scrivere regolarmente su diversi testate arrivando a definirla "il futuro del femminismo". In *Vamps and Tramps*⁸ (1994), una successiva raccolta di articoli, afferma di volere un femminismo che sia capace di voltarsi indietro per recuperare l'immagine della vamp con tutte le sue contraddizioni. Sono diventate celebri anche le sue prese di posizione contro la filosofia francese (in particolare Jaques Lacan, Michel Foucault e Jacuques Derrida) e contro la teoria performativa di Judith Butler.

La Third Wave si contrappone a questa sorta di rigurgito conservatore in ambito femminista ripensando, innanzitutto, il rapporto con la storia del movimento stesso. «Siccome il femminismo parla in maniera differente in luoghi differenti, le cronologie che fanno riferimento solo a 'questa wave' tendono a cancellare l'eterogeneità del femminismo in un dato momento. (...) La questione di chi appartiene la storia che

viene raccontata in un preciso momento è particolarmente importante per le donne i cui racconti storicamente sono stati esclusi dalla narrazione ufficiale.»⁹ La voce della Third Wave non è più l'io moderno, stabile e universale secondo una definizione condivisa di donna, ma viene disarticolata dentro una pluralità di punti di vista che si relazionano in varie forme al progetto femminista. Non abbiamo più una rappresentazione unica del soggetto: questo è il primo paradosso con il quale si confronta la nuova generazione di studiose e attiviste. Per alcune, infatti, rifiutare l'etichetta di femminista significa rifiutare una pratica borghese, elitaria, eterosessuale: si tratta, in ultima analisi, di compiere un gesto di critica e di riposizionamento che si rivela necessario persino per accogliere una indiscutibile eredità teorica. Diventa, quindi, un problema di identificazione e di collocazione rispetto alla storia di un pensiero senza rigettarlo in quanto tale ma assumendolo in maniera critica. In altri casi (come quelli brevemente illustrati a proposito del dibattito americano) il rifiuto implica un atteggiamento reazionario, alimentato dalla paura conservatrice dell'inclusività, che va di pari passo con l'accettazione dello status quo neoliberale. Tutto ciò a partire dal presupposto che la sfera pubblica contemporanea è in grado di rappresentare e soddisfare le richieste delle donne alle quali, ormai, non resta che utilizzare al meglio il loro potere e le opportunità di una libera scelta, garantita in modo paritario (e astratto) per ogni individuo.

La situazione reale di numerose giovani, come ricorda Michelle Sidler nel saggio *Living in Mcjobdom*, è tutt'altro che migliorata: «senza una nuova teoria economica e una mission politica, il femminismo rischia di alienare questa nuova generazione di donne, molte delle quali vivono nell'instabilità economica e, in certi casi, retrocedono nella scala sociale.»¹⁰ Le donne immigrate, inoltre, sono diventate il soggetto neoliberale per eccellenza poiché rappresentano la

maggioranza della forza lavoro negli stabilimenti delle grandi corporation dove sono preferite alla manodopera maschile in quanto ritenute più flessibili, ricattabili e facili da manipolare. Mentre le donne della classe media hanno negoziato il loro ingresso nel mondo del lavoro ai tempi della Second Wave, il problema delle donne operaie ed immigrate (spesso senza regolare permesso di soggiorno o residenza) costituisce una questione cruciale per il movimento femminista di fine millennio. Pur occupando una posizione decisiva per il funzionamento dell'economia globale, i corpi di queste donne sono quotidianamente privati dei diritti umani fondamentali con la tacita complicità dei governi occidentali.

Perciò la *female agency* - che si produce incrociando la differenza sessuale con l'identità etnica, sociale, ecologica - diventa un concetto chiave nei discorsi della Third Wave; data la sua natura situata e performante passa attraverso narrazioni e rappresentazioni sempre più mediate dalla forza dell'immagine nel contesto globalizzato. La raccolta *To be real: telling the truth and changing the face of feminism*¹¹ (1995) a cura di Rebecca Walker fa tesoro dell'approccio post-strutturalista che problematizza il rapporto tra linguaggio e realtà proponendo una scrittura diversa, plurale e frantumata, capace di aderire immediatamente all'esperienza. Si parla sempre più spesso in prima persona senza sovrastrutture teoriche: la dimensione diaristica entra (o meglio, rientra sotto nuove forme) nella letteratura femminista proprio mentre a livello sociale la relazione tra sfera pubblica e privata cambia profondamente.

Secondo Jean Baudrillard a causa della pervasività dei media ci troviamo in una condizione di estroversione forzata di ogni interiorità, condizione che comporta la soppressione della distanza dalle cose. In questa prospettiva di avvicinamento assoluto non incontriamo altro che l'identico a se stesso e la forza di una seduzione intesa come

«forma che resta al linguaggio quando non ha più niente da dire»¹², come «un'allucinazione teorica del desiderio»¹³. C'è chi ha invocato la metafora virale per descrivere questo stato di superamento di ogni confine corporeo, nello spazio e nel tempo; il pensiero virale, infatti, procede per contaminazioni, non è dualista e possiede la capacità di disinteressarsi delle differenze attraverso un continuo movimento inclusivo che scavalca e azzeri i confini. «Il contagio rappresenta l'antagonismo tra le due direzioni: l'orizzontalità decentrata e la verticalità gerarchica.»¹⁴

Judith Butler in *La vita psichica del potere*¹⁵ ha sviluppato una complessa riflessione sul rapporto tra pubblico e privato per indagare le dinamiche del potere in continuità con la lezione di Michel Foucault: «il postulato foucaultiano di soggettivazione come subordinazione e simultanea formazione del soggetto assume una valenza psicoanalitica specifica quando consideriamo che nessun soggetto emerge senza un attaccamento appassionato nei confronti di coloro dai quali dipende in maniera fondamentale (anche se tale passione, in senso psiconanalitico, è 'negativa').»¹⁶ Un'analisi che diventa particolarmente significativa per affrontare il problema dell'agency come «assunzione di uno scopo non preordinato dal potere, uno scopo che non si sarebbe potuto derivare logicamente o storicamente, che opera in una relazione di contingenza e inversione rispetto al potere che lo rende possibile e al quale, nonostante tutto, esso appartiene.»¹⁷ All'interno della scena ambigua dell'agency rientrano anche le pratiche performative e visive considerate da questa ricerca: in che modo si relazionano al soggetto che le produce e ai soggetti che ne fruiscono? E in che modo sono in grado di attivare forme di trasgressione o resistenza rispetto al conformismo di genere e agli stereotipi eteronormativi?

6.1 *Girlies e Riot Grrrls*

Un testo fondamentale per ricostruire le connessioni tra Third Wave e cultura giovanile è *ManifestA: young women, feminism and the future* (2000) di Jennifer Baumgardner e Amy Richards, entrambe attiviste e collaboratrici della rivista *Ms.* Scritto a quattro mani, questo libro dal taglio fortemente autobiografico raccoglie numerose informazioni, storie, dichiarazioni nel tentativo di spiegare (soprattutto alle ragazze più giovani) la svolta del femminismo americano negli anni Novanta. Il primo capitolo illustra come trent'anni di femminismo hanno cambiato la vita delle donne e perché queste battaglie non sono ancora concluse, cercando di collocare in una prospettiva storica i risultati raggiunti, soprattutto per quanto riguarda il riconoscimento della parità dei diritti. In continuità con questo percorso si parla appunto di una Third Wave chiamata a confrontarsi con un preciso contesto sociale e politico: da un lato il ritorno del conservatorismo e l'ostilità mediatica verso il femminismo (da molti ritenuto ormai obsoleto), dall'altro la necessità di fronteggiare il problema dell'AIDS e della violenza sessuale, i nuovi fenomeni legati alla globalizzazione e alle tecnologie informatiche, la diffusione allarmante dei disordini alimentari tra le adolescenti, gli sviluppi della medicina riproduttiva e contraccettiva. Per certi aspetti la Third Wave è stata maggiormente esposta alle critiche perché non ha costruito un movimento unitario nel senso tradizionale del termine, non si è preoccupata di stabilire forti alleanze con i media ufficiali né ha scelto una leader come portavoce ufficiale, preferendo concentrarsi sulle attività del cosiddetto "femminismo quotidiano"¹⁸. Tutto ciò a dimostrare che alcune strategie di lotta, tipiche della Second Wave, avevano perso la loro capacità di parlare alla nuova generazione cresciuta in un ambiente saturato dai media e dalla popular culture.

Le autrici di *ManifestA* evidenziano, inoltre, come l'avvento della Third Wave abbia coinciso con l'affermazione di una girl culture vivace e trasgressiva che alla fine degli anni Novanta verrà saccheggiata da più parti e assimilata nell'immaginario mainstream del nuovo millennio. Ci sono le Girlies ovvero le ragazze che riscoprono il piacere delle attività tipicamente femminili, che amano vestire di rosa, cucinare o leggere riviste di moda senza per questo sentirsi retrograde; anzi spesso reclamano quegli spazi sociali e culturali normalmente di dominio maschile come la musica rock o la pornografia. «Se è vero che decidere di avere delle cose rosa secondo lo stereotipo femminile non rappresenta un gesto radicale di sovversione della struttura sociale, può essere però un gesto di fiducia e sicurezza. (...) Le ragazze pongono l'accento sulla nostra vita reale e personale in opposizione all'atteggiamento di alcune femministe della generazione precedente abituate a decidere in anticipo come dovevano essere le loro vite: cioè la via verso l'uguaglianza consisteva nel rifiutare la Barbie e ogni forma di femminilità riconducibile al rosa.»¹⁹ Così come per altre minoranze, anche le ragazze si sono riappropriate dei segni e dei simboli che in passato avevano rappresentato la loro oppressione per capovolgerne i significati e gli usi. Baumgardner e Richards si riconoscono nelle Girlies perché sono capaci di dare rilievo alla politica e di divertirsi allo stesso tempo; perché si concedono il lusso di dedicarsi all'espressione di sé e non temono di apparire per quello che sono, senza più sensi di colpa. Entrambe sono comunque consapevoli del pericolo di cadere nel conformismo riducendo questi atteggiamenti a mere scelte di consumo che non comportano alcun cambiamento dello status quo; tanto che, accanto a queste pratiche, ribadiscono l'importanza della consapevolezza sociale e politica. Il loro messaggio è che queste due posizioni non sono più

antitetiche ma possono (anzi devono) essere portate avanti in parallelo.

Sotto lo stesso impulso nasce il movimento delle Riot Grrrls tra Olympia e Washington D.C. per rivendicare l'autonomia femminile in difesa della libertà di ogni forma militante e di espressione artistica. Si tratta di una sottocultura fondata sulla filosofia del DIY (do it yourself) che con lo slogan "Revolution Girl-Style Now" s'ispira ai valori del punk, utilizzando un'estetica ironica e performativa dove i codici della rappresentazione di genere vengono messi radicalmente in discussione. Nell'ambito di questo circuito fioriscono etichette musicali indipendenti, autoproduzioni, case editrici, fanzines di ragazze che riscoprono tutto il potenziale sovversivo e creativo del femminismo, appoggiando importanti battaglie politiche e sociali negli Stati Uniti. Una tendenza che ben presto acquista seguito e visibilità anche in altri paesi occidentali, soprattutto grazie a internet che permette di diffondere su scala globale concerti, meeting, discussioni che avvengono localmente all'interno dei vari gruppi. Il loro atteggiamento assertivo coniuga la dimensione individuale e quella della società civile attraverso l'impegno costante di una comunità giovane nella quale si formeranno diverse intellettuali americane del presente. Le stesse riviste nazionali *Bitch* e *Burst* appaiono sul mercato editoriale come un'evoluzione di alcune fanzine del periodo tra cui *Fat Girl*, *Hot Skirt!*, *Girl Luv*, *Housewife Turned Assassin*. Il tono intimo e la trasversalità di questi periodici, autoprodotti a basso costo, diventano l'espressione di un'assoluta libertà creativa e di un controllo diretto della proprie forme di rappresentazione. Altrettanto importante è l'occupazione della scena rock da parte di band tutte al femminile che rivoluzionano le modalità performative di un genere musicale tradizionalmente associato ai ragazzi e che instaurano un rapporto completamente nuovo con il

pubblico. Le fan delle Bratmobile, delle Bikini Kill, delle Sleater Kinney, per esempio, sono libere di muoversi sotto il palco e di godersi lo spettacolo attraverso una piena partecipazione fisica senza timore di essere spinte o colpite.

L'eredità culturale delle Riot Grrrls è notevole nonostante il movimento underground originario si sia lungamente opposto alla reazione dei media e dell'accademia, più interessati a commercializzare la novità piuttosto che capire il fenomeno nelle sue sfumature più complesse. Questa esperienza si riflette nella cultura pop di fine millennio con il boom commerciale del cosiddetto "girl power", elevato a slogan planetario grazie al successo delle Spice Girls. Restando sempre sul versante musicale, ma in continuità con l'attitudine sperimentale e provocatoria delle Riot Grrrls, troviamo sicuramente alcune icone come Courtney Love, Björk, PJ Harvey e, soprattutto, Beth Ditto che con il suo gruppo The Gossip fondato a Olympia nel 1999 ha raggiunto una grande visibilità internazionale proprio in questi ultimi anni. Sul fronte artistico, tra i nomi più conosciuti, possiamo ricordare il collettivo newyorkese delle Guerrilla Girls (ospitate alla Biennale di Venezia nel 2005) e la videomaker Sadie Benning, nota anche come musicista del trio punk femminile Le Tigre. Nella moda questo clima culturale si esprime fin da subito con uno stile post-punk che fonde elementi folk, kawaii, grunge assumendo un'estetica intima e quotidiana, oggi riconosciuta come una delle caratteristiche salienti della postmodernità.

Come afferma Catherine Lumby, «se il femminismo deve riguardare la vita quotidiana delle donne e contare nella vita quotidiana delle donne, allora bisogna assolutamente trovare nuovi strumenti per capire la cultura che ci circonda»²⁰. Perciò la Third Wave entra in maniera decisiva nella popular culture abbandonando certe posizioni elitarie e sprezzanti nei confronti dei nuovi mezzi di comunicazione.

A parte qualche eccezione, infatti, il femminismo era stato tradizionalmente ostile alla cosiddetta cultura di massa tanto da liquidarla come un riflesso amplificato della struttura patriarcale e della discriminazione sessuale, dove sarebbe stato molto difficile sviluppare discorsi critici o emancipatori. Durante gli anni Novanta questo atteggiamento cambia radicalmente per cui la dimensione tecnologica, comunicativa e visiva assumono un ruolo chiave nell'interpretazione delle dinamiche identitarie e vengono affrontate con un approccio assertivo, consapevole, ludico dalla nuova generazione di attiviste.

I contributi di Judith Butler sulla performance, di Rosi Braidotti sul nomadismo, di Michel Maffesoli sul tribalismo e di Henry Jenkins sui nuovi media sono fondamentali per una nuova lettura del soggetto postmoderno. Film, serie TV, videoclip, reality show, filmati su YouTube entrano nel circuito dell'immaginario contemporaneo al pari dell'arte e della moda per innescare risonanze, citazioni e parallelismi di natura complessa alimentando una costruzione sempre più mediata (alla seconda) della categoria di gender. Non c'è più unicamente lo sguardo maschile (*male gaze*) a posizionare o (detto in termini deleuziani) a territorializzare la figura femminile: la popular culture diventa un luogo di negoziazione attiva degli stereotipi, delle contraddizioni, dei micro e macro-poteri.

6.2 Generazione X

I termini in cui la Third Wave pone la questione generazionale derivano da una pratica contingente, aperta, plurale; perciò la classica contrapposizione tra madri e figlie usata per descrivere il susseguirsi di varie ondate all'interno del femminismo offre una chiave di lettura parziale per interpretare il profondo cambiamento registrato dagli anni

Novanta in poi, quando due generazioni vengono parzialmente a sovrapporsi e a confrontarsi.

In questo momento di rapide trasformazioni strutturali, la cultura giovanile rafforza il suo ruolo di primo piano in ambito economico e sociale, acquistando una grande visibilità mediatica e alimentando una sorta di ossessione collettiva per la giovinezza. Con il ripensamento dell'identità in quanto spazio di appartenenza e identificazione, anche la categoria di giovinezza viene profondamente ridefinita, soprattutto attraverso il contributo dei media, che tendono a trasformarla in un oggetto privilegiato di marketing, codificato da determinati stili, abitudini, comportamenti. Non bisogna tuttavia dimenticare la natura storica di questo concetto, quasi mitico, che in fin dei conti è un prodotto del pensiero adulto nel tentativo di posizionare se stesso lungo un determinato asse temporale e generazionale. Il corpo e il significato della giovinezza sono, dunque, sempre mobili, rinegoziabili a seconda del particolare contesto culturale in cui si producono. Da fine anni Sessanta si è affermata la tendenza a vedere i giovani come un nuovo soggetto politico dalle capacità rivoluzionarie tanto che appartenere a un determinata generazione significava avere condiviso una precisa esperienza di vita, definita dalle battaglie studentesche sessantottine e dalla rivoluzione sessuale. Ora tocca sempre più alla popular culture, ai media, alla moda definire il paesaggio visivo e culturale che modella le caratteristiche di un gruppo anagrafico.

La giovinezza come categoria si pone all'interno di un complesso sistema di differenze, a cui naturalmente appartiene anche il gender, offrendo un interessante campo di analisi sia dal punto di vista della cultura visiva che della questione identitaria. Si tratta di una categoria che non occupa soltanto il posto transitorio dell'opposizione al mondo adulto, dell'incompiuto, dell'in-between rispetto a una struttura di

dominio e di valori che si assumono come predefiniti ma è diventata una vera e propria costruzione immaginaria (per non dire fantasmatica) collettiva, soprattutto se pensiamo agli ultimi due decenni. In termini deleuziani la giovinezza è il prodotto di una serie di pratiche di territorializzazione, profondamente legate all'uso del tempo e dello spazio. Storicamente, per esempio, l'idea attuale di giovinezza nasce negli Stati Uniti del dopoguerra per ragioni sia economiche che nazionaliste: formatasi all'incrocio tra l'istituzione familiare e le necessità del nascente consumismo, è diventata al contempo una categoria demografica, un prodotto, un target di pubblico e di consumo.

Partendo proprio dall'instabilità dei concetti di identità anagrafica e sessuale, il critico d'arte Francesco Bonami e il fashion designer Raf Simons hanno curato una mostra molto interessante dal titolo *Il quarto sesso*²¹ raccogliendo materiale dal mondo della moda, della comunicazione, della letteratura, della musica e del cinema secondo un approccio trasversale che mima i linguaggi fluidi dell'adolescenza dove si mescolano discipline e codici diversi. La moda guarda con attenzione all'universo dei teenager sia come fonte d'ispirazione che segmento cruciale di consumatori; analogamente l'arte contemporanea e, soprattutto, la fotografia hanno spesso lavorato su questo tema. Gli adolescenti sono soggetti radicati nel presente ma, allo stesso tempo, incarnano già una promessa di futuro; non corrispondono soltanto a un preciso gruppo anagrafico ma possono esprimere uno stato esistenziale di transizione che trascende gli stessi limiti di età.

La scelta di una definizione enigmatica e ambigua come "quarto sesso" calza particolarmente con la prospettiva di questa indagine che interroga l'identità di genere nelle sue declinazioni teoriche e visuali. La società vede l'adolescente come un individuo transitorio, talvolta pericoloso, problematico, infelice, sottovalutato dal punto di vista

politico ma considerato il consumatore ideale nel mondo globalizzato. Non è un caso che le spinte del mercato neoliberale tendano, da un lato, ad abbassare sempre di più la soglia dell'adolescenza e, dall'altro, a prolungarla anche nell'età adulta. Come ha sottolineato Francesco Bonami nell'introduzione al catalogo della mostra gli Stati Uniti «nazione giovanissima dai grandi e visionari impulsi adolescenziali, si sono ritrovati ad essere baby manager del mondo»²² con una crescente tendenza a saltare la propria adolescenza e a negare la ricchezza della propria metamorfosi. «Dall'altra parte del mondo, in Asia, pare invece di assistere al processo inverso a quello americano. Paesi come il Giappone o la Cina sembrano muoversi dall'età adulta verso l'adolescenza, la loro trasformazione pare volersi disfare del peso della propria storia/maturità abbandonandosi a un processo di continua e travolgente trasformazione.»²³ Nel corso della trattazione verranno affrontati alcuni casi sia nel contesto statunitense che asiatico, soprattutto rispetto all'internazionalizzazione della popular culture e al successo di un certo immaginario giapponese.

Considerando il periodo di riferimento di questa ricerca si tratterà essenzialmente di due generazioni, una successiva all'altra, quella X e Y. Il termine generazione X viene coniato da Douglas Coupland con l'omonimo libro²⁴ che, diventato subito un bestseller, rappresenta questo gruppo numericamente piccolo e invisibile, cresciuto nella ricostruzione attuata dai baby-boomers, al quale viene rimproverato di essersi dissolto dentro un anonimato di massa con un atteggiamento di scetticismo e impotenza di fronte al futuro. Nati approssimativamente tra il 1965 e il 1980 gli appartenenti alla generazione X vengono inquadrati nel periodo di transizione tra il declino del colonialismo, la caduta del muro di Berlino e la fine della guerra fredda. Nonostante le accuse di apatia e cinismo, in realtà, sono stati i primi a stabilire un rapporto profondo con la popular culture grazie soprattutto alla

massiccia rivoluzione tecnologica di cui sono stati gli artefici fondamentali, favorendo così l'affermazione e l'espansione di internet. Questa generazione è stata identificata anche con il movimento grunge di inizio anni Novanta e, quindi, con la ribellione contro i valori e le istituzioni tradizionali americane (più in generale, occidentali) attraverso uno stile di vita fatto di viaggi, precarietà, continua sperimentazione. La generazione X è community-based, ha vissuto un rigurgito reazionario a livello politico e sociale dopo la recessione di fine anni Ottanta e, perciò, si trova in una posizione transizionale, vive tra la critica e il piacere del consumo, più distruttiva che costruttiva e, sebbene disillusa dalla politica, è in prima fila per le campagne internazionali in la difesa dei diritti umani e per la tutela dell'ambiente. Recentemente il film *Into the Wild*²⁵ ha reso omaggio a questo spirito assoluto di sfida, iconoclastia e autodistruzione che ha contraddistinto i giovani del decennio passato. Ossessionati dal tema dell'identità, dell'autenticità e della ricerca di sé utilizzano (non a caso) in modo massiccio la macchina fotografica sia come medium di esperienza sia come strumento di autoesplorazione.

La generazione Y, che comprende i nati dal 1981 in poi, entra in uno scenario ad alta densità tecnologica e non conosce il mondo prima di internet o addirittura dell'introduzione del web 2.0; numericamente è quasi il doppio della precedente e sta crescendo in un contesto economico e culturalmente letteralmente ossessionato dall'adolescenza. Sembra più ottimista sul futuro e aperta al dialogo interculturale; coccolata dai media e dal mercato ha abbandonato gli atteggiamenti ribelli e cinici dei suoi predecessori per abbracciare i cosiddetti valori "neocon" del nuovo familismo, di uno stile di vita sano e moderato fondendo posizioni che prima sembravano inconciliabili. Negli Stati Uniti, in particolare, la retorica che celebra questa nuova generazione di responsabili ottimisti è fortemente

alimentata dai mass media tanto che viene da domandarsi se, paradossalmente, non si corra il rischio di perderla di vista a favore di un'identità costruita esclusivamente all'interno di una prospettiva di marketing e successo commerciale. La combinazione di indipendenza e conformismo che viene attribuita ai nuovi adolescenti, per esempio, suona contraddittoria e piuttosto funzionale alle esigenze di un mercato globale in costante espansione. Un altro aspetto interessante riguarda il conflitto generazionale, che sembra registrare dei minimi storici, per cui questi ragazzi sarebbero stati capaci di instaurare un rapporto di dialogo e stima con i propri genitori beneficiando di una sfera intima di relazioni familiari non più così problematiche come in passato.

L'altra faccia di questo entusiasmo incondizionato nei confronti della giovinezza è, appunto, la sua trasformazione in un vero e proprio ideale estetico che entra prepotentemente nell'ambito delle tecnologie del sé, in primis la chirurgia plastica. Non è poi così avveniristico parlare di una mutazione antropologica in atto se si considera che anche in Italia (non soltanto negli Stati Uniti) la spesa per questo tipo di interventi cresce continuamente e sta già toccando i 200 milioni di euro annui²⁶. Come aveva dimostrato l'artista Orlan con i suoi esperimenti chirurgici a porte aperte, il potere certificante della fotografia e del video si presta a dare credibilità e visibilità a questi corpi postmoderni trasformati spesso in modo irreversibile. Esiste un forte legame tra le nuove tecnologie della visione e la possibilità di sviluppare uno sguardo (e di conseguenza, un pensiero) sul proprio corpo in terza persona. La bellezza, infatti, viaggia sempre più in superficie, codificata sulla riconoscibilità e l'omologazione, quasi fosse un fantasmatico valore di scambio che regola le relazioni affettive, sociali, economiche contemporanee.

Naturalmente anche la riflessione sull'identità di gender si è incrociata con questi temi soprattutto in seguito all'esplosione della cosiddetta girl culture. La studiosa inglese Angela McRobbie è stata una delle prime ad analizzare "a caldo" questa situazione incrociando il gap femminista rispetto alle giovani con l'avvento della cosiddetta generazione X. Fin da subito ha registrato come, in contrapposizione alle tradizionali battaglie femministe, siano tornati di moda alcuni temi conservatori (per esempio, l'importanza della maternità o della famiglia per la donna) sui quali viene costruita una retorica unicamente impostata sulla scelta e la libertà personale senza alcuna contestualizzazione rispetto alla realtà dei problemi sociali. D'altra parte le condizioni materiali in cui si muovono le giovani donne sono quasi opposte al passato: il lavoro è diventato un obbligo a cui nessuna può sottrarsi mentre la maternità si è trasformata in un lusso che soltanto poche possono permettersi. Di conseguenza bisogna tenere presente che i meccanismi d'identificazione teorizzati in ambito femminista potrebbero funzionare in modo molto diverso rispetto al passato.

Pensare collettivamente richiede modelli di relazione sia reali che immaginari divenuti sempre più oggetto d'indagine dell'arte e della popular culture anche se spesso limitati alle rappresentazioni sentimentali di amicizia o sorellanza tra ragazze; più scarse sono le analisi di altri possibili rapporti al femminile che, a parte qualche eccezione, rimangono tuttora un tabù, forse per la cosiddetta "amnesia del materno" (come ha sostenuto Lucy Fischer²⁷ parlando di critica cinematografica).

In realtà il fenomeno non è totalmente nuovo dato che, a partire dagli anni Cinquanta, la popular culture si è rivolta alle ragazze permettendo di negoziare molte contraddizioni del patriarcato a livello d'immaginario. Il successo attuale della girl culture non rappresenta,

però, una precisa strategia di lotta sociale (come poteva succedere nella Second Wave) ma piuttosto una strategia mitica ben riconoscibile negli stereotipi, nei rituali performativi e nelle immagini di un mondo dominato dai media. Qui il consumo occupa una posizione particolare rispetto a prima. Si tratta di un'attività ad alto contenuto simbolico, dal valore assertivo, capace di giocare un ruolo importante nella costruzione dell'identità o nella condivisione delle esperienze: una pratica di trasformazione, di potere e di godimento. Tramite una strategia (insieme ludica e commerciale) la girl culture si è appropriata di un certo linguaggio militante trasferendolo, non senza ambiguità, dentro a un universo visivo e discorsivo, per lo più mediatico, orientato alla ricerca del piacere, dell'edonismo e della libertà sessuale. Per questa alleanza problematica con le pratiche di consumo si è parlato di "commodity feminism" ossia di femminismo ridotto a merce, un fenomeno che spesso viene esemplificato chiamando in causa la famosa serie TV *Sex and the City*. Beverly Skeggs²⁸ ne ha dato una lettura particolarmente interessante chiamando in gioco la categoria di classe sociale. Le protagoniste della serie mostrerebbero un surplus di carica sessuale che, tradizionalmente associato alle ragazze della classe operaia, sarebbe rielaborato in un contesto di borghesia urbana medio-alta. L'unica operazione veramente trasgressiva messa in atto da *Sex and the City* diventa, allora, il cosiddetto "talking dirty" cioè il linguaggio esplicito che funziona come ricodificazione del rapporto tra morale e femminilità. In ultima istanza, anche in questo caso, la normatività femminile risulterebbe ancora inscritta nel bisogno disperato di guadagnarsi l'approvazione maschile. Pur continuando a confrontarsi con i poteri regolativi della moda e della bellezza, secondo Angela McRobbie²⁹ le protagoniste della serie non rinunciano però del tutto alla critica della struttura patriarcale.

Leslie Heywood e Jennifer Drake citano, per esempio, Courtney Love tra le icone della Third Wave proprio per le contraddizioni che incarna muovendosi tra le polarità di power and victim feminism: musicista rock, madre, moglie di Kurt Cobain (simbolo della generazione grunge e morto suicida a 27 anni) è riuscita a combinare l'individualismo e la combattività della sua posizione da star con una dura critica al mito della bellezza e al dominio maschile. «Glamorous e grunge, ragazza e ragazzo, materna ed egoista, intatta e distrutta, bella e brutta, forte e debole, responsabile e ribelle, Love incarna l'impossibilità di conciliare l'individualità e la femminilità nella cultura dominante che combina la critica culturale nei confronti della precedente generazione femminista con l'opposizione reazionaria ad essa portata avanti dalla nuova generazione di donne, eredi del repubblicanesimo reganiano, che reclamano la bellezza come chiave a sostegno del potere femminile attraverso modalità di azione che sono comunque destinate a fallire.»³⁰

Parallelamente esiste anche una "commodified masculinity" che definisce l'uomo contemporaneo mediante stili di vita legati al consumo di determinati prodotti o a una forte attenzione per il corpo. Spesso anche la visibilità gay si legittima con la partecipazione alle logiche di consumo tardo-capitalistiche finendo per creare una mascolinità fondata su presupposti di classe sociale e benessere economico che non mettono assolutamente in discussione la cultura patriarcale dominante. Inoltre se la cultura delle ragazze diventa contagiosa e pervasiva, per i ragazzi invece si parla di una forte crisi identitaria. La mascolinità, ormai definitivamente scorporata dalle tradizionali attività del fare la guerra o del lavoro, viene sempre più associata a situazioni di disagio sociale, violenza, crimine, tanto che alcuni hanno già coniato lo slogan "il futuro è femmina". Le donne sono viste come il soggetto flessibile della tarda modernità neoliberale

mentre gli uomini occuperebbero la posizione di segni ormai svuotati, incapaci sia di resistere che di adattarsi. Se prima le identità giovanili venivano definite in base al loro posizionamento nel mercato del lavoro o nella dimensione domestica, adesso invece sono i pattern di consumo ad attivare determinate pratiche d'identificazione e appartenenza. Dal momento che questa ricerca stabilisce un confronto diretto con l'immaginario della moda, l'analisi di alcune dinamiche ambivalenti offrirà delle prospettive interessanti per la lettura della gender performance.

Come hanno dimostrato le tesi di Michel Foucault e Michel de Certeau, ciò non significa che oggi manchi un'azione di resistenza giovanile: anche in assenza di un'opposizione simmetrica rispetto al potere codificato entrano, comunque, in gioco degli elementi progressivi che nel progetto sono stati esplicitati all'interno di casi specifici. Il postmoderno, infatti, non si muove lungo una logica binaria bensì rizomatica, virale, combinatoria. Approcciando la categoria di gioventù si è tentati di assolutizzare le singole biografie piuttosto che interpretare il ruolo delle mutue esperienze e capire come queste identità si posizionano nella rete globale delle tecnologie multimediali: dove e come gli adolescenti si rappresentano non soltanto rispetto a un ipotetico pubblico di adulti ma, soprattutto, rispetto a loro stessi.

Un altro concetto storicamente associato alla youth culture, specie con riferimento alla moda, è quello di subcultura anche se in questi ultimi anni (proprio per i grandi cambiamenti a livello sociale e tecnologico) è stato da più parti messo in discussione. La classica definizione coniata da Dick Hebdige³¹ per cui si tratterebbe di un rumore capace di provocare disordine semantico, una specie di blocco temporaneo nel sistema di rappresentazione che mostra la natura arbitraria dei codici, sembra insufficiente a descrivere le dinamiche in atto nella

società contemporanea. È pur vero che la sottocultura riguarda l'atto del consumo e utilizza il segno come "effetto vuoto" provocando un disorientamento della legge attraverso cicli di resistenza e riduzione della tensione che si snodano attorno all'alternanza di diversi movimenti. Con l'avvento di internet questi cicli hanno cominciato a succedersi molto più rapidamente mentre il rapporto con il tempo si è modificato in maniera radicale. Il sentimento della nostalgia e il tribalismo (reali o immaginati) diventano gli stimoli più importanti che si celano dietro le pratiche di consumo postmoderno. Come ha spiegato Arjun Appadurai³² il presente viene storicizzato sotto la lente della moda per provocare una nostalgia senza esperienza vissuta o memoria collettiva storica; così anche le immagini acquisiscono una particolare tessitura temporale in funzione di queste strategie presupponendo una costruzione del tempo implosiva e retrospettiva dove la ripetizione stessa è un artificio. Nascono i cosiddetti mediascapes, ovvero dei paesaggi d'immagini attorno ai quali si strutturano universi simbolici condivisi.

Henry Jenkins ha definito cultura convergente³³ lo scenario tecno-sociale contemporaneo che raccoglie i soggetti attorno a vibrazioni emotive, a piaceri info-estetici e pulsioni ludiche producendo cambiamenti significativi sulla realtà stessa. Qui diverse piattaforme mediatiche possono veicolare contenuti estremamente fluidi attraverso strategie virali di marketing e merchandising dal timing accuratissimo. La figura del fan diventa l'emblema del consumatore tardo capitalistico, un bracconiere testuale che si muove a caccia di spazi ibridi di significato e di piacere. In questo senso si potrebbe affermare che il fandom è la fase successiva, in chiave mediatizzata, del modello subculturale. Non c'è più una resistenza lineare in direzione simmetrica bensì una disseminazione di testi e immagini dei quali i fan si sono appropriati in modo performativo e comunitario, per

esempio, nei blog, nei forum, sui social network. Analogamente Michel Maffesoli³⁴ ha parlato di un'epoca dominata dal contagio psichico, dalla frontiera, dal nomadismo e dall'intensità del momento. Questa inclinazione tribalista è una caratteristica delle sottoculture come ha evidenziato Ted Polhemus³⁵ registrando, però, (in linea con gli studiosi citati finora) importanti cambiamenti rispetto al paradigma classico di lettura. Dagli anni Novanta in poi è emerso una sorta di "supermarket of style" nel quale dominano la mescolanza degli stili alimentata da un'indefinita nostalgia per il passato, a differenza delle sottoculture degli anni Sessanta e Settanta che guardavano le generazioni precedenti con rabbia e disprezzo. Polhemus parla anche di un buco nero della moda dove tutto entra ma nulla esce: una situazione che non può essere osservata con chiarezza, provocata dalla gravità, la nostra gravità culturale ipertrofica e policentrica. Un ultimo elemento di questa evoluzione subculturale riguarda la sua connotazione di genere: se prima le identità di questi gruppi erano rappresentate prevalentemente dai ragazzi, adesso sono le ragazze a dominare gli scenari postmoderni del costume e dello stile.

6.3 Bedroom Culture

Già da fine anni Settanta Angela McRobbie aveva risposto agli esiti delle ricerche sui fenomeni sottoculturali, soprattutto in ambito anglosassone, ponendo l'accento sull'identità di genere: se le attività street-based sono dominate in prevalenza dai ragazzi, bisogna considerare più attentamente le modalità con cui le ragazze si definiscono in rapporto allo spazio domestico. Nasce così il concetto di bedroom culture che la studiosa inglese associa alle cosiddette teenyboppers: flessibili in termini di appartenenza e attive soprattutto attraverso la rielaborazione di testi e immagini tratti dai media,

negozano strategie difensive contro il patriarcato e configurano pratiche di resistenza che devono essere studiate al pari di quelle maschili. Nonostante questa teoria sia fondata partendo dall'analisi dei consumi, si tratta di un passaggio fondamentale che anticipa una tendenza della teen culture femminile emersa in maniera decisiva alla fine degli anni Novanta con l'avvento di internet e la conseguente riconfigurazione del rapporto tra spazio pubblico e privato.

La camera da letto è diventata un campo emotivo forte e, al contempo, dilatato, fluido, nel quale le ragazze si trovano non soltanto per fantasticare o chiacchierare (come già aveva intuito McRobbie) ma per produrre testi e sperimentare performance che coinvolgono la costruzione identitaria. La stanza è un contenitore biografico, intimo e personale che si distingue dal resto dell'ambiente domestico proprio per il grado di autonomia con il quale può essere gestito. Nel caso delle ragazze costituisce anche un luogo significativo di messa in scena del sé quando viene utilizzato per incontrarsi con le amiche, ascoltare musica, fumare, provare gli abiti e il trucco; i poster, le fotografie, i libri, i CD, le riviste funzionano come tracce di una narrativa individuale permettendo di codificare immediatamente gli interessi culturali, le passioni, gli hobby.

Alla luce della globalizzazione e del ripensamento della prospettiva subculturale, il significato stesso di bedroom culture si è modificato integrando attività più tradizionali con altre di forte valenza mediatica. Mentre gli spazi pubblici metropolitani diventano sempre più non-luoghi, a basso livello di manutenzione, spersonalizzanti e vuoti, assistiamo a una crescita ipertrofica degli interni domestici cablati, sempre più funzionali e affettivi. I comportamenti, gli stili di vita, le abitudini che normalmente contribuivano a plasmare lo spazio pubblico si sono, infatti, riversate on-line: il web 2.0 (con flickr, myspace, facebook, per esempio) offre continuamente delle cornici

interattive da riempire di contenuti che servono come strutture di esposizione del sé e interazione sociale. Protagoniste di questo cambiamento sono proprio le giovani teenager.

Come nel museo intimo progettato da Luca Diffuse e Mariella Tesse³⁶ l'estetica risulta vincolata a una sensibilità acerba e sospesa, tipica di una femminilità adolescente; le illustrazioni di Daniel Egnéus (*Fig. 12*) mostrano camerette sature di oggetti, gadget, fili elettronici che comunicano con l'esterno grazie all'interfaccia web. Il tempo dell'intimità diventa continuo, una sorta di coreografia di sensazioni che insorge attraverso sistemi open source, orizzontali e partecipatori.

In Giappone questo scenario sembra aver assunto una dimensione patologica: dal 2003 il Ministero della Sanità nipponico ha, infatti, riconosciuto l'esistenza di una malattia sociale chiamata hikikomori, una forma di disagio giovanile acuto che induce i giovani a isolarsi dall'esterno e a vivere reclusi nella propria stanza. Il termine deriva da hiku (tirare indietro) e komoru (ritirarsi), traducibile come il confinato, il chiamato fuori. A causa del disgusto per un mondo sempre più veloce, competitivo e conformista questi adolescenti decidono di non uscire più per mesi, spesso anche per anni, abbandonando gli studi, navigando e giocando on-line, vivendo di junk food e di lavoretti via web, rifiutandosi di parlare persino con i familiari per sprofondare nel nido iperprotettivo della loro camera da letto. Come ha spiegato Michael Zielenziger «(...) non scelgono l'isolamento per indulgenza verso se stessi, ma perché non vedono un'altra strada. Hanno bisogno di un certo "spazio libero" nel quale respirare, senza gli occhi indiscreti di estranei che li giudicano costantemente, costringendoli a unirsi al gregge. L'unico spazio che possono controllare, pertanto, è la loro camera.»³⁷ E ancora: «Molti ragazzi giapponesi non esprimono se stessi. Preferiscono magari farlo in un mondo fantastico e attraverso un comportamento passivo o

aggressivo (...) entrano in uno sciopero del comportamento, in un'interruzione emotiva. È l'espressione di uno stile di vita tipicamente giapponese.»³⁸ Qui la chiusura riguarda innanzitutto lo spazio sociale: gli hikikomori non rifiutano soltanto di crescere ma si ritirano all'interno di uteri inorganici fatti di oggetti e di media, di specchi elettronici in cui contemplarsi narcisisticamente.

6.4 Girl Orientalism

Michel Maffesoli ha parlato di orientalizzazione del mondo³⁹ per spiegare il mutamento di paradigma che ha investito l'uomo occidentale in seguito alla crisi della modernità portando in primo piano un regime notturno e femminile dell'immaginario, giocato sul presente, su una dimensione estetica e comunitaria d'ascendenza tribalistica. A livello di popular culture la globalizzazione dello stile kawaii può considerarsi emblematica per la comprensione di un certo immaginario contemporaneo. Questa parola giapponese tradotta con l'aggettivo carino, dalla pronuncia modulabile attraverso il prolungamento delle vocali, evoca forme contagiose di carattere emotivo, riconducibili appunto all'universo adolescenziale femminile. Più che una categoria rigida o definitoria, rappresenta una strategia di movimento e distinzione all'interno di un contesto postcapitalistico ad elevato sviluppo tecnologico. In quanto fenomeno mediatico e commerciale recupera «il gusto e l'atteggiamento di una generazione di giovani giapponesi (la fascia d'età si sta allargando sempre più) che si riconoscono in una mancanza di ideologie e preferiscono rifugiarsi in un mondo infantile costituito da moine, atteggiamenti puerili, mode eclettiche e kitsch del vestiario, gadget, tendenze e linguaggi da bambino, cercando di ritardare sempre più la partecipazione al mondo adulto.»⁴⁰ Sono soprattutto le ragazze a chiudersi in questo mondo

infantile, sospeso, fantastico ben incarnato dalla figura della shōjo⁴¹ che, secondo gli indicatori usati dalla società giapponese per definire l'età adulta, (ovvero il matrimonio e la maternità) viene collocata a metà tra donna e bambina senza riferimento a una precisa età anagrafica. La reinvenzione dell'identità femminile nella cultura kawaii ha prodotto importanti ripercussioni sulla rappresentazione degli stereotipi di gender. Queste ragazze, infatti, godono di un'alta visibilità culturale e sociale sebbene non abbiano ancora un peso come soggetto politico. A livello iconico partecipano attivamente di quel sistema commerciale, interpretativo e creativo che viene chiamato global girl culture.

Un fenomeno discusso anche in occasione della settima Biennale Architettura di Venezia (2000) con l'allestimento de *La Città delle Ragazze* presso il Padiglione del Giappone. «Nella Città delle Ragazze “carino” diviene sinonimo di “feticcio”. Il termine feticcio indica una profonda inclinazione verso le cose; tuttavia, quando le ragazze lottano per affermare le loro mire feticistiche verso un oggetto, ciò si ripercuote sul mercato, dando inizio a fenomeni consumistici di vasta portata. Rūzu Sokkusu (“Loose Socks” lunghi e spessi calzini “scesi” ad hoc), Tamagocchi (gioco digitale) e Purikura (istantanee adesive) sono alcuni dei nuovi, leggeri, piccoli e trasportabili articoli per ragazze che hanno scosso i mercati. In un territorio in cui il gusto è uniforme e analogico e digitale si equivalgono, esse costruiscono la “Città delle Ragazze”, semplicemente trasportando i propri oggetti preferiti.»⁴² L'energia sessuale della shojo, pur non facendo parte dell'economia eterosessuale che governa il mondo adulto, si riversa sugli oggetti del mercato per costruire una categoria di gender a se stante dove il piano dell'espressione e della conflittualità si gioca su terreni esclusivamente simbolici.

Una lettura del fenomeno in chiave esclusivamente sottoculturale risulterebbe limitante: al *kawaii* mancano, infatti, gli aspetti di ribellione, di marginalità e anti-consumismo; è talmente pervasivo da non riguardare più una fascia d'età ben precisa e grazie al suo inserimento nei circuiti del consumo e dei nuovi media raggiunge cifre tutt'altro che minoritarie. Da fenomeno generazionale è diventato esteso e trasversale, assorbito dall'Occidente attraverso un processo di orientalizzazione che si sovrappone alla condizione globalizzata delle adolescenti nel nuovo contesto post-femminista. Trionfa un'estetica della decontestualizzazione accelerata da immagini digitalizzate che possono viaggiare istantaneamente da un luogo all'altro del pianeta. Come ha sottolineato Catherine Driscoll «È impossibile evitare la traduzione e l'omogeneizzazione quando si mettono a confronto culture diverse ma nonostante ciò vale la pena domandarsi se la prospettiva femminista occidentale sia produttiva nei confronti della girl culture giapponese.»⁴³ L'impatto di questi scambi, infatti, si è rivelato fondamentale per la costruzione di un immaginario ibrido sia nell'ambito dei mass media che nella moda e, più in generale, nella dimensione del consumo che è sempre più connessa alle questioni identitarie.

Un intreccio di moda e *kawaii* che, per esempio, ha largamente conquistato l'Occidente è quello diffuso attraverso la rivista *Fruits* (Fig. 13): qualche anno fa la casa editrice Phaidon⁴⁴ ne ha raccolto le immagini più belle in due volumi di grande successo mentre il Powerhouse Museum di Sydney gli ha dedicato un'ampia mostra⁴⁵. Le sue pagine hanno consacrato a livello internazionale il mito di Harajuku, il quartiere di Tokyo dove ogni domenica, all'isola pedonale di Omotesando, gruppi di giovani interpretano una street fashion vivace, postmoderna e spettacolare. Qui la strada diventa un palcoscenico dove osservare ed essere osservati. Shoichi Aoki ha

iniziato a documentare questa situazione a metà degli anni Novanta dopo aver fotografato la moda di strada delle città europee con la sua prima rivista chiamata appunto *Street*. Per *Fruits* ritorna a Tokyo e ne costruisce un'immagine che renderà sempre più popolare l'universo *kawaii*. Non a caso, proprio nello stesso periodo, Oliviero Toscani realizza un lavoro simile per il catalogo Benetton primavera/estate 1999 dal titolo *Bambole Kokeshi* con un'introduzione di Banana Yoshimoto dove emerge in maniera suggestiva l'idea dell'abito come pelle emozionale:

Io cerco dei vestiti che siano perfetti per me, ma non li trovo da nessuna parte.

Forme, tessuti, colori capaci di esprimere tutto quello che ho dentro.

Vestiti che dicano che sono viva qui, in questo momento

Provo a mettere insieme tutte le immagini che conosco, ma non funziona.

In questo paese, oggi, nemmeno i miei genitori riescono a trovarli.

Lo stesso concept di *Fruits* prevede la presenza di note personali sotto forma di breve scheda allegata alle immagini. Ogni soggetto viene intervistato sulla provenienza degli abiti che indossa, sull'attuale ossessione e il senso del suo stile, dati rigorosamente trascritti in un angolo sopra la fotografia che lo ritrae. La rivista diventa un prezioso archivio che registra in tempo reale i fermenti di Harajuku anche se dopo la chiusura dell'area pedonale, secondo Aoki, la scena originaria si è modificata notevolmente. L'attività di *Fruits* prosegue tuttora insieme a *Tune*, nata nel 2004, interamente dedicata alla street fashion maschile. Questi ragazzi e ragazze «di solito indossano creazioni originali che comprendono un mix di brand avant-garde con abiti di seconda mano e personalizzati. (...) Ho l'impressione che le persone cerchino la ribellione, la violenza, il sex appeal – i significati più profondi che generalmente stanno dietro la moda in Occidente. Ma i

giovani sulle mie riviste semplicemente si divertono con i vestiti.»⁴⁶
Un atteggiamento che viene definito con il termine ego-make: sebbene a prima vista ego-make e do it yourself possano apparire simili, in realtà esprimono due fenomeni molto diversi. Nella società giapponese dove «la prima persona, vale a dire il soggetto esistenziale, non esiste in quanto tale ma solo in quanto elemento del rapporto contingente che si instaura in una determinata situazione»⁴⁷ l'*ego-make* si trasforma in atto d'individualismo e di piacere.

Tra i più recenti sviluppi del *kawaii* (alla fine degli anni Novanta) è emerso lo stile Gothic Lolita che unisce l'abbigliamento femminile vittoriano e l'estetica della bambola con una vena gotica più cupa. La moda Lolita (*Fig. 14*) è presente in Giappone fin dai primi anni Ottanta e tuttora viene declinata secondo numerose accezioni tra cui Sweet, Punk, Princess, Country o Gothic Lolita. Una delle sue icone è Mana, l'ex-chitarrista dei Malice Mizer (celebre band *visual kei*⁴⁸ nata nel 1992) poi divenuto frontman dei Moi dix Mois (*Fig. 15*). Favorendo in maniera determinante la diffusione internazionale di questo stile, nel 1999 ha fondato il brand Moi-même-Moitié composto da una linea maschile EGA e da una femminile EGL. EGA sta per Elegant Gothic Aristocrat e s'ispira alla letteratura sui vampiri, ai film horror occidentali d'inizio secolo, all'abbigliamento aristocratico europeo tra dandismo e romanticismo. EGL, invece, significa Elegant Gothic Lolita: una rilettura dello spirito *kawaii* che abbina ricami, merletti e fiocchi a diversi motivi dark con una prevalenza del bianco e nero. Spesso in questi abiti la connotazione di genere sfuma nell'androginia. I Moi dix Mois sul palco indossano sempre le creazioni di Mana abbinata ad un vistoso make up secondo la miglior tradizione *visual kei*. Ormai famosi in tutto il mondo, hanno fatto tappa per la prima volta anche in Italia nell'ottobre del 2007 a Milano. A differenza delle pratiche di cosplay a cui talvolta viene

erroneamente accostato, il Gothic Lolita costituisce un vero e proprio *life style* fatto di musica (contemporanea ma anche classica), di letteratura europea, di nostalgia per un'età perduta dove si viveva nei castelli e si poteva passeggiare nei boschi di notte, un tempo chiaramente fittizio e idealizzato. La rivista *Gothic & Lolita Bible* rappresenta il riferimento più aggiornato per chi vuole seguire le ultime tendenze. A ulteriore conferma della sua popolarità internazionale, la casa editrice Phaidon (all'interno della stessa collana di *Fruits*) ha pubblicato nel 2007 un libro fotografico (*Fig. 16*) molto interessante con immagini di Masayuki Yoshinaga⁴⁹.

Negli Stati Uniti questo immaginario ha trovato un'eco significativa grazie a Gwen Stefani, ex-cantante dei No Doubt, che nel 2004 ha intrapreso la carriera solista con l'album *Love. Angel. Music. Baby.* lanciando un'omonima linea di abiti L.A.M.B. Il suo primo singolo *What you waiting for* pieno di riferimenti (sia nel testo che nel video) all'immaginario *kawaii* ha scalato le classifiche di tutto il mondo. Ancor più esplicito l'apprezzamento espresso dalla canzone *Harajuku Girls* nella quale Gwen Stefani racconta la sua grande passione per il Giappone contemporaneo: «Harajuku Girls you got the wicked style/I like the way that you are, I am your biggest fan». Nel 2005, a seguito del grande successo ottenuto, decide di creare un'altra linea dichiaratamente ispirata alla street fashion di Tokyo chiamandola *Harajuku Lovers*. Stesso nome anche per il suo primo tour da solista che parte l'anno dopo con uno show coloratissimo accompagnato da ballerine in stile *kawaii* (le Harajuku Girls, appunto) e scenografie da Alice nel Paese delle Meraviglie. Analogamente non stupisce che Tarina Tarantino, dopo aver lavorato con Hello Kitty - icona *kawaii* per eccellenza - abbia deciso di lanciare una serie di corone rosa Gothic Lolita in edizione limitata; o che l'attrice Rinko Kikuchi (nomination all'Oscar 2007 per il film *Babel*) sia stata chiamata ad

interpretare lo stile Gothic Lolita con abiti di brand per lo più non giapponesi per un servizio fotografico di Norbert Shoerner (*Fig. 17*) sulla rivista *Dazed & Confused*⁵⁰.

Seguendo il celebre studio di Koichi Iwabuchi, possiamo riconoscere alcuni tratti fondamentali in questo processo di orientalizzazione che ha come epicentro il Giappone. L'esportazione di tecnologie elettroniche (per esempio, i videogiochi, il walkman, la videocamera) ha favorito la cosiddetta mobilitazione del privato modificando profondamente le abitudini di consumo nei paesi avanzati e, di conseguenza, l'uso degli spazi privati. Allo stesso tempo i prodotti audiovisivi giapponesi che hanno conquistato il mercato globale, come i manga e gli anime, presentano la qualità comune di essere culturalmente inodori. «Uso il termine odore culturale per indicare il modo in cui le caratteristiche culturali del paese di origine vengono richiamate fortemente in quanto elementi di fascino del prodotto. (...) L'influenza di McDonald a livello planetario, per esempio, può essere letta in termini di burocratizzazione e standardizzazione del cibo, e i principi che governano l'operazione McDonald si possono estendere ad altre attività quotidiane come l'educazione e lo shopping. (...) L'odore culturale di un prodotto è anche strettamente associato alle immagini razziali e fisiche del paese di origine.»⁵¹ Secondo Iwabuchi i tratti dei videogiochi e dei cartoni animati realizzati in Giappone, per esempio, non sono assolutamente nipponici: cosa che viene indicata con l'aggettivo *mukokuseki* ovvero senza nazionalità. A differenza degli Stati Uniti, inoltre, la potenza economica giapponese non ha messo in circolazione prodotti associati a una precisa serie di valori paragonabili all'*american way of life*; sembra più orientata alla valorizzazione materialista del consumo testimoniando di una vitalità plurale e decentrata all'interno del mercato internazionale.

Il classico modello centro-periferia diventa insufficiente a descrivere questi flussi tanto che il discorso sull'ibridità sviluppato da certe teorie postcoloniali tende a creare uno spazio terzo dove possono emergere le pratiche creative e alternative di consumo. «La recente simultanea popolarità, e il rapido declino, delle Spice Girls e del Tamagotchi (un piccolo animale digitale) in molte parti del mondo ha portato a facilitare i miti di coerenza globale con la loro invocazione di una sincronizzazione globale o una visione utopica dell'unità del mondo, allo stesso modo in cui il famoso termine “villaggio globale” connota un senso di unione, di legame e immediatezza.»⁵²

¹D. L. Siegel, *Reading between the Waves: Feminist Historiography in a “Postfeminist” Moment* in L. Heywood – J. Drake, *Third Wave Agenda. Being feminist, doing feminism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, pp. 55-82

²Ivi, p. 59

³N. Wolf, *Il mito della bellezza*, Mondadori, Milano 1991 - *Fire with Fire: the new female power and how to use it*, Fawcett, New York 1994

⁴K. Roiphe, *The morning after: sex, fear and feminism*, Back Bay Books, New York 1994

⁵R. Denfeld, *The new victorians: a young woman's challenge to the old feminist order*, Warner Books, Clayton 1995

⁶C. Paglia, *Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Yale University Press, New Haven 1990

⁷C. Paglia, *Sex, Art and American Culture*, Vintage Books, New York 1992

⁸C. Paglia, *Vamps and Tramps*, Penguin Books, London 1994

⁹D. L. Siegel, op. cit., p. 61

¹⁰M. Sidler, *Living in Mcjobdom*, in L. Heywood – J. Drake, op. cit., p. 31

¹¹R. Walker, *To be real: telling the truth and changing the face of feminism*, Anchor Books, New York 1995

¹²J. Baudrillard, *Della seduzione*, Cappelli, Bologna 1980, p. 182

¹³Ivi, p. 181

¹⁴M. Binotto, op. cit., p.151

-
- ¹⁵ J. Butler, *La vita psichica del potere*, cit.
- ¹⁶ Ivi, p. 12
- ¹⁷ Ivi, p.21
- ¹⁸ J. Baumgardner – A. Richards, *ManifestA. Young women, feminism and the future*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2000, p. 48
- ¹⁹ Ivi, pp. 136-37
- ²⁰ C. Lumby, *Bad girls: the media, sex and feminism in the '90s*, Allen & Unwin, Sydney 1997, p.9
- ²¹ F. Bonami – R. Simons (a cura di), *Il quarto sesso. Il territorio estremo dell'adolescenza*, cat. mostra (Firenze, Stazione Leopolda, 9 gennaio 2003-9 febbraio 2003) Pitti Immagine Discovery/Charta, Firenze 2003
- ²² Ivi, p. 12
- ²³ Ibidem
- ²⁴ D. Coupland, *Generazione X*, Mondadori, Milano 1992
- ²⁵ S. Penn, *Into the wild*, Paramount Vantage, USA 2007 (148 min)
- ²⁶ M. Slome (a cura di), *Dangerous beauty*, catalogo della mostra (Napoli, PAN, 5 luglio-23 ottobre 2007), Electa, Napoli 2007
- ²⁷ L. Fischer, *Cinematernity: film, motherhood, genre*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1996
- ²⁸ B. Skeggs, *Class, Self, Culture. Transformations: thinking through feminism*, Routledge, New York 2004
- ²⁹ A. McRobbie, *Top Girls?*, paper alla Milton Keynes, Open University 2006, p. 68, ripubblicato in *Cultural Studies*, 1466-4348, Volume 21, Issue 4, 2007, pp. 718 – 37
- ³⁰ L. Heywood – J. Drake, op. cit., pp. 4-5
- ³¹ D. Hebdige, *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Costa & Nolan, Genova 1983
- ³² A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001
- ³³ H. Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, 2007
- ³⁴ M. Maffesoli, *Del nomadismo: per una sociologia dell'erranza*, Angeli, Milano 2000
- ³⁵ T. Polhemus, *Style surfing. What to wear in the 3rd millennium*, Thames & Hudson, London 1996
- ³⁶ Progetto esposto nell'ambito del ciclo di conferenze *Pratiche espositive nel Novecento e nell'attualità*, a cura di Mario Lupano, tenutosi presso il Dipartimento Arti Visive di Bologna, giovedì 10 maggio 2007 – www.alsoavailable.net
- ³⁷ M. Zielenziger, *Non voglio più vivere alla luce del sole*, Elliot, Roma 2008, p. 33

³⁸ Ivi, p. 34

³⁹ M. Maffesoli, *L'orientalizzazione del mondo*, Fondazione Collegio San Carlo – Progetto Festival Filosofia, Modena 2005

⁴⁰ C. Martorella, *Il kawaii prima del kawaii*, in AA.VV., *Anatomia di Pokémon. Cultura di massa ed estetica dell'effimero fra pedagogia e globalizzazione*, Seam, Roma 2002, p. 183

⁴¹ Il termine *shōjo* si diffonde ampiamente nella lingua giapponese agli inizi del Novecento con il significato di ragazza in contrapposizione a *shonen* (ragazzo). Fin da subito viene ricondotto a quegli ambiti del consumo e della cultura destinati alle giovani. *Shōjo* manga, per esempio, sono i fumetti per ragazze.

⁴² Dal catalogo della mostra *La Città delle Ragazze* a cura di Kazuko Koike, Sonoka Yasuda e Izumi Torii tenutasi presso il Padiglione Giappone in occasione della VII Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, Venezia, 18 giugno - 29 ottobre 2000

⁴³ C. Driscoll, *Girls*, Columbia University Press, New York 2002, p. 300

⁴⁴ S. Aoki, *Fruits*, Phaidon, London 2001 – S. Aoki, *Fresh Fruits*, Phaidon, London 2005

⁴⁵ FRUiTS: Tokyo Street Style – photographs by Shoichi Aoki, Sydney, Asian Gallery of the Powerhouse Museum, dal 21 dicembre 2002 al 27 luglio 2003

⁴⁶ S. Aoki in un'intervista tratta da P. Keet, *The Tokyo Look Book*, Kodansha International, Tokyo 2007, p. 153

⁴⁷ A. Berque, *Vivre l'espace au Japon*, PUF, Paris 1982 cit. in H. Nakagawa, *Introduzione alla cultura giapponese*, Mondadori, Milano 2006, p. 19

⁴⁸ Il termine *visual kei* nasce negli anni Ottanta per identificare un insieme di band giapponesi (che costituiscono un sottogenere del J-Rock) accomunate non tanto da un preciso stile musicale ma piuttosto da un look teatrale basato sul trucco e sul travestimento che fonde componenti molto diverse - dal glam al metal, dal dark al rock più classico. Tra i gruppi *visual kei* più famosi troviamo gli X-Japan (considerati i veri e propri fondatori del genere) e i Malice Mizer di Mana.

⁴⁹ K. Ishikawa, *Gothic & Lolita*, Phaidon, London 2007

⁵⁰ Norbert Shoerner, "Rinko" in *Dazed & Confused*, Waddell Limited, vol.2, n. 55, novembre 2007, pp.140-51

⁵¹ K. Iwabuchi, *Taking 'Japanization' seriously: cultural globalization reconsidered*, in *Recentering globalization: popular culture and Japanese transnationalism*, Duke University Press, Durham, p. 27-8

⁵² Ivi, p. 36

7. QUEERING THE BODY

Dal momento che le attribuzioni di gender si giocano in maniera sempre più considerevole all'interno della dimensione visuale, la decostruzione postmoderna del gender portata avanti in quest'ambito assume indubbiamente delle valenze emblematiche. Infatti la diffusione del corpo transgender nella cultura visiva contemporanea, pur discendendo da una lunga storia di rappresentazioni mobili e ambigue dell'embodiment, diventa il sintomo della nuova condizione identitaria di fine millennio. Recuperando l'esperienza di Helena Velená¹, Francesca Alfano Miglietti afferma che «il transgender è un pensiero in nuce sempre esistito nelle menti ribelli, (...) milioni di creature che hanno coscientemente rifiutato la fissità imposta da un modello bipolare di gender che serve a definire i ruoli sociali ed economici di dominatore e dominata.»²

Negli anni Novanta la mutazione antropologica è uno degli snodi maggiormente indagati da un immaginario artistico che trova nel corpo il suo luogo evidente di proiezione e ricerca: esso non costituisce più la forma concreta di un destino biologico ma diventa il campo nel quale s'inscrivono e interagiscono determinati codici sociali, culturali e tecnologici. Emergono, appunto, soglie inedite di sperimentazione e visibilità che fanno tesoro della lezione di Gilles Deleuze: «Consideriamo i tre grandi strati rispetto a noi, cioè quelli che ci imprigionano più direttamente: l'organismo, la significanza, la soggettivazione. La superficie di organismo, l'angolo di significanza e d'interpretazione, il punto di soggettivazione o di assoggettamento. (...) Disfare l'organismo non ha mai voluto dire uccidersi, ma aprire il corpo a connessioni che suppongono tutto un concatenamento, circuiti, congiunzioni, suddivisioni, soglie, passaggi e distribuzioni d'intensità, territori e deterritorializzazioni misurate alla maniera di un agrimensore.»³ È il desiderio che moltiplica le identità senza

immobilizzarle attorno a un dispositivo ideale e sfuggendo alle regole di un'economia produttiva; a differenza dell'ordine simbolico il desiderio risulta immediatamente comunicante e non ha bisogno di un sistema di relazioni stabili per acquisire significato.

L'identità transgender diventa sinonimo di postmodernismo: anti-normativa, in transito, nomade, capace di ridistribuire le differenze oltre lo schematismo binario e di rinegoziare continuamente il suo rapporto con il corpo e con l'altro; tanto che alcuni studiosi cominciano a interrogarsi sulla connessione tra i discorsi che riguardano la fine della storia e quelli sulla fine del sesso. Per continuare con i riferimenti deleuziani potremmo dire che «il problema non è, o non è solamente, quello dell'organismo, della storia e del soggetto di enunciazione che oppongono il maschile e il femminile nelle grandi macchine duali. Il problema è anzitutto quello del corpo – il corpo che ci viene *rubato* per fabbricare organismo opponibili.»⁴ Il rapporto fra transgenderismo e postmodernismo viene esplorato da diversi studiosi che si confrontano direttamente con la questione dell'embodiment: da Judith Butler a Donna Haraway, da Jean Baudrillard a Rita Felski fino a Judith Halberstam, per esempio.

Nella prospettiva apocalittica di Jean Baudrillard la soggettività transgender non viene realmente abitata da qualcuno poiché non corrisponde a una precisa connotazione materiale ma, piuttosto, si concretizza come destino artificiale per quei corpi che riescono a giocare con i segni intercambiabili dell'identità sessuale. È sostanzialmente una metafora utilizzata per celebrare la fine del binarismo eteronormativo e la produzione di un'alterità che non si oppone all'identità ma gioca con essa così come l'illusione gioca con il reale per cui «il femminile non si oppone al maschile, ma gioca col maschile, da qualche parte al di là della differenza sessuale.»⁵ La visibilità mediatica di figure come Madonna e Michael Jackson

diventa sintomatica di questa fascinazione per l'eccesso, per la parodia e l'inversione dei significati coinvolti nella produzione della differenza sessuale. Rita Felski ha sottolineato che «mentre teorici come Derrida, Deleuze e lo stesso Baudrillard professano il desiderio di 'diventare donna' allineandosi con il principio femminile di indecidibilità e mascherata, le femministe, a loro volta, fanno sempre più appello alla metafora del travestimento per descrivere la mutabilità e la plasticità del corpo sessuato. Due tra le più importanti pensatrici contemporanee, Donna Haraway e Judith Butler, attraverso percorsi differenti hanno cercato di uscire dalla prigione del gender riconcettualizzando la mascolinità e la femminilità come performative, instabili, frutto di pratiche multiple e diversificate.»⁶

Nel *Manifesto Cyborg*⁷ di Donna Haraway il transgender diventa una figura utopica di redenzione, resa possibile grazie all'avvento delle nuove tecnologie informatiche. La sua radice ibrida permette di tenere insieme maschile e femminile, organismo e macchina, naturale e artificiale; i suoi gesti sono tutti rivolti al futuro e scaturiscono da una complessa sintesi fra matrici dominanti e possibilità di resistenza. Il cyborg viene teorizzato come icona del femminismo postmoderno collocandosi oltre la prospettiva storica del progresso lineare a favore delle nuove forme di agency e dei cosiddetti saperi situati. Così la nozione moderna di una soggettività rivoluzionaria per forza esterna rispetto al sistema che critica viene superata in nome di un radicale ripensamento dei rapporti tra corporeità, scienza e tecnologia.

Recuperando l'epigramma coniato dall'artista francese Jean Lorrain "fin de siècle, fin de sexe" Rita Felski evidenzia le connessioni fra gender confusion e morte della storia pur esprimendo perplessità nei confronti di un certo repertorio teorico che predilige esclusivamente i temi della decadenza e della crisi. Se fallocentrismo, storia e modernità sono categorie strettamente collegate, non basta dichiarare

la fine della storia per sancire il superamento di una forma mentis ormai stratificata e consolidata da secoli. Spesso la fine delle narrazioni totalizzanti viene salutata con un sentimento di nostalgia e di celebrazione che, in realtà, non problematizza a fondo la logica temporale che tenta di negare. Inoltre «fino a che punto una prospettiva sensibile alle questioni di gender può complicare o confermare la tesi della fine della storia e dunque della fine del sesso?»⁸ Felski risponde attraverso la tesi di Gianni Vattimo per cui «l'annuncio della fine delle metanarrazioni si pone comunque come una metanarrazione che attribuisce una realtà ontologica alla storia nell'atto stesso di negarla.»⁹ Perciò sembra più opportuno parlare di una pluralizzazione della storia che si frantuma in numerosi racconti, non conciliabili tra loro, perdendo il suo statuto unitario e monolitico. Da qui si pone la necessità di riscrivere il passato secondo la prospettiva delle donne, delle popolazioni colonizzate, delle minoranze finora messe a tacere nella consapevolezza che diverse narrazioni sono coesistite in parallelo anche se non hanno goduto della stessa visibilità.

Judith Halberstam nell'analisi dell'identità transgender riprende l'appello di Felski a «considerare le disgiunture e le dissonanze nell'esperienza della temporalità mentre si riconoscono simultaneamente le connessioni e le relazioni sistematiche tra pratiche culturali discrete.»¹⁰ La sua lettura critica de *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*¹¹ di Fredric Jameson contesta la dicotomia che associa il consumo postmoderno al queer e la produzione moderna all'eterosessualità; si tratta infatti di un'ipotesi dietro la quale si cela un forte atteggiamento omofobico che rifiuta le dimensioni ludiche, parodiche, policentriche della cultura contemporanea attaccandola con argomenti analoghi a quelli già formulati contro le avanguardie di inizio secolo. Secondo Halberstam

lo spazio e il corpo postmoderno collidono in un'estetica tecnologica che ridefinisce i rapporti tra organico/meccanico, chirurgico/cosmetico, facendo emergere - all'interno di un nuovo scenario - i soggetti e gli sguardi transgender. Con il libro *Female Masculinity* (1998)¹² questa celebre studiosa americana definisce un'importante cornice teorica a sostegno della ricerca sulla categoria di maschilità in riferimento al pensiero postmoderno e alla cultura queer. Una riflessione frutto dei cambiamenti avvenuti negli anni Novanta quando il drag kinging si consolida come genere di spettacolo parodico e critico che mette in scena forme alternative di embodiment raggiungendo una certa visibilità nel circuito dei club metropolitani. A testimonianza di un impegno anche sul fronte artistico, poco dopo esce *The Drag King Book* (1999)¹³ realizzato in collaborazione con il fotografo transgender Del LaGrace Volcano: qui la performance di maschilità viene ricollocata in rapporto al lesbismo e alle pratiche sottoculturali che dialogano a livello di immaginario con gli stereotipi del mainstream. Oltre a documentare il momento performativo del kinging, le fotografie pongono questioni fondamentali per la leggibilità dell'identità transgender in rapporto a differenti strategie di localizzazione e significazione prodotte dallo sguardo.

La tesi fondamentale di Judith Halberstam, riaffermata anche nel suo libro più recente *In a queer time and place* (2005)¹⁴ prevede una separazione tra masculinity (maschilità) e maleness (essere maschio) che mette in discussione la naturalezza con cui i corpi maschili sembrano incarnare la maschilità. Al pari della femminilità anch'essa è una categoria costruita e non ancorata a un preciso referente biologico, sebbene a livello sociale e culturale ci sia una forte resistenza a riconoscere questa flessibilità. Perché, allora, è così facile performare o parodizzare l'identità femminile rispetto a quella

maschile? Perché l'identità femminile sembra più approssimativa e malleabile mentre quella maschile viene costruita come precisa e circoscritta? Perché la maschilità femminile ha sofferto un minor riconoscimento sia in ambito culturale che accademico?

Esistono precise ragioni ideologiche che concorrono a spiegare questa discrepanza. Infatti la categoria di maschilità viene tradizionalmente associata a determinate condizioni di potere e legittimazione che connotano il suo «espandersi all'esterno nella struttura patriarcale e all'interno nella famiglia.»¹⁵ Pur rappresentando il potere dell'eredità e la promessa del privilegio, questa categoria si rende paradossalmente trasparente in termini di leggibilità soltanto nel momento in cui si stacca dal corpo bianco middle-class. Si parla spesso di maschilità eccessiva per connotare i corpi dei neri, dei latino-americani o della classe operaia ma difficilmente viene problematizzato il concetto base che funziona come riferimento dal quale far partire ogni possibile distinzione. D'altra parte anche il femminismo ha sempre rifiutato qualsiasi deriva identitaria maschile proprio perché immediatamente associata alla struttura patriarcale e dunque considerata automaticamente conservatrice.

Halberstam propone una lettura anticonvenzionale della categoria di maschilità separandola dal corpo maschile e mostrandone tutto il potenziale performativo; ne descrive gli scarti e le differenze al di fuori di una logica binaria che la vorrebbe contrapposta al femminile preferendo lavorare sul confronto tra immaginario lesbico butch e transgenderismo female-to-male, sulla costruzione identitaria del tomboyismo o di certe icone cinematografiche come James Bond. Tutto ciò nella convinzione che la female masculinity sia un luogo d'indagine particolarmente fertile proprio perché è stata stigmatizzata persino dal programma femminista eterosessista: «a differenza della femminilità maschile che svolge una funzione rituale nelle culture

omosociali, la maschilità femminile è generalmente recepita sia dalle culture etero- che omonormative come un segno patologico di identificazione e disagio, come desiderio di possedere un potere che si trova sempre fuori dalla propria portata. Entro un contesto lesbico la maschilità femminile è stata collocata laddove la cultura patriarcale lavora sulla psiche femminile riproducendo la misoginia. Ci sono stati pochissimi studi o teorie sull'impatto di un'articolazione completa della maschilità femminile sulla costruzione della maschilità maschile, ipoteticamente rafforzata.»¹⁶

Il rapporto tra gender embodiment e visibilità occupa un posto cruciale nella ricerca di Judith Halberstam che ripercorrendo la storia della fotografia ha individuato alcuni snodi legati alla percezione della maschilità femminile dagli inizi del Novecento a oggi¹⁷. Le prime immagini di drags sono quelle che Brassai scattò nella Parigi notturna degli anni Trenta pubblicate in *Paris de nuit* (1932) e soprattutto in *Paris secret des années 30* (1976): utilizzando tempi di posa necessariamente lunghi, i suoi soggetti emergono dall'oscurità testimoniando situazioni che non potevano essere mostrate alla luce del sole. Lo stesso autore, commentando in toni moralistici le donne vestite da uomo, le descrive in termini d'inversione sessuale come se fossero vestite a lutto perché falliscono nel raggiungere pienamente l'identità maschile alla quale aspirano. Molto diverso è l'atteggiamento con cui Diane Arbus negli anni Sessanta avvicina i suoi soggetti sfruttando le proprietà della macchina fotografica in quanto medium di relazione: non c'è condanna o compiacimento, bensì una sorta di partecipazione alienata che in qualche modo normalizza l'impatto con coloro che il perbenismo americano ignorava o ghettizzava ai margini. Fra questi ritratti troviamo anche una delle prime drag king attive a New York che, non a caso, si esibiva insieme a uomini travestiti. Sempre in quel periodo

l'esperienza della Factory di Andy Warhol, la sua ossessione documentaristica e le sperimentazioni identitarie segnano una svolta che conoscerà ulteriori sviluppi grazie ad alcuni artisti successivi come Robert Mapplethorpe e Nan Goldin.

Sebbene fossero state realizzate già da fine anni Settanta, è soltanto durante gli anni Novanta che le immagini di Nan Goldin raggiungono il grande successo di critica e di pubblico che le consacra come veri e propri emblemi dello spirito di un decennio. Il libro *The other side* (*Fig. 18*) è un omaggio agli amici gay, drag e transessuali che frequentavano insieme a lei l'omonimo bar di Boston. «Queste immagini non rappresentano persone che soffrono di disforia di genere ma, piuttosto, persone che esprimono un'euforia di genere. Questo libro parla di nuove possibilità e trascendenze.»¹⁸ Sono fotografie pubbliche e, al contempo, profondamente intime che suggeriscono una prossimità da album di famiglia tra l'autore e i suoi soggetti; le componenti voyeuristiche e documentarie collassano nel continuum di un quotidiano condiviso empaticamente. Mentre Diane Arbus utilizzava il medium come scudo dietro il quale ripararsi, Nan Goldin può tranquillamente dichiarare: «Se fosse possibile vorrei non avere alcuno strumento tra me e il momento di fotografare.»¹⁹ E così arriva a rappresentare anche il lato politico e sociale che sta dietro la sessualità lasciandoci un affascinante diario visivo di quel periodo e ispirando numerosi artisti dopo di lei. «Nel mio lavoro la sessualità estrema viene sfiorata relativamente. Il tema centrale è l'amore come condizione positiva della realtà. L'amore come possibilità dell'essere di vivere tante identità diverse nel corso della vita. (...) Il sesso è un modo di rompere tra te e l'altro, la maniera più diretta di comunicare.»²⁰

È questo percorso storico che Judith Halberstam ha in mente quando si accosta ai lavori di Catherine Opie e De LaGrace Volcano sul

transgenderismo female-to-male. Partendo dal presupposto che la mascolinità non appartiene esclusivamente agli uomini e non è sempre un'espressione del patriarcato ma può essere prodotta anche dalle donne (in particolare quelle mascoline o butch) non si tratta soltanto di appropriarsi del potere maschile bensì di ridefinire, fare e disfare, una categoria apparentemente naturalizzata. Il fotografo transgender Volcano documenta le trasformazioni identitarie attraverso una celebrazione dei corpi in-between (letteralmente "trans") e dei loro nuovi organi, comprese tutte le forme di deperibilità fisica che possono risultare da queste transizioni. L'intento è di eroticizzare ciò che lui stesso chiama la mutazione sublime provocata dall'assunzione di testosterone, quasi fosse una danza dionisiaca di perdita e crescita. «Mi servo delle tecnologie del gender per amplificare piuttosto che cancellare le tracce ermafrodite del mio corpo. Mi auto-definisco un abolizionista del gender.»²¹ Così spiega la sua presa di posizione intersessuale radicalmente opposta alle pratiche della diagnosi, del controllo e della conformità di genere.

L'uso del medium fotografico consente di aderire alla materialità per indagare le declinazioni sovversive della mascolinità esibendo i corpi come luoghi di mutazione, perdita e desiderio presi nel gioco di sguardi della rappresentazione visiva. Pur riservando ai suoi soggetti un trattamento quasi mitizzante (memore della lezione di Robert Mapplethorpe), le immagini di Volcano non rinunciano a esporre l'ambiguità e la crudezza di una materia in divenire. Nella serie dedicata alle butch applica un certo immaginario erotico gay alla rappresentazione della mascolinità femminile. In *Jack's back* (1994), per esempio, vediamo una figura di marinaio girata di spalle (*Fig. 19*) che si ripresenta in *Jack unveiled* (1994) nell'atto di togliersi la T-shirt: un gesto che oscura nuovamente il suo volto impedendo di riconoscere con certezza il soggetto (secondo l'idea classica che nel

viso risiede la verità dell'individuo) ma, allo stesso tempo, lascia intravedere il seno provocando un cortocircuito identitario che non trova soluzione.

Halberstam ha, inoltre, discusso i rapporti tra la ricerca di Volcano e la pittura di Jenny Saville, artista inglese per la quale il fotografo ha posato nel 1999 raccontando di questa esperienza nel saggio *On being on a Jenny Saville painting*. Anche Saville è affascinata dal corpo, dalla chirurgia plastica e da tutte le mutazioni realizzabili in un contesto postmoderno. Il suo pennello è uno strumento che disseziona e manipola come se lavorasse in sala operatoria, mostrando una diretta continuità con la lezione di Francis Bacon. Entrambi gli artisti rappresentano un corpo femminile che è la combinazione di organico e meccanico, di sofferenza e bellezza, di transizione e presenza forte; l'identità risiede nelle pieghe della pelle e, soprattutto, nelle ferite che porta, nelle sue attese incarnate. La natura performativa del drag kinging e l'opportunità di potenziarlo attraverso la fotografia assumono, però, una valenza ulteriore rispetto alla rappresentazione pittorica, troppo statica e dislocata rispetto al corpo reale. Performare un'identità significa muoversi entro le categorie di flessibilità e cambiamento rifiutando sia l'idea di un continuum progressivo che la rottura traumatica. La ripetizione di queste forme alternative di embodiment sulla scena e nel quotidiano produce una vera e propria dimensione rituale che investe anche la dimensione culturale e comunitaria, nelle quali diventa possibile rinegoziare identità e differenze.

L'articolazione del gaze (sia tra soggetto e fotografo che tra soggetto e spettatore) svolge un ruolo fondamentale nei lavori di Catherine Opie che documentano in maniera inedita l'immaginario delle comunità dyke, transgender e S/M. *Being and Having (Fig. 20)* è la prima serie di questi ritratti intimi di amici in drag, esposti con successo nel 1991

a New York; il titolo richiama la teoria lacaniana della differenziazione sessuale a livello simbolico secondo cui la donna è e s'identifica con il fallo in perfetta corrispondenza al desiderio maschile mentre l'uomo si contraddistingue per il fatto di possedere il fallo. L'Immaginario verrebbe così sublimato in strutture di identificazione basate su un terzo termine chiamato, appunto, il Simbolico (la legge e la cultura) per cui i desideri orali e anali si ritroverebbero subordinati e repressi sotto la regolazione patriarcale della maschilità eterosessuale. In *The Signification of the Phallus* Jacques Lacan afferma che l'omosessualità maschile si costruisce sul lato del desiderio mentre quella femminile si fonderebbe su uno stato di delusione, tutto sbilanciato a favore della domanda di amore, finendo per allinearsi alla tradizione psicoanalitica che (da Joan Rivière in poi) ha scelto di interpretare il lesbianismo come mancanza. L'omosessualità maschile sarebbe edipica proprio perché motivata dal desiderio mentre quella femminile risulterebbe (per negazione) dal rifiuto di entrare in questo circolo edipico. Secondo la critica di Butler dare una definizione di fallo - in quanto significante privilegiato e generativo - significa pensare di avere il fallo e mettere in atto precisamente ciò che deve essere spiegato. Il fallo non è né la costruzione immaginaria del pene né la valenza simbolica della quale il pene è una parziale approssimazione ma equivale a un principio di trasferibilità erogena. «Insistere sulla traslabilità del fallo, inteso come proprietà plastica o trasferibile, significa mettere in discussione la distinzione tra *essere* e *avere* il fallo, e suggerire che una logica di non contraddizione non necessariamente sussiste tra queste due posizioni. In effetti l'“avere” è una posizione simbolica che, per Lacan, istituisce la posizione maschile all'interno di una matrice eterosessuale e presuppone una relazione di proprietà idealizzata.»²² Inoltre se il fallo deve negare il pene per simboleggiare e significare nel suo modo

privilegiato, allora continua a dipendere in qualche modo dal pene. La vitalità del fallo lesbico dipende dalla sua capacità di dislocarsi rispetto al corpo o ad altre cose assimilabili al corpo. Come sostiene Butler, «il fallo lesbico attraversa gli ordini dell'*avere* e dell'*essere*, esercita la minaccia della castrazione (che è, in tal senso, un modo di “essere” il fallo come le donne “sono”) e soffre di ansia di castrazione (e così “ha” il fallo, e teme la sua perdita).»²³ Ciò che interessa qui è capire come il fallo persiste nella sessualità lesbica e cosa succede allo status privilegiato in questa forma di scambio. Infatti esso entra nel discorso lesbico come una confessione trasgressiva condizionata e osteggiata dal ripudio sia femminista che misogino. La risignificazione lesbica del fallo, quindi, non ha per referente la morfologia femminile intesa come purificazione da ogni mascolinità ma agisce in quanto significa, o meglio, è sempre in via di significazione e risignificazione. La chiave dello statuto privilegiato di cui gode il fallo sta nella possibilità di essere continuamente ripetuto nella sua funzione di significante; da qui, nella forza stessa della ripetizione intesa come ri-significazione e ri-circolazione deriva la possibilità di de-privilegiare quel significante. L'anatomico è da sempre già coinvolto nella catena significante e, tuttavia, rappresenta anche ciò che eccede e impone la reiterazione di differenza. Perciò si potrebbe concludere che «parlare del fallo lesbico come un possibile sito di desiderio non significa riferirsi a un'identificazione *immaginaria* e/o a un desiderio che può essere misurato rispetto a un desiderio *reale*. Al contrario, significa semplicemente promuovere un *immaginario* alternativo a un immaginario egemonico e mostrare, attraverso quell'affermazione, i modi in cui l'immaginario egemonico si costituisce attraverso la legittimazione di una morfologia eterosessuale esclusiva.»²⁴

Opie sembra accogliere questo invito a respingere la logica mutualmente esclusiva dell'essere/avere il fallo, quando ritrae amici transgender female-to-male che incarnano entrambe le condizioni dentro uno stesso corpo; si tratta di primi piani frontali stagliati sopra uno sfondo uniforme, giallo e luminoso, che impreziosisce l'immagine stilizzandola. Sulla cornice troviamo delle placchette metalliche con i nomi di queste persone. I tatuaggi, i piercing, la barba rivelano l'apertura a continue trasformazioni dove la biologia non è più sinonimo di destino ma costituisce una materia prima malleabile a servizio della cultura. Il taglio dell'inquadratura è stretto, il gioco di sguardi con lo spettatore serrato, quasi a riprodurre l'esperienza di scrutinio a cui vengono sottoposti i transgender nella loro vita quotidiana; attraverso un gesto così assertivo la curiosità voyeuristica dello spettatore si trova incoraggiata e, al contempo, disorientata. Mentre l'uso del close-up connota una stretta intimità con il fotografo, l'osservatore si trova in mezzo a questi due sguardi reciproci, catturato tra essere e avere, nonostante il suo posizionamento speculare. Perciò Opie ha negato le analogie con Diane Arbus avanzate da alcuni critici; nelle sue immagini la dinamica di potere articolata dallo sguardo viene attentamente costruita in modo che i soggetti possano restituire, anche in modo provocatorio, lo sguardo voyeuristico che si posa su di loro. Se la figura della drag queen è ormai diventata uno stereotipo nelle rappresentazioni della cultura di massa, la visibilità dei drag king risulta ancora molto limitata; forse perché il femminile, l'altro della dicotomia di gender, si presta maggiormente al gioco identitario mentre il maschile in quanto categoria che simboleggia il potere non può essere decostruita con altrettanta facilità. In Luce Irigaray troviamo una riflessione particolarmente significativa a proposito dell'esclusione femminile dall'economia della rappresentazione, a cui Butler stessa fa riferimento quando discute la questione della copia e

dell'originale. Evocando una strategia di imitazione, la filosofa francese sostiene di ripetere gli atti e le operazioni su cui viene costruito il sistema fallocentrico dimostrando che ciò che non può entrarvi è già dentro; tutto ciò al fine di mettere in dubbio la chiusura del sistema stesso e, soprattutto, la sua pretesa autofondante. Il femminile non rappresenta, dunque, un'origine alternativa bensì emerge riattraversando lo specchio sotteso ad ogni speculazione mediante un erotismo di ripetizione e spostamento che si sviluppa epidermicamente dentro il testo. L'imitazione secondo Irigaray è l'operazione per eccellenza messa in atto dal femminile nella lingua. Butler aggiunge che nel momento in cui si rende corporea la razionalità maschile, viene prodotta l'immagine di un corpo in crisi; un passaggio che implica l'esclusione di altri corpi possibili - non soltanto femminili ma anche razziali, per esempio - ai quali viene richiesto di eseguire quelle funzioni corporali che il corpo fantasmatico della mascolinità non intende eseguire. Non c'è infatti un esterno unico poiché le esclusioni replicano se stesse attraverso ciò che escludono, attraverso il non essere né la donna né lo schiavo, l'appropriazione dei quali è acquisita tramite la proprietà, i confini nazionali e razziali, l'eterosessualità coatta. «E "lui" non sarebbe differenziato da lei se non fosse per il divieto di somiglianza che istituisce le loro posizioni come mutuamente esclusive e tuttavia complementari. (...) La logica di non contraddizione che produce questa distribuzione di pronomi istituisce il "lui" attraverso il ruolo esclusivo di chi penetra e il "lei" attraverso il ruolo esclusivo di chi è penetrato.»²⁵ La possibilità di performare delle imitazioni del maschile scardina l'apparente naturalezza di questa dicotomia e prova che l'originalità del maschile è, invece, contestabile. Il maschile si costituisce sostanzialmente su un divieto che bandisce lo spettro della somiglianza lesbica.

Nella consapevolezza di scardinare questo tabù mimetico, Opie utilizza un'altra strategia di gaze (presente anche in alcune immagini di Volcano) che consiste nel privilegiare la visione di schiena per suggerire un'ambiguità di gender non completamente verificabile. In *Dyke* (1994) la parola dyke è tatuata in caratteri gotici sul collo di una figura ritratta di spalle, dai capelli corti e il torso muscoloso; lo stesso procedimento ritorna nell'autoritratto di Opie la cui schiena esibisce delle ferite incise a formare la tipica immagine infantile di una casa con due donne stilizzate che si tengono per mano. Questi corpi sembrano in grado di sopportare lesioni, mutamenti, innesti che non sono generalmente contemplati dai canoni eteronormativi di bellezza eccedendo sia il concetto di gender che quello di superficie epidermica, grazie a un movimento di trasgressione profondo e irreversibile. L'impossibilità di vedere il viso e gli attributi sessuali frontalmente crea uno stato di dubbio che rivela tutta la debolezza dei criteri utilizzati per l'assegnazione di gender. In questo senso potremmo dire con Judith Butler che «la rappresentabilità completa e inclusiva non è esattamente lo scopo. Includere, interpretare, attirare ogni posizione marginale e bandita entro un dato discorso significa affermare che un singolo discorso non incontra mai i suoi limiti, in quanto può fare propri tutti i segni della differenza.»²⁶

Lyle Ashton Harris incrocia le pratiche del drag con ulteriori stratificazioni derivate dalla variabile etnica. Nella sua prima serie di autoritratti, realizzati a fine anni Ottanta e intitolati *The Americas*, indossa una parrucca bionda con il volto dipinto di bianco che si contrappone al corpo nero seminudo: l'intento è di parodizzare la tradizione ottocentesca dei "minstrels" - le cosiddette macchiette - che venivano impersonate da uomini bianchi truccati in maniera grottesca da neri. Questo genere di spettacolo popolare serviva essenzialmente a ridicolizzare le richieste di uguaglianza da parte degli schiavi e delle

donne (infatti molti attori erano anche travestiti) e funzionava come mezzo per esorcizzare i cambiamenti che si stavano lentamente profilando nella società americana. La performance di Harris destabilizza i meccanismi d'identificazione sovrapponendo il pathos della maschera minstrel con la spettacolarizzazione drag del femminile. Dal 1994 comincia un lavoro di ricerca legato alla mitologia della famiglia nucleare borghese (*Fig. 21*) dove utilizza modelli come Renée Cox (con cui condivideva lo studio a New York), il fratello regista Thomas, Margaret Nelson, George Rush, Dread Scott, Iké Udé e se stesso per costruire personaggi fittizi di una cultura afroamericana post-diaspora. Rivisitando le convenzioni dell'album di famiglia, colloca i suoi soggetti rigorosamente in posa contro uno sfondo tricolore che richiama la bandiera nazionalista dell'UNIA (Universal Negro Improvement Association). C'è un chiaro tentativo di destabilizzare tutti quei discorsi sul nazionalismo africano che continuano a posizionare le identità queer e il femminismo al di fuori del loro progetto. Parallelamente le dinamiche familiari vengono messe in scena lungo le direttrici del gender e dell'ethnicity attraverso uno spiccato gusto teatrale che trascende l'intimità; la famiglia allora si rivela come luogo primario di ambivalenza, di perdita e scontro.

Anche Judith Butler si è occupata di teorie antropologiche sulla struttura di parentela - in particolare nel libro *La disfatta del genere* (2006) - sollecitata soprattutto dalle battaglie per il riconoscimento giuridico delle coppie omosessuali. Si è distanziata dalla classica prospettiva di Claude Lévi-Strauss secondo cui l'articolazione della società si fonda sullo scambio delle donne, sul tabù dell'incesto e la legge del Padre, principi recuperati e confermati anche in seguito dalla psicoanalisi di Jacques Lacan. La critica di Butler alla dimensione atemporale e pre-sociale delle proibizioni psicoanalitiche ha come scopo quello di de-strutturare la supposta inevitabilità delle strutture di

parentela al fine di rifiutare lo schema normalizzante che si fonda sull'universalità del modello esogamico-eterosessuale. Ciò che l'approccio lacaniano assume come dimensione primaria (il simbolico o la legge del Padre) deve in realtà essere costantemente ribadito dalle proibizioni che esso mette in scena; qui entra in gioco la variabile performativa che attraverso un movimento circolare di ripetizione servirebbe proprio a consolidare e, in qualche modo, a naturalizzare queste proibizioni. Nel dibattito sull'estensione del diritto matrimoniale alle coppie omosessuali Butler percepisce una tensione profonda che sarebbe proprio legata alla difesa (più o meno inconscia) delle strutture tradizionali della parentela. Tant'è che non in tutti gli stati che hanno introdotto questa legislazione, essa ha avuto un impatto conseguente anche sui diritti di adozione o sulle tecnologie riproduttive. Slegare la sessualità dalla parentela e, quindi, dalle sue funzioni riproduttive ammettendo come possibili e vivibili unioni che non si conformano alla regola familiare non è soltanto una questione politica ma coinvolge problemi legati alla visibilità e all'intelligibilità sociale di pratiche reali. Nel corso del programma di Torino Pride 2006, per esempio, si è tenuta una mostra di fotografia a cura di Peter Weiermair dal titolo *Altre famiglie/Other families* che corrispondeva appieno con la critica butleriana nel suo intento di suggerire, all'interno di un acceso dibattito nazionale, «visioni nuove di cui la società ha urgenza.»²⁷

In questo senso il lavoro di Lyle Ashton Harris fa pensare allo studio *All our kin: strategies for survival in a black community* di Carol Stack²⁸ (ora considerato un classico) sulla parentela urbana afro-americana dimostrando come poteva funzionare positivamente grazie all'appoggio di una rete di relazioni tra donne che non avevano per forza legami biologici tra loro. Analogamente diverse ricerche più recenti sulla schiavitù hanno dimostrato che all'interno della vita afro-

americana si è tramandata un'eredità continua di "parentela ferita". Senza contare che, come ricorda Butler, «la parentela afro-americana è stata oggetto, a un tempo, di intensa sorveglianza statale e di patologizzazione, causando una doppia sottomissione, alle pressioni normalizzatrici e alla costante delegittimazione sociale e politica. Di conseguenza non è possibile separare le questioni di parentela dalle relazioni alla proprietà (considerando le persone come delle proprietà) e delle finzioni della "discendenza", così come dagli interessi nazionali e razziali che sostengono tali discendenze.»²⁹ Inoltre Butler ha espresso in più occasioni il suo rifiuto per quei modelli di potere che riducono le differenze razziali a effetti secondari della differenza sessuale, come se la differenza sessuale fosse non soltanto autonoma ma anche anteriore, in senso temporale o ontologico, rispetto alle articolazioni razziali. «È importante opporsi al modello di potere che vede il razzismo, l'omofobia e la misoginia come relazioni parallele o analoghe. Affermare la loro equivalenza astratta o strutturale non solo fa perdere di vista le storie specifiche della loro costruzione ed elaborazione, ma differisce anche il fondamentale ripensamento delle modalità secondo le quali questi vettori di potere hanno bisogno l'uno dell'altro e si accomodano l'un l'altro per la loro stessa articolazione.»³⁰

Un altro artista che ha misurato sul proprio corpo le distanze etniche attraverso una felice combinazione fra drag e fotografia è Yasumasa Morimura (*Fig. 22*), creatore di un mondo sincretico nel quale le differenze identitarie e culturali si intrecciano profondamente destabilizzandosi a vicenda. Il suo lavoro, infatti, si rivolge alla forza iconica dei classici dell'arte occidentale, ai miti hollywoodiani e alle star della musica pop ponendoli tutti sullo stesso piano, privati di qualsiasi aura mitica; così facendo attinge a un repertorio di immagini che hanno invaso il mondo nipponico in prevalenza sotto forma di

riproduzione e che vengono reinterpretate criticamente usando il corpo. L'autoritratto diventa una sorta di re-citazione dove il travestimento supporta la ricostruzione della copia sulla base di un immaginario massificato e, perciò, immediatamente riconoscibile. Dal momento che le immagini postmoderne sembrano liberarsi dalla presenza del soggetto per assumere l'intensità spettrale della pura presenza visiva, Morimura sceglie di attraversare e sovvertire alcuni stereotipi occidentali che sono penetrati in Giappone. La fotografia si dimostra in proposito un mezzo privilegiato, capace di veicolare l'incrocio tra cultura alta/bassa e sostenere un forte impulso citazionista; quest'ultimo si giova di quella tendenza alla catalogazione che costituisce una caratteristica fondamentale nella cultura nipponica di fine millennio, immettendola nel circolo narcisista e conturbante dell'autoritratto.

I travestimenti di Morimura prevedono una messa in scena complessa con la ricostruzione effettiva di abiti, costumi, fisionomie affiancando lo scatto fotografico ad alcune forme di intervento mediatico, dall'elaborazione digitale alla pittura. Nonostante queste tecniche miste l'influenza della tradizione giapponese rimane evidente per l'impiego di un trucco che riprende la pratica degli onnagata, ossia la rappresentazione di ruoli femminili da parte di attori maschili, molto diffusa nel teatro kabuki. Considerando che la contrapposizione Oriente/Occidente viene tradizionalmente fatta corrispondere al binomio femminile/maschile, questa ricerca esplora anche un'evidente dimensione di genere. L'Occidente si pensa al maschile (potente, armato, ricco) mentre l'Oriente è quasi sempre donna (delicata, fragile, insicura); non a caso anche nel cinema e nella popular culture lo stereotipo maschile asiatico viene spesso mostrato in una veste marcatamente femminilizzata. I travestimenti di Morimura, assumendo identità femminili occidentali in drag, chiamano in gioco

direttamente il corpo come sito di negoziazione e confronto senza rinunciare a una buona dose di ironia che potremmo definire camp. Infatti, come ha spiegato Susan Sontag, il camp si misura sul grado d'artificio e di stilizzazione esibendo uno spiccato gusto per l'innaturale e l'eccesso; in ambito artistico «mette in rilievo il tessuto, la sensualità della superficie e lo stile a spese del contenuto»³¹, «vede ogni cosa tra virgolette (...), è il trionfo dello stile ermafrodita.»³² Già Andy Warhol con le riproduzioni seriali d'immagini "trovate" che raffigurano celebrities dell'epoca, prese da riviste e pubblicazioni, aveva dimostrato il processo di commodificazione dell'identità e il suo senso di artificio all'interno della società di massa. Se *Trenta sono meglio di una* come afferma il titolo della serigrafia dedicato a Monnalisa, la fotografia con la sua infinita capacità riproduttiva può assecondare il desiderio insaziabile del consumatore postmoderno. Anche l'identità di gender s'inscrive entro certe pratiche performative che devono essere reiterate per consolidare un certo grado di coerenza e leggibilità. Questo impulso ossessivo, che la fotografia sembra assecondare così bene, può essere interpretato come un tentativo di esorcizzare il confronto con uno specchio vuoto occupandolo con immagini "già fatte" che vengono recuperate alla seconda. «In epoca *pop* l'unica esistenza effettivamente consentita pare insomma essere quella iconica, la pelle si trova sempre più a coincidere con la pellicola, la posa lunga, la messa in scena, l'artificio si sostituiscono definitivamente all'illusione della verità colta in modo istantaneo e naturale. Non sono le immagini a somigliare alla realtà ma viceversa (...).»³³

Uno scatto emblematico per la comprensione di questa poetica è *Doublonnage (Marcel)* nel quale l'artista giapponese rende omaggio al celebre ritratto di *Rose Sélavy* (1921), l'alter ego al femminile di Marcel Duchamp che si cala nei panni di una misteriosa avventuriera:

personaggio reso credibile dal ricorso al mezzo fotografico sul quale si accumuleranno prove e indizi d'ogni sorta fino alla comparsa del suo volto sull'etichetta di una raffinata boccetta di profumo o su una locandina poliziesca da ricercati. Il titolo *Doublonnage* suggerisce una varietà di duplicazioni a partire dallo scatto originale ma anche rispetto alla diffusione della cultura occidentale in Giappone. Ponendo se stesso dentro la rivisitazione delle opere d'arte più celebri, Morimura fa emergere - in termini di gender e ethnicity - quel contenuto latente e implicito nella produzione occidentale che, spesso, viene dato per scontato. Spinge i margini verso il centro per arrivare a muoversi nello spazio ambiguo che si crea tra originale e copia, tra maschile e femminile; l'insistenza ossessiva sul raddoppiamento contagia anche gli oggetti (due cappelli, due coppie di mani, per esempio) insinuando una componente perturbante e feticista nell'intervento di duplicazione.

Secondo Judith Butler la strategia di citazione svolge un ruolo fondamentale nel consolidamento della normatività eterosessuale, anche se lavorando nelle fessure e negli slittamenti di questo meccanismo è possibile minare, risignificare o, addirittura, sovvertirne i presupposti. Una ripetizione che per qualche ragione risulta infedele, proprio come nel caso di Morimura, aiuterebbe a esplicitare l'abietto, la sua controparte rimossa. Ciò implica che le grandi strutture di significazione, sebbene si siano stabilizzate nel tempo, non appaiono del tutto invulnerabili perché restano comunque legate alla materialità dei corpi, dei cosiddetti corpi che contano, per usare questa felice espressione che nella lingua inglese evoca perfettamente la complessità del legame con la materia.

Il lavoro iperbolico del drag smaschera quella strategia di abiezione che, ricacciando nella sfera dell'abietto le sue trasgressioni, finisce per erotizzarle; si pone dunque in una posizione ambigua poiché ripetendo

la norma, pur in versione parodica, corre il rischio di confermarla o di funzionare solo come sollievo ritualistico nei confronti dell'economia eterosessuale. Ma come ricorda Butler «è importante opporsi a quell'atteggiamento teoretico di compassione in cui le esclusioni sono affermate semplicemente come tristi necessità della significazione. Il compito è quello di delineare l'“esterno” necessario come un orizzonte futuro, nel quale si cerca continuamente di sopraffare la violenza dell'esclusione.»³⁴

C'è anche una componente camp in queste performance se consideriamo la celebre definizione di Susan Sontag secondo cui il camp è un modo di vedere il mondo come fenomeno estetico, non tanto in termini di bellezza ma «di amore per l'artificio, per l'eccesso»³⁵ e, quindi, per la stilizzazione. Non si tratta semplicemente d'ironia o kitsch bensì di sovvertimento dei ruoli di genere con un'enfasi sullo stile rispetto alla sostanza nel quale collassano il livello della rappresentazione e quello della realtà; attraverso strategie iperboliche e parodiche l'identità, infatti, viene costruita come performance.

L'altro versante esplorato attraverso il medium fotografico, in direzione completamente opposta alla messa in scena identitaria, è quello della narrazione intima che si basa su modalità confessionali, dirette e documentaristiche. Il valore attestante dell'immagine garantisce veridicità e, nel caso specifico che stiamo per analizzare, diventa espressione dell'immediata autenticità di un corpo. Il progetto di Luigi Gariglio consiste nel raccogliere on line i ritratti di persone della comunità GLBT (*Fig. 23*) che decidono di partecipare a un outing pubblico sul sito coming-out.it. Partendo dalla consapevolezza che grazie a internet si sono aperte nuove possibilità di conoscenza e confronto oltre che nuovi modi per essere attivi e visibili nella società, il fotografo torinese contatta via mail le diverse associazioni gay,

lesbiche, bisessuali e transgender per invitare tutti coloro che lo desiderano a partecipare al suo lavoro. Non conoscendo queste persone, il momento vero e proprio dell'approccio si gioca durante la sessione fotografica quando Gariglio realizza un ritratto da aggiungere al suo archivio e, dunque, alle sue mostre, un ritratto che ha per titolo l'indirizzo mail del modello. Sono immagini frontali, realizzate in un interno su sfondo bianco, piuttosto neutro, sul quale si staglia la figura della persona che fa coming out; è significativo che, pur con tagli diversi, quasi tutti scelgano di farsi fotografare nudi. In questo modo sembrano rimandare alla referenzialità del corpo, alla verità della sua presenza diretta, per comprovare una condizione identitaria che va ben oltre la definizione verbale: una definizione che pretenderebbe di materializzarla già solo per il fatto di nominarsi. Come già accennato nel paragrafo sulla questione dell'esperienza, il coming out è un atto che serve a dichiarare ed esibire una certa identità in quanto differenza rispetto a una norma presupposta (e regolativa) all'interno di un sistema gerarchico già dato. Pur costituendo un passaggio fondamentale sia per l'esistenza del singolo che per la visibilità dell'intera comunità omosessuale, le sue forme e la sua utilità politica vengono continuamente messe in discussione.

Michel Foucault aveva riflettuto sulla natura paradossale della narrativa di coming out che, involontariamente, finisce per ricollocare l'eterosessualità al centro assumendola come standard privilegiato; agli straight, infatti, non si presenta mai la necessità di fare outing perché il loro status viene posizionato in senso naturale e fondativo. La stessa visibilità potrebbe rivelarsi un'arma a doppio taglio quando alimenta nuove forme di sorveglianza e disciplina con il risultato di limitare, invece, ciò che in prima istanza si voleva liberare. Inoltre fare coming out comporta un passaggio cruciale dalla condizione di oggetto di una differenza a quella di soggetto di una differenza, capace

di produrre nuovi discorsi, finalmente autentici, su se stesso; il rovescio della medaglia deriva dal fatto che in questa prospettiva il passato della persona viene rivisitato come fosse una mimica, come qualcosa di falso e innaturale rispetto alla verità liberata del presente. Fissando la differenza mediante una categoria chiara e riconoscibile si rischia, inoltre, di fissare una forma di resistenza che, al contrario, dovrebbe basarsi sulla flessibilità e l'apertura strategica. In seguito al capovolgimento delle gerarchie i valori cambiano di segno attraverso un processo di negazione e ironia.

Il desiderio di essere presenti agli altri in maniera trasparente - godendo di questo riconoscimento attraverso un nome e un'immagine precisi - ispira il progetto, tuttora in progress, di Gariglio. L'indicalità della fotografia si rivela una perfetta complice dal momento che «questa tipologia di segni è “motivata” invece che “arbitraria” o convenzionale e artificiale, e dunque meno suscettibile alla disarticolazione del significante e del significato, del segno e del referente, che rendono la comunicazione ambigua.»³⁶ L'assenza del reale presupposta dal ricorso a un segno viene, per così dire, esorcizzata grazie alle modalità di produzione del segno indicale che implicano un rapporto diretto con il referente.

Secondo le teorie di Jacques Lacan i significanti che permettono al soggetto d'identificarsi e auto-definirsi, sarebbero l'immagine speculare, il nome proprio e la prima persona singolare del pronome. Siccome il soggetto non è mai in grado di colmare totalmente il gap tra se stesso e l'immagine speculare, è costretto ad attraversare le attribuzioni di significato dell'Altro che non sono soltanto verbali ma anche visive, legate soprattutto al posizionamento dello sguardo; perciò il soggetto esiste e si riconosce dentro un movimento circolare. L'immagine dello specchio (così come quella fotografica) ricostruisce e unifica le proprietà di ciò che riflette in un soggetto. Sia la

soggettività che l'intersoggettività necessitano di una percezione narcisistica di somiglianza anche laddove c'è differenza, persino auto-differenza; allo stesso tempo non può darsi alcuna differenza senza somiglianza. Si tratta di un processo che inevitabilmente divide e duplica; infatti quei segni che entrano in gioco nell'atto di nominarsi e rappresentarsi spezzano il continuum delle differenze reali per fare emergere delle identità riconoscibili. Dato che il linguaggio è pubblico e condiviso, come ricorda Rosi Braidotti, «tutti i gesti di referenzialità, persino quelli che vorrebbero proporre una critica “sintomatica” dell'omofobia, si rivelano in ultima istanza ambivalenti.»³⁷ Infatti «il problema di questa strategia è l'implicare, ancora una volta, che la responsabilità ultima del closet – ossia del nocciolo patologico dell'omofobia, la sua sintomaticità – sia da scoprire nella psiche delle lesbiche, dei bisessuali e dei gay stessi, invece che nella struttura delle relazioni di potere che mantengono continuamente l'omosessualità nel regime del “segreto svelato”.»³⁸ In termini foucaultiani il coming out non è slegato dalla regolazione della sessualità anche se funziona come discorso capovolto che si riferisce ai discorsi eteronormativi dominanti. A questo proposito Gayatri Spivak ha parlato di “essenzialismo strategico”³⁹ ovvero della necessità di assumersi tutti i rischi del caso; infatti lo sforzo feticistico di fissare un'identità e la sua relativa comunità di appartenenza non può mai riuscire appieno, dato che l'egemonia origina da un processo di negoziazione e cambiamento continui. Il potenziamento offerto dall'immagine per la narrativa di coming out - come accade nel caso delle fotografie di Gariglio - sembra offrire un livello di riconoscimento visuale sul quale costruire un'identità alternativa nella differenza, rintracciandola innanzitutto nel corpo, pur senza perdere di vista la consapevolezza della sua flessibilità nel tempo. Inoltre attraverso un movimento di estroversione analogo a quello della fotografia, il coming out sembra

generarsi dal desiderio nei confronti di un segno naturale e autentico il cui effetto verità è raggiunto non senza contraddizioni.

Un'altra declinazione legata al potere certificante della fotografia ha trovato grande fortuna anche a livello di ricerca artistica, soprattutto dagli anni Novanta in poi. Considerando il carattere comportamentale del medium espresso fin dai suoi usi più quotidiani e banali, possiamo facilmente capire come si presti per quelle poetiche costruite sulla presenza e sulla registrazione di un continuum esistenziale. Non a caso la scarsa attenzione per gli aspetti tecnici e formali è diventata la cifra stilistica (o meglio l'espedito convenzionale) attraverso cui viene esplicitata la prossimità tra il fotografo e i suoi soggetti. Un'estetica che riprende quella dell'album di famiglia e del diario dove il fotografo è una componente della situazione divenuta immagine pur non essendo per forza al suo interno: «qui non si sta parlando di una delega, da parte dell'autore, del proprio "io" alla componente linguistica dell'opera, ma di una partecipazione "fisica" comprensibile solo se si è disposti a concepire la fotografia come gesto, come comportamento, come esercizio di tutto il proprio essere nei confronti del mondo.»⁴⁰

In genere le fotografie degli album di famiglia sono scattate in momenti simbolici di grande importanza come in occasione di particolari riti di passaggio socialmente riconosciuti e celebrati. Essi rappresentano quelle tappe "obbligate" di un percorso eteronormativo di formazione, crescita e maturazione che culmina con il matrimonio e la nascita dei figli. Come ha spiegato Judith Halberstam l'uso queer del tempo e dello spazio è molto distante dalle narrative lineari dominanti e comporta altre logiche di collocazione, movimento e identificazione. Anche se non tutti i gay, le lesbiche e i transgender vivono in maniera radicalmente diversa rispetto agli eterosessuali, esiste una queer way of life che non dipende esclusivamente

dall'identità di gender in sé ma anche da determinate pratiche sottoculturali e forme alternative di embodiment. Tutto ciò produce una temporalità svincolata dalla successione di certe tappe ponendo una maggior enfasi sul presente e scardinando la classica contrapposizione tra giovinezza e mondo adulto. Il mito della longevità come piena realizzazione di una vita è stato messo in discussione, per esempio, dall'AIDS mentre quelle scelte che contemplano più di altre il rischio rispetto alla difesa del futuro hanno finito per essere patologizzate. Analogamente «il tempo della riproduzione è regolato da un orologio biologico per le donne e da strette regole borghesi di rispettabilità e di programmazione per le coppie sposate. (...) Il tempo della famiglia si riferisce all'organizzazione normativa del quotidiano (andare a letto presto, svegliarsi presto) che accompagna la crescita del bambino. Gli orari sono governati da un set immaginario di bisogni attribuiti al bambino e si affidano alle conoscenze sulla salute del bambino e sugli ambienti adeguati al suo sviluppo. Il tempo dell'eredità si riferisce a una visione del tempo generazionale nel quale i valori, la ricchezza, i beni e la morale vengono trasmessi attraverso i legami familiari da una generazione all'altra. Inoltre lega la famiglia al passato storico della nazione e guarda avanti per ricollegare la famiglia a un futuro di stabilità locale e nazionale.»⁴¹

Nella fotografia di famiglia la celebrazione degli eventi è resa possibile rendendo visibile l'interazione tra le persone nei tipici ruoli familiari, performati in maniera "corretta" e conformi alle aspettative o agli obblighi socio-culturali. Ciò che non appare generalmente sono i conflitti, le difficoltà, i tabù e la violenza della vita familiare. Gli artisti, infatti, si sono appropriati di questa estetica svuotandola dei suoi contenuti nostalgici o consolatori per mostrare con lo stesso sguardo i lati oscuri o spiacevoli della vita domestica; oppure hanno

dato rilievo ai cosiddetti momenti in-between che non marcano dei riti di passaggio né delle occasioni celebrative ma scandiscono la monotonia del quotidiano. È come se le convenzioni rappresentative della normalità venissero scardinate dall'interno utilizzando l'immagine non per confermare bensì per capovolgere determinate convenzioni sociali o introdurre degli elementi perturbanti. Secondo la celebre definizione data da Sigmund Freud «il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»⁴²; la parola tedesca *unheimlich* è, infatti, composta dalla negazione (un-) dell'aggettivo *heimlich* che significa appunto familiare, abituale, consueto. La poetica surrealista, ispirandosi proprio alla psicoanalisi, aveva esplorato gli aspetti stranianti e imprevedibili che si annidano dietro le esperienze di tutti i giorni avvalendosi della fotografia come strumento di rivelazione; gli automatismi produttivi del medium sembrano, infatti, garantire una registrazione impassibile anche di quegli elementi aggiuntivi, marginali e paradossali che l'arte aveva sempre occultato o rifiutato. Insieme a Susan Sontag potremmo dire che la fotografia «ha mostrato nel modo migliore come accostare la macchina da cucire e l'ombrello»⁴³ con riferimento alla famosa dichiarazione di Lautréamont, divenuta uno degli slogan surrealisti più famosi.

L'album di famiglia, dunque, può essere sfogliato o riprodotto anche con uno spirito analitico irriverente, ironico, che dietro la facciata composta e apparentemente normale dei soggetti va alla ricerca di quei segnali inattesi, rimossi o nascosti che consentono di ricostruire i sottotesti delle vicende immortalate. Un altro elemento che può accomunare lavori fotografici di questo tipo è il loro sviluppo nella dimensione temporale: di solito si tratta di serie che vengono realizzate “a vivo” e, perciò, comportano un uso del mezzo continuo e prolungato. Cosa che si riflette anche a livello di fruizione dal

momento che non è la qualità della singola immagine a fare la differenza, bensì sono la narrazione complessiva originata dall'insieme, il mood che ne scaturisce, le situazioni di cui l'artista è partecipe a qualificare l'opera. Anche se non esplicitata la componente voyeuristica della fotografia gioca un ruolo fondamentale in questi scatti: consente a noi spettatori di entrare in un mondo e nelle sue storie come se non ci fosse nessuna mediazione autoriale, come se non fosse necessario alcun filtro o presupposto conoscitivo. Dai primi anni Novanta il numero di artisti che ha sviluppato una ricerca intima e partecipativa grazie alla fotografia (e spesso anche al video) è aumentato significativamente tanto che oggi si può parlare dell'affermazione di un vero e proprio genere, contraddistinto da precise varianti di cui tratteremo con diversi esempi nel corso di questa tesi.

Evan Schwartz, un giovane fotografo emergente americano (nato a Chicago nel 1982) ha recuperato alcune foto dal suo album di famiglia per ricontestualizzarle all'interno di un racconto nuovo, dagli sviluppi completamente differenti rispetto alle classiche aspettative del genere. *Reclaiming puberty* (Fig. 24), infatti, rappresenta la cronistoria di una maturazione, o meglio di un passaggio: quello di un'adolescente cresciuta come ragazza che diventa uomo. Il fascino per la psicologia ha stimolato in Schwartz un parallelo interesse per la fotografia, quale strumento di analisi e rivelazione della natura umana; fotografia che più tardi è diventata la sua principale materia di studio al Pratt Institute di New York. Quando ha deciso di sottoporsi all'intervento chirurgico per cambiare sesso, si è reso conto che per diventare uomo avrebbe dovuto rivivere nuovamente l'adolescenza con tutte le sue insidie e difficoltà. Da qui l'idea di documentare questo delicato processo di trasformazione attraverso le fotografie proponendo un diario queer nel quale si mescolano diverse temporalità. Ci sono le

immagini “già fatte” prelevate con un’operazione d’ascendenza duchampiana dall’album di famiglia; queste certificano, probabilmente attraverso lo sguardo dei genitori, l’identità femminile dell’artista. La narrazione, però, non procede in maniera progressiva poiché ad un certo punto assistiamo a una brusca rottura e intuiamo che il soggetto sta per assumere una diversa connotazione di genere; la successione seriale ci accompagna verso un percorso nuovo e inatteso, capace di risignificare anche il passato. È soprattutto nelle immagini post-intervento che l’artista, ancora a riposo nel suo letto, esibisce fasciature e protesi in uno stato di gioiosa attesa per quel che verrà dopo. D’ora in poi, infatti, i riti di passaggio saranno ripercorsi dentro una nuova pelle come accade, per esempio, in occasione della sua festa di compleanno.

Si tratta di un lavoro nel quale l’identità di gender viene riletta attraverso una temporalità alternativa, anzi retroattiva, dal momento che Schwartz afferma di voler riattraversare la sua pubertà per diventare l’uomo che ha sempre sognato di essere. Inoltre il concetto di gioventù in termini queer differisce in maniera radicale da quello stereotipo - comunemente riconosciuto a livello sociale - che scaturisce dalla classica separazione binaria tra età adulta e giovinezza. Qui la contrapposizione tra dipendenza infantile e responsabilità adulta viene colmata attraverso il matrimonio e la riproduzione. Tutto ciò, secondo Judith Halberstam, ha importanti conseguenze anche sul life style: «mentre gli uomini e le donne eterosessuali spendono i loro week-end, i loro soldi e il loro tempo libero facendo la spola avanti e indietro tra i matrimoni degli amici e la famiglia, i queer che vivono in città tendono a trascorrere il tempo libero partecipando ad attività sottoculturali.»⁴⁴ L’adolescenza queer può, dunque, durare ben oltre i vent’anni e spesso si accompagna a pratiche sottoculturali di tipo non-riproduttivo. Un’altra cosa

interessante da notare è come la psicoanalisi ha teorizzato l'omosessualità liquidandola come uno stadio dello sviluppo, una fase necessaria, che viene superata senza troppi problemi dall'adolescente, per poi abbracciare pienamente l'eteronormatività. Halberstam ha evidenziato anche le connotazioni razziali attribuite al binomio adolescenza/gioventù laddove, per esempio, l'essere nero equivale a uno stato di blocco adolescenziale nella narrativa dello sviluppo maschile bianco; come ha affermato acriticamente Leslie Fiedler: «Nati teoricamente bianchi, siamo autorizzati a trascorrere la nostra infanzia come indiani immaginari, la nostra adolescenza come neri immaginari e solo a quel punto ci si aspetta da noi che ci sistemiamo per essere finalmente ciò che siamo: bianchi ancora una volta.»⁴⁵ Infine anche nei discorsi medici, soprattutto nel caso degli Stati Uniti, è emersa questa categoria di “queer youth” come nuovo gruppo a rischio, portatore di particolari bisogni; sembra che le nuove generazioni non riescano a beneficiare dell'attivismo precedente perché si ritrovano ancora imprigionate in tipologie vittimizzanti che servono a sostenere programmi straordinari di supporto e assistenza. Se consideriamo queste divisioni come parte delle condizioni di intelligibilità che vengono determinate dalle norme, possiamo capire come certi soggetti si rivelano (o sono costretti a rivelarsi) in maniera differente: «non si tratta solo del fatto che esistano delle leggi che governano la nostra intelligibilità, ma che vi siano modalità di conoscenza e di verità che definiscono in maniera efficace tale intelligibilità.»⁴⁶ A questo proposito appare piuttosto controverso il processo attraverso cui il cambiamento di sesso viene reso possibile nella società americana a cui l'arista stesso appartiene; questa decisione può, infatti, includere alcune o tutte le seguenti condizioni: sottoporsi a una terapia ormonale, trovare e dichiarare un nome, assicurare un nuovo status legale al proprio genere e subire un

intervento chirurgico. Se ad autorizzare l'operazione sono medici e psicologici, significa che nella maggior parte dei casi la via più facile per procedere consiste proprio nella patologizzazione del soggetto, ossia nella diagnosi del disturbo dell'identità di gender (GID = gender identity disorder). L'autonomia dell'individuo è sempre un modo socialmente condizionato di vivere nel mondo; strumenti come la diagnosi sono certamente d'aiuto contro le malattie ma possono anche funzionare in maniera restrittiva rispetto alla libertà di autodeterminazione. Le fotografie di Evan Schwartz sembrano rivendicare un diritto alla normalizzazione del suo cambiamento: pur mostrando chiaramente i segni dell'intervento chirurgico, il racconto viene sviluppato lungo una dimensione intima dove, passo per passo, il desiderio più profondo si materializza nel corpo. L'utilizzo del genere album di famiglia permette allo spettatore di avvicinarsi e partecipare in modo empatico a questa esperienza di trasformazione che l'artista ci narra in prima persona, senza nessuna allusione di carattere limitativo o patologico.

Anche il lavoro *Utopia* di Cass Bird è stato costruito con una forte intenzionalità diaristica (*Fig. 25*) sebbene l'ambientazione non sia più domestica bensì on the road. Si tratta di un progetto realizzato nel 2005 durante un viaggio con alcune amiche in autocaravan, alla ricerca di campeggi e parchi di sosta per gay e lesbiche negli Stati Uniti meridionali. Qui il mito americano della frontiera e della terra come luogo di libertà, si apre a significati controversi e finisce per complicarsi in seguito alla narrativa di genere di cui sono portatori i soggetti coinvolti. Sono vite che resistono e sperimentano alternative alle pratiche dominanti, non per questo escludendo esperienze come la maternità o la costruzione di rapporti familiari, anche se non necessariamente fondati sui legami di sangue. Per certi aspetti queste immagini possono ricordare l'immersione nella natura compiuta da

Anne Brigman, new woman e fotografa americana, che nei primi anni del Novecento ci ha lasciato questi scatti di luoghi isolati e lontani dalla civiltà dove il corpo femminile si fonde in modo panico con la natura circostante. Come ha sottolineato Federica Muzzarelli, ciò che colpisce è «(...) soprattutto l'idea motrice dell'urgenza, anche quasi erotica, che un gruppo affiatato di amiche sente per una fantasia di annullamento e scioglimento dei propri corpi nell'abbraccio conturbante della selvaggia natura circostante. (...) una dichiarazione eroica di forza, di energia, di libertà, di indipendenza virtualmente urlata tramite la fotografia.»⁴⁷

Le opere di Cass Bird, però, non ci restituiscono così esplicitamente un'osmosi sensoriale con la natura, nonostante essa costituisca il motivo ispiratore della ricerca funzionando come soglia utopica, come un auspicio ancora irrealizzato. L'orientamento al fuori e la dimensione del viaggio esprimono senza dubbio il desiderio di estroversione: una gioia di vivere che si rende intelligibile attraverso la condivisione di un'esperienza e che rivendica il proprio diritto alla visibilità grazie alla fotografia. E anche in questo caso alcuni stereotipi identitari vengono profondamente messi in discussione, a partire dal fatto che non c'è traccia di una rappresentazione patologizzata o vittimizzante dei soggetti. Tra le critiche più comuni rivolte al cinema e, più in generale all'immaginario lesbico, c'è quella di mostrare troppo spesso i traumi e le difficoltà di vivere un'esistenza queer senza dare spazio sufficiente agli aspetti più gioiosi e quotidiani. Se una certa serietà si è resa necessaria a causa dell'urgenza e della complessità dei temi trattati, dagli anni Novanta in poi l'enfasi sulla partecipazione ha consentito una rappresentazione più informale, talvolta meno politicizzata, anche dell'identità omosessuale.

In più la dimensione del viaggio sembra calzare particolarmente con la metafora queer di un'identità nomade, in transito perenne, che non

rientrando nella rigida struttura eteronormativa è portata a reinventare le pratiche dello spazio e del tempo da una prospettiva completamente diversa. La stessa relazione con il futuro non si pone in termini di riproduttività o progresso ma, invece, chiama in causa una tensione utopica ancora da soddisfare. Attraverso il viaggio queste amiche vanno alla ricerca di una libertà che scoprono essere possibile soltanto nei cosiddetti spazi di auto-segregazione designati appositamente per le lesbiche, i gay e i transessuali che trascorrono una vacanza senza il timore di venire discriminati. Si tratta di rare isole - lontane dalla omofobia e dalla stigmatizzazione che potrebbero contraddistinguere le strutture ricettive gestite da eterosessuali – che nel loro tentativo di garantire protezione finiscono per accentuare ancora di più la separazione sociale e culturale fondata sulle categorie di genere.

La nozione d'identità in transito e il desiderio di ibridazione hanno trovato ulteriore sostegno con l'avvento delle tecnologie digitali che facilitano la pratica del montaggio in continuità con una tradizione d'ascendenza dadaista e surrealista. Già dagli anni Venti un'artista come Hannah Höch aveva esplorato la questione identitaria femminile attraverso un corpus di fotomontaggi (purtroppo a lungo misconosciuti) che oggi vengono annoverati tra i lavori più interessanti prodotti nel secolo scorso. Federica Muzzarelli ne *Il corpo e l'azione* analizza con precisione il rapporto tra queste immagini e lo stereotipo della new woman, «una sorta di ibrida mescolanza di retaggi tradizionalisti e patriarcali, ma contemporaneamente di nuove esigenze ed ambizioni. Di questa ibridazione Hannah vive la contraddizione che poi immette nei suoi lavori: da un lato la speranza di cambiamento e le ambizioni della “donna nuova”, dall'altro la permanenza dei codici borghesi e della distinzione tradizionalista dei ruoli.»⁴⁸ In molti paesi europei l'avvento della prima guerra mondiale aveva causato una diminuzione della manodopera maschile aprendo

così la strada alle donne in diversi settori professionali fino a quel momento inaccessibili; anche l'impegno nelle associazioni di soccorso e volontariato aveva consentito alle donne di guadagnarsi un maggior peso sociale e culturale. La moda femminile post-bellica assorbe immediatamente questa sensibilità, avvicinandosi al cross dressing (abiti e accessori maschili, capelli corti o raccolti, sigarette) con la diffusione del cosiddetto stile "à la garçonne". Non a caso la fotografia gioca un ruolo fondamentale rispetto a questi cambiamenti: «il ritratto fotografico mediò la creazione di nuove immagini sociali, nuovi soggetti sociali, prototipi, vivi con un'intensità non ancora indebolita dalla massiccia riproduzione che la tecnologia fotografica rendeva possibile (...) La visione della macchina poteva emancipare l'occhio dalle abitudini della vista e la mente dagli stereotipi oppressivi.»⁴⁹

Nei fotomontaggi di Höch i tagli, le asimmetrie e i contrasti rimangono ben visibili assecondando un doppio livello di significato, «quello di un apparente non-intervento, di una esibita ostentazione di stereotipi culturali già diffusi nelle immagini da rotocalco, ma al contempo le lasciano la possibilità di agire indisturbata creando dissacranti cortocircuiti di quel modello.»⁵⁰ Nel caso di artiste più recenti come Midori Komatsubara e Inez van Lamsweerde abbiamo l'impiego della tecnologia digitale per rappresentare la nuova condizione di corpo artificiale, di post-umanità, che si prospetta grazie ai progressi dell'ingegneria genetica e della chirurgia estetica. Si tratta di stadi ibridi, un mix di futuro e realtà per un nuovo mondo dove la vecchiaia e la malattia non esistono, dove le categorie di maschile e femminile vengono superate, dove non si distinguono più infanzia ed età adulta per cui diventa necessario inventare nuovi codici culturali su cui ricostruire il concetto d'identità.

L'immaginario di Midori Komatsubara (*Fig. 26*) è fortemente influenzato dalla cultura degli anime e dei manga, in particolare dai filoni “yaoi” e “shōnen ai” che, con diversi gradi di allusione o di realistica, trattano storie d'amore tra ragazzi rivolgendosi prevalentemente a un pubblico femminile; allo stesso modo anche la maggior parte degli autori che firmano queste storie sono donne. «In *Sanctuary* ho ripreso il tema della relazione amorosa fra maschi e, con questo, ho cercato di rappresentare il gap esistente tra me stessa in quanto ragazza e il mio ideale di donna completamente realizzata»⁵¹ così spiega la giovane fotografa giapponese in una recente intervista. La sua partecipazione alla comunità otaku l'ha avvicinata ai giochi di ruolo, specialmente quelli maschili, dove i ragazzi vivono finte storie d'amore con bellissime ragazze; prendendo parte a questi eventi ha potuto esperire a vari livelli la possibilità di comportarsi come un maschio. Un desiderio che ritorna anche nelle fotografie perché, come prosegue nell'intervista, «se divento un ragazzo, non voglio innamorarmi di una ragazza; voglio essere amata da un ragazzo o voglio amare un ragazzo. In realtà, come donna, quando comincio una relazione con un uomo, sento sempre delle restrizioni e il mio lato femminile diventa passivo. La sensazione di “diventare un ragazzo e volermi innamorare di un ragazzo” mi permette di proiettare le mie fantasie su qualsiasi posizione all'interno della coppia.»⁵² Esiste anche una spiegazione sociale e culturale: in Giappone la maggioranza delle donne deve sposarsi e avere dei bambini, cosa che porta a lasciare il lavoro e diventare casalinghe. Sebbene in teoria le opportunità siano aumentate, di fatto per una donna è ancora molto difficile realizzare i propri sogni professionali e scegliere liberamente la strada da seguire per il futuro.

Sanctuary è una serie fotografica composta da diversi capitoli, ancora in progress, ambientata in un fittizio collegio maschile; si apre con i

ritratti degli studenti e degli insegnanti che appaiono nel primo capitolo, *prelude*. Sono tutte figure ottenute dalla fusione in digitale di teste femminili e corpi maschili che, in ultima istanza, devono incarnare personaggi maschili (come si intuisce anche dai nomi); le modelle infatti posano “acting male” ossia immaginando di essere dei maschi. La performatività di genere qui entra in un circuito visivo d’ibridazione che recupera e rivisita gli stilemi rappresentativi tipici dei manga e degli anime. La femminilizzazione della bellezza maschile è, infatti, un classico topos dei fumetti giapponesi i cui protagonisti vengono generalmente definiti “bishōnen”; un termine che designa una bellezza androgina e adolescenziale, dal corpo glabro e i tratti del viso quasi femminili. In questi racconti di amori omosessuali i partner coinvolti interpretano sempre due ruoli ben distinti e complementari - la parte attiva (“seme”) e la parte passiva (“uke”) – ai quali corrispondono precise connotazioni fisiche. Il primo è più alto, freddo e controllato, spesso con i capelli lunghi, sicuro di sé e dell’amore che prova per l’altro; mentre il secondo è più fragile, insicuro, di solito con i capelli corti e scuri. Anche le fotografie di Komatsubara rispecchiano questo gioco di ruoli ambientandolo in una successione di varianti che contemplano location tipicamente scolastiche: la biblioteca, la palestra, il cortile, per esempio. Con l’intento di esasperare le qualità femminili vengono sempre utilizzate delle cornici bianche riccamente decorate che richiamano un mondo sovraccarico e ricco di colori, tipico delle ragazze. Per riprendere le parole di Judith Halberstam, «se l’eterosessualità (in particolare la maschilità) è associata al minimalismo, allora l’eccesso (di forma, colore o contenuto) diventa sinonimo di femminile, queer e mostruoso.»⁵³

Analogamente ai travestimenti di Yasumasa Morimura queste fotografie contengono una componente nostalgica nei confronti della

cultura e del lifestyle occidentale; la scelta delle acconciature, l'enfasi sugli occhi, l'attenzione per la moda europea sono tutti aspetti già presenti nell'immaginario dei manga e degli anime, aspetti che evidenziano una costruzione identitaria flessibile, ibrida, non soltanto dal punto di vista del gender ma anche per quanto riguarda la popular culture. L'esperienza stessa con i modelli rivela una differenza nell'approccio performativo: i ragazzi sembrano più a disagio quando viene chiesto loro di adottare pose ambigue mentre le ragazze, che conoscono meglio i riferimenti dell'artista, assumono con naturalezza gli atteggiamenti "da fumetto". Ne risultano dei personaggi ibridi per i quali diventa difficile formulare un'attribuzione di genere immediata e intuitiva. Nelle prossime serie li vedremo lasciare il mondo della scuola per entrare in quello del lavoro fino al quarto e ultimo capitolo che seguirà la loro progressione verso il matrimonio e la costruzione di una famiglia. Anche qui sono certi rituali di passaggio tipicamente eteronormativi a marcare la linea temporale del racconto che, però, si trova smentita e spiazzata da un sottile gioco identitario.

Utilizzando le teorie di Henry Jenkins a proposito del fandom, potremmo definire Midori Komatsubara una fan produttiva dal momento che ha cessato di essere semplicemente parte dell'audience di un certo prodotto di popular culture diventando una partecipante attiva nella costruzione e nell'accumulo dei significati del testo: così si comportano i textual poachers.⁵⁴ I fan creati da una società postmoderna ad alta densità mediale si legano alla popular culture in maniera complessa (non certo univoca o passiva) contemplando anche la riscrittura, la riappropriazione, la rivisitazione dei testi attraverso oggetti, fan fiction, forum, convention ispirati a determinati personaggi o temi. Considerando poi la prospettiva globalizzata in cui si muove la ricerca di questa giovane artista, entrano in gioco le dinamiche di consumo e il ruolo dei nuovi media, internet prima di

tutto. Lo stesso Henry Jenkins ha parlato dell'avvento di una cultura convergente⁵⁵ ossia di uno scenario tecno-sociale che raccoglie i soggetti attorno a vibrazioni emotive, a piaceri info-estetici e pulsioni ludiche producendo cambiamenti significativi sulla realtà stessa.

Riguardo la rilevanza della questione di genere sia all'interno del filone "shōnen ai" che nella rilettura fotografica che ne dà Komatsubara, occorre precisare con Veronica Sabucco che «l'omosessualità reale non ha rapporti così stretti con la produzione omoerotica femminile come si potrebbe pensare in un primo momento. I testi di matrice femminile hanno infatti pochi punti di contatto con la rappresentazione "documentaristica" della vita gay.»⁵⁶ Secondo alcune critiche si tratterebbe principalmente di un genere di evasione, fatto di fantasie sentimentali ed erotiche che si discostano dalla quotidianità. Sebbene i protagonisti siano uomini, i personaggi incarnano un ideale immaginario che combina gli attributi più desiderabili degli uomini e delle donne. L'androginia emerge innanzitutto come forma mentis che consente la fondazione di un rapporto paritario nel quale «entrambi i partner mantengono l'uguaglianza e l'autonomia mentre si spostano verso una relazione più soddisfacente e coinvolgente.»⁵⁷ È l'apertura di nuove possibilità nel continuum omosociale che mettono in discussione i rigidi confini tra maschilità e femminilità contro le convenzioni gerarchiche dominanti.

L'androginia ricreata al digitale nella produzione di Inez van Lamsweerde, sia in ambito strettamente artistico che nella moda, presenta alcune declinazioni differenti rispetto al caso appena analizzato. Anche qui l'intervento a posteriori assicura un apparente mimetismo dietro al quale si scoprono ben presto incongruenze legate alla rappresentazione del corpo e, soprattutto, dell'identità di genere. Come osserva Claudio Marra a proposito della serie *Thank you*

Thighmaster (1993), «al posto del bisturi l'artista si serviva della manipolazione digitale per generare corpi perfetti, lucidi e levigati come se alla scabrosità naturale della pelle fosse stata sostituita l'incorruttibilità artificiale della plastica. Corpi nuovi capaci di autogenerarsi per clonazione binaria e dunque non più sottomessi alle regole di una naturale sessualità.»⁵⁸ Si tratta di uno styling indolore che può chiudere persino gli orifizi e rimuovere qualsiasi imperfezione.

Come ha spiegato Julia Kristeva in *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* la materia che esce dagli orifizi del corpo umano viene considerata negativamente perciò, fin dall'antichità è diventata oggetto di culti e rituali ben codificati. Sputo, latte, escrementi, lacrime, per esempio, oltrepassano i limiti del corpo tubandone l'identità; «(...) ogni abiezione è riconoscimento della mancanza fondatrice di ogni essere, senso, linguaggio, desiderio.»⁵⁹ La contaminazione rappresenta un tipo di pericolo che si manifesta più probabilmente dove la struttura culturale e sociale è chiaramente definita. Mai come nella società postmoderna assistiamo al diffondersi di vere e proprie paranoie collettive legate al contagio, alla malattia, alla sporcizia, paranoie che hanno la loro radice fondante in una determinata concezione del corpo. L'ansia igienizzante investe idealmente anche gli orifizi corporei in quanto canali di scambio e trasmissione delle minacce. Disordini alimentari come l'anoressia e la bulimia hanno raggiunto livelli epidemici nel mondo occidentale, soprattutto in questi ultimi due decenni, presupponendo una visione del cibo come oggetto contaminante e, di conseguenza, risignificando l'oralità nel suo ruolo di frontiera fisica. In ogni gerarchia culturale fondata sul puro e sull'impuro, anche i termini della differenza sessuale vengono profondamente rinegoziati.

La manipolazione digitale messa in atto dalla fotografa olandese sembra rimuovere questo confronto con l'alterità e con l'abiezione per abbracciare un paradigma di corporeità post human: la pelle assomiglia sempre più a una superficie plastica, gli organi sessuali non sono più necessari perché le loro funzioni naturali possono essere sostituite da pratiche decisamente più asettiche e igieniche. Il sogno contemporaneo di un corpo perfetto, senza passato né futuro, si realizza in queste immagini che richiamano uno spazio utopico d'ibridazione dove i soggetti risultano impassibili, irraggiungibili, non intaccati dall'esperienza fisica. Come ha osservato Michel Foucault «l'utopia è un luogo fuori da tutti i luoghi, ma è un luogo dove avrò un corpo senza corpo, un corpo che sarà bello, limpido, trasparente, luminoso, veloce di potenza colossale, di durata infinita, agile, invisibile, protetto, sempre trasfigurato. Può darsi che l'utopia primaria, quella più radicata nel cuore degli esseri umani, sia precisamente l'utopia di un corpo incorporeo.»⁶⁰

Nella serie *The Forest* (1995) i quattro ritratti maschili (*Fig. 27*) in pose reclinate scaturiscono dall'inserimento di parti fuori scala e, soprattutto, di attributi femminili come le mani affusolate o le labbra truccate. Qualche anno dopo con *The Widow* (1997) van Lamsweerde infrange il tabù dell'innocenza infantile ritraendo una figura di bambina di otto anni che assumendo degli atteggiamenti ispirati all'iconografia religiosa tradizionale si presenta come «un angelo desiderabile e disorientante»⁶¹, quasi una versione tecnologicamente aggiornata dei soggetti vittoriani prediletti da Lewis Carroll. Questa commistione di estasi, sessualità e morte sembra evocare un immaginario post-gotico dove l'enigmatico (pur nella sua indecifrabile ambiguità) risulta seducente come spesso accade anche nei film di David Lynch.

Nell'ambito della moda lavora insieme al compagno Vinoodh Matadin (*Fig. 28*) che ha conosciuto durante gli studi alla Rietveld Academy of the Arts di Amsterdam: formatosi originariamente come fashion designer ora si occupa dello styling, del trucco e della preparazione delle modelle prima di ogni ripresa mettendo in scena un processo che potremmo definire di clonazione rispetto ai suoi soggetti. Già le modelle di Helmut Newton avevano anticipato un immaginario erotico popolato da prototipi di una donna bionica, algida, il cui desiderio sembra programmato in laboratorio; la levigatezza di questi corpi asseconda il gioco degli slittamenti con i manichini tanto che «la nudità di queste donne è diventata abito (...) è il nuovo look di questa stagione: la pelle.»⁶² Coniando la definizione di sex appeal dell'inorganico con riferimento al pensiero di Walter Benjamin, Mario Perniola ha ben descritto questa sessualità neutra, spostata e decentrata grazie alla sua emancipazione dalla natura in nome dell'artificio. Farsi cosa significa, infatti, assumere la metafora vestimentale, o meglio epidermica, di un mondo inorganico che palpita catturato in un eterno presente, in uno stupore senza fine. Non a caso le modelle di van Lamsweerde si trovano di frequente sospese in spazi bianchi, asettici, senza particolari connotazioni storiche o ambientali, dove è il corpo che si territorializza, per utilizzare un'espressione deleuziana. Il divenire dell'inorganico si manifesta sotto forma di transito, come passaggio dallo stesso allo stesso, mentre il divenire del vivente è un processo qualificato dall'irreversibilità temporale e della variazione, presupposto fondamentale dell'attività riproduttiva. Nel sex appeal dell'inorganico il desiderio sorge da una carne autonoma e impersonale che trova nella fotografia la sua pratica di esteriorizzazione prediletta, capace di garantire una riproducibilità infinita. Come ha osservato Perniola a proposito della serie *Sex Pictures* (1992) di Cindy Sherman, in questo immaginario di sensuale

artificialità lo stesso voyeurismo risulta destabilizzato: i corpi ibridi rimandano in maniera refrattaria uno sguardo uguale e contrario a quello dello spettatore. È come se adottassero un atteggiamento di difesa perché nella loro pienezza artificiale si trovano, in realtà, sempre sull'orlo dell'abiezione e della frammentazione per cui anche le differenze sessuali vengono sfumate nell'ambiguità dell'androginia. Così facendo il corpo assoluto della fotografia di moda si sovrappone in quanto potenza tautologica, ripetendo ciò che è già sempre presente a se stesso e significando la moda in maniera trasparente: un corpo eternamente rinnovabile che performa il nuovo come qualcosa di riproducibile. È la rappresentazione che collassa dentro al sistema dei segni di cui si serve. In un certo senso il sogno modernista del corpo perfetto trova il suo compimento attraverso la tecnologia digitale. L'utopia di mescolare il modello in carne ed ossa con il manichino è, infatti, un tema ricorrente nella fotografia di moda a partire dagli anni Venti. L'organico diventa sintetico realizzando l'auspicio baudelairiano della sublime deformazione applicata alla natura; l'abito diventa inseparabile dal suo referente materiale infiltrandosi ai limiti del corpo stesso, al confine tra il sé e l'altro, tra interno ed esterno, tra animato e inanimato, tra superficie e profondità. Anche se «come per ogni oggetto di moda, l'obiettivo non è la creazione di una forma finale, perfetta ma piuttosto di una forma che annuncia l'idea di una continua trasformazione. Nel crogiolo dell'immagine manipolata a livello digitale, la moda dissolve, infonde, dissipa, al fine di ricreare. (...) Nondimeno la nostra familiarità con il corpo – l'originale, il corpo "naturale" – è tale che queste alterazioni vengono percepite e quindi trasmettono l'idea o la possibilità di un processo di continua metamorfosi.»⁶³

Attraverso queste ricerche sembra gradualmente realizzarsi quanto preconizzato da Jeffrey Deitch in occasione della celebre mostra del

1992 dedicata al tema del post human (fortunata etichetta che da quel momento in poi ha accomunato molti artisti): «Le tendenze scientifiche e sociali stanno convergendo verso una nuova concezione del sé, una nuova costruzione di ciò che significa essere umano. L'accettazione dell'evidenza dell'aspetto "naturale" e della personalità di un individuo è sempre più sostituita dalla convinzione che sia normale reinventare se stessi.»⁶⁴

¹ H. Velena, *Dal cybersex al transgender*, Castelvechi, Roma 1995

² F. Alfano Miglietti, *Identità Mutanti*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 103

³ G. Deleuze, *Come farsi un corpo senza organi*, Castelvechi, Roma 1997, p. 19

⁴ Ivi, p. 20

⁵ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, Cortina, Milano 1996, p. 126-7

⁶ S. Stryker – S. Whittle (a cura di), *The transgender studies reader*, Routledge, New York 2003, p. 566

⁷ D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995

⁸ S. Stryker – S. Whittle (a cura di), op. cit., p. 569

⁹ Ivi, p. 571

¹⁰ J. Halberstam, *In a queer time and place*, New York University Press, New York 2005, p. 99

¹¹ F. Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1991

-
- ¹² J. Halberstam, *Female Masculinity*, Duke University Press, Durham NC 1998
- ¹³ J. Halberstam, *The Drag King Book*, Serpent's Tail, New York-London 1999
- ¹⁴ J. Halberstam, *In a queer time and place*, cit.
- ¹⁵ J. Halberstam, *Female Masculinity*, cit., p. 2
- ¹⁶ J. Halberstam, *Female Masculinity*, p. 9
- ¹⁷ Dalla conferenza tenutasi al Cassero di Bologna, giovedì 18 maggio 2006
- ¹⁸ N. Goldin, *The other side*, Scalo, Zurich 2000, p. 8
- ¹⁹ N. Goldin, *The ballad of sexual dependency*, Aperture, New York 1986
- ²⁰ Ivi, p. 3
- ²¹ D.L. Volcano, *Pleasure principles. Politics, sexuality and ethics*, Lawrence and Wishart, London, 1994 - www.dellagracevolcano.com
- ²² J. Butler, *Scambi di genere*, cit., p. 56
- ²³ Ivi, p. 78
- ²⁴ Ivi, p. 84
- ²⁵ Ivi, p. 46
- ²⁶ Ivi, p. 48
- ²⁷ P. Weiermair, *Altre famiglie/Other families*, cat. mostra (Torino, Palazzo Cavour, 10 novembre 2006-7 gennaio 2007) editrice la rosa DesArt, Torino 2006, p. 9
- ²⁸ C. Stack, *All our kin: strategies for survival in a black community*, Harper and Row, New York 1974
- ²⁹ J. Butler, *La disfatta del genere*, cit., p. 132
- ³⁰ J. Butler, *Corpi che contano*, cit., p. 18
- ³¹ S. Sontag, *Note sul camp*, in *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1998, p. 373
- ³² Ivi, p. 375
- ³³ C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, cit., p. 158
- ³⁴ J. Butler, *Corpi che contano*, cit., p. 48
- ³⁵ S. Sontag, *Note sul camp*, cit., p. 374
- ³⁶ C.A. Tyler, *Passing, narcissism, identity and difference*, in *Differences: a journal of feminist cultural studies*, n. 6, Indiana University Press, Bloomington 1994, p. 230
- ³⁷ R. Braidotti, *Feminism by any other name*, intervista con J. Butler in *Differences. More Gender Trouble: Feminism meets Queer Theory*, Indiana University Press, Bloomington 1994, p. 203
- ³⁸ Ivi, p. 204

-
- ³⁹ G. Spivak, *Criticism, feminism and the institution*, intervista con Elizabeth Grosz, in *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues*, Routledge, New York, 1990, pp. 1-16
- ⁴⁰ C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, cit., p. 235
- ⁴¹ J. Halberstam, *In a queer time and place*, cit., p. 5
- ⁴² S. Freud, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 270
- ⁴³ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 47
- ⁴⁴ J. Halberstam, *In a queer time and place*, cit., p. 174
- ⁴⁵ Ivi, p. 176 (L. Fiedler)
- ⁴⁶ J. Butler, *La disfatta del genere*, cit., p. 85
- ⁴⁷ F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione*, Atlante, Bologna 2007, p. 138
- ⁴⁸ Ivi, p. 236
- ⁴⁹ T.T. Latimer, *Women together/Women apart. Portrait of lesbian Paris*, Rutgers University Press, New Brunswick 2005, p. 34
- ⁵⁰ F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione*, cit., p. 236
- ⁵¹ Intervista di Mika Kobayashi in C. Philips – N. Fuku (a cura di), *Heavy Light. Recent photography and video from Japan*, cat. mostra (New York, ICP, 15 maggio – 7 settembre 2008), Steidl/ICP, New York 2008, p. 109
- ⁵² Ivi, p. 112
- ⁵³ J. Halberstam, *In a queer time and place*, cit., p. 121
- ⁵⁴ H. Jenkins, *Textual poachers: television fans and participatory culture*, Routledge, London 1992
- ⁵⁵ H. Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007
- ⁵⁶ V. Sabucco, *Shōnen Ai. Il nuovo immaginario erotico femminile tra Oriente e Occidente*, Castelvechi, Roma 2000, p. 109
- ⁵⁷ H. Jenkins, *Textual poachers: television fans and participatory culture*, cit., p. 219
- ⁵⁸ C. Marra, *L'immagine infedele*, Mondadori, Milano 2006, p. 133
- ⁵⁹ J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 1981, p. 7
- ⁶⁰ M. Foucault, *Il corpo, luogo di utopia*, Nottetempo, Roma 2008, p. 6-7
- ⁶¹ I. van Lamsweerde, da un'intervista in D. Paparoni, *Il corpo parlante dell'arte*, Castelvechi, Roma 1997, p. 170
- ⁶² H. Newton, *Helmut Newton. New Images*, Grafis, Bologna 1989, p. 13
- ⁶³ E. Shinkle, *Fashion as photograph*, cit., p. 179
- ⁶⁴ J. Deitch, *Post Human*, cat. mostra (Torino, Castello di Rivoli, 3 ottobre – 22 novembre 1992), DAP, New York 1992

8. FOREVER YOUNG

Aprire una riflessione sulla rappresentazione dell'adolescenza come "quarto sesso" comporta un ripensamento della categoria identitaria in quanto spazio di identificazione e appartenenza; poiché la giovinezza è una definizione che manca di centro, la sua duttilità sociale e storica viene costruita seguendo precisi riti d'iniziazione che riterritorializzano continuamente il corpo e spazializzano la temporalità di una transizione, più o meno lunga, più o meno circoscritta a livello anagrafico. Questa mobilità è sottoposta a disciplina, omogeneizzata o stabilizzata, anche soltanto attraverso i discorsi adulti che la producono in funzione del proprio rispecchiamento. Nel contesto postmoderno i giovani vengono considerati una parte preziosissima di mercato e di audience per cui li troviamo spesso associati a determinate pratiche di consumo e di interazione con i media. Le contraddizioni che segnano il processo di crescita si esprimono con forme di resistenza che investono, prima di tutto, il terreno culturale-visivo mediante l'assunzione di un certo stile e l'identificazione con un certo immaginario come succede, per esempio, in molte pratiche subculturali.

L'identità giovanile dipende dal posto che occupa in un sistema variabile di differenze dove l'estremismo emotivo, l'alienazione, l'improduttività, l'eccesso, la noia si rivelano minacciosi per l'equilibrio della struttura dominante; il suo corpo, pur essendo modello di una bellezza senza tempo, resta confinato dentro una marginalità (temporanea e sorvegliata) che nella maggioranza dei casi diventa funzionale all'ingresso normalizzante nel mondo adulto. La società, specialmente dagli anni Sessanta in poi, ha tentato di plasmare e addirittura di anticipare la gioventù monitorando i suoi bisogni, le sue aspirazioni, il suo comportamento; come reazione a questo costante monitoraggio, i giovani hanno finito per sovraesporre, fino a

nascondersi in superficie, forzando la quotidianità in cui si sono trovati intrappolati. Mentre la società assegna al loro corpo soltanto dei luoghi domestici, scolastici o di consumo, i ragazzi costruiscono nuovi spazi di appartenenza e identificazione in zone transitorie fra le varie istituzioni, a metà tra pubblico e privato, tra spettacolo e intimità, tra anonimato e differenza.

Il medium fotografico è particolarmente adatto a questo tipo di posizionamento: da un lato può supportare narrazioni alternative, parallele, stranianti, dall'altro offre un ambito d'espressione perfetto per sperimentare lungo e oltre i confini identitari. Durante gli anni Novanta l'adolescenza diventa uno dei temi prediletti dagli artisti (tanto da costituire quasi un genere a se stante) mentre la fotografia di moda scopre e celebra sistematicamente la cultura giovanile. Il mondo occidentale giunto alla fine del secondo millennio si proietta nel futuro interrogando in maniera ossessiva le nuove generazioni, quasi fosse incapace di sopportare tutto il carico di un presunto cambiamento imminente. Nonostante questa idealizzazione della gioventù ci sono ancora molte difficoltà a comprendere una realtà che genera continuamente immagini di se stessa come alterità ambigua e contraddittoria. Gli adolescenti non sono né donne né uomini, né bambini né adulti; sono soggetti alla ricerca di sé, preoccupati della loro immagine e inclini a dare molta importanza a tutte le componenti estetiche del loro universo; infatti lo sviluppo di uno stile personale costituisce una componente fondante per la costruzione della loro identità, soprattutto in direzione trasgressiva e liberatoria. Inoltre l'esperienza adolescenziale è segnata dalla ripetizione, dal desiderio di rifare le stesse cose e rivedere le stesse persone che, di solito, appartengono a un determinato circolo di amici; un atteggiamento molto lontano dalla mitologia infantile costruita sul fascino della scoperta e della prima volta. Perciò la nostalgia nei confronti

dell'adolescenza, della sua capacità di emozionarsi e appassionarsi intensamente, è stata definita un fenomeno tipico dell'arte di epoca postmoderna. La creazione moderna secondo Katy Siegel avrebbe invece riversato tutta il suo impulso nostalgico per l'infanzia, per uno stato di originalità incontaminata, di visione innocente, non ancora educata e contaminata dalla cultura.¹ Il paradigma adolescenziale fatto di frustrazione, auto-scopia, narcisismo rispecchia perfettamente una produzione artistica concentrata sull'esplorazione identitaria.

Il lavoro di Rineke Dijkstra, proprio all'inizio degli anni Novanta, inaugura e ispira profondamente un certo filone di ricerca fotografica dedicato all'adolescenza. La sua celebre serie sulle spiagge comincia nel 1992 in Olanda per poi spostarsi in varie località degli Stati Uniti e dell'Est Europa; affascinata dalla tendenza conformista dei giovani decide di ritrarli in diverse location, generalmente pubbliche, partendo appunto da queste località di vacanza. L'attenzione per i dettagli, il gusto per la schedatura e l'indagine antropologica fanno pensare all'influenza di August Sander che con *Il volto del nostro tempo* (1929) aveva costruito un gigantesco archivio per tipi del popolo tedesco. «La figura umana sta al centro dell'inquadratura, frontale, lo sguardo rivolto direttamente all'obiettivo. Lo sfondo appare quasi sempre leggermente fuori fuoco, così da consentire al soggetto di emergere in silhouette, di farsi letteralmente stereotipo.»²

Una descrizione di Claudio Marra riferita alla poetica di Sander che potremmo applicare benissimo anche alle immagini di Dijkstra dove la realtà si epifanizza grazie alle possibilità innescate dal processo fotografico in quanto gesto di relazione. L'inquadratura è sempre frontale: così facendo l'autrice neutralizza il suo intervento e invita i soggetti a posare nel modo più naturale possibile. La spiaggia costituisce un luogo privilegiato di scrutinio che incoraggia

l'esposizione del corpo fino ai limiti di una nudità socialmente accettata; è anche il simbolo della vacanza, di una sospensione del tempo e delle restrizioni. Dijkstra tuttavia non è interessata a documentare le attività che si svolgono in questo particolare contesto né vuole passare attraverso la mediazione della popular culture; sceglie, infatti, di isolare i ragazzi e le ragazze in piedi, di fronte al mare, con un'accurata disposizione delle luci e dell'inquadratura per cogliere nell'immediatezza del ritratto la conformità che li accomuna e, allo stesso tempo, far emergere le differenze individuali. Non è un caso che il taglio sia a figura intera: così tutto il potenziale espressivo di un corpo in fase di cambiamento viene valorizzato fra la teatralità e la leggerezza del suo mettersi in mostra. Recuperando una celebre affermazione di Diane Arbus, Dijkstra sostiene, infatti, di lavorare sul gap creato fra l'intenzione e l'effetto.

Il suo interesse antropologico si può facilmente dedurre anche dalla scelta delle località: negli Stati Uniti contrappone una meta di lusso come Hilton Head in South Carolina a Coney Island, storica spiaggia working-class di Brooklyn. A loro volta questi resort occidentali contrastano con i lidi della Polonia, dell'Ucraina (*Fig. 29*) e della Croazia. I teenager americani rivelano una particolare sensibilità per le immagini glamour che circolano a livello di riviste e di media, cercando chiaramente di imitare questi stereotipi di bellezza e stile quando vengono immortalati dall'artista olandese. Al contrario nelle fotografie scattate in Europa dell'Est gli adolescenti indossano costumi datati, fuori moda o in alcuni casi soltanto della biancheria intima; assumono pose meno artefatte e più solenni che talvolta riecheggiano di una classica solennità, mostrando dei corpi meno omologati che variano maggiormente dalla magrezza estrema all'obesità. Secondo Dijkstra gli adolescenti risultano più astratti perché non sanno come saranno né hanno un controllo totale

sull'apparenza sebbene ne siano ossessionati; in loro cerca qualcosa di autentico e speciale. Spesso i dettagli minimi, come il movimento delle mani, la direzione dello sguardo, la postura incerta ci suggeriscono le sfumature più inattese. Sono passati pochi anni dal crollo del muro di Berlino e dalla fine del comunismo nel blocco sovietico ma le differenze culturali affiorano molto evidenti: anzi, s'inscrivono in modo esemplare su questi corpi giovani, quasi a presagire il futuro ancora incerto alle soglie del nuovo millennio.

Questa congiuntura storica viene indagata con un altro famoso lavoro nato originariamente per documentare i figli dei rifugiati che dalla ex-Jugoslavia si erano spostati nei Paesi Bassi in seguito alla guerra. Si tratta del ciclo di ritratti dedicato ad Almerisa, una bambina bosniaca fotografata a intervalli di due anni (dal 1994 al 2005) dopo che la sua famiglia si era stabilita ad Amsterdam, città dove tuttora vive Dijkstra. Il medium viene utilizzato per costruire la figura dell'Altro sfruttando contemporaneamente le variabili legate al tempo, alla memoria e alla ripetizione. La capacità rivelatoria dell'immagine ci permette di notare i graduali cambiamenti che intervengono non soltanto a livello individuale ma anche identitario. Non assistiamo semplicemente al passaggio dall'infanzia all'adolescenza ma diventiamo testimoni della trasformazione culturale di una bambina, all'inizio vestita con abiti tradizionali bosniaci, che piano piano assorbe lo stile e la moda dell'Europa occidentale fino ad apparire come una global teenager. Nonostante ciò Almerisa non risulta mai completamente a suo agio di fronte alla macchina fotografica e, sebbene assuma pose più disinvolve con il passare del tempo, sembra mantenere una sottile inquietudine dovuta alla sua condizione di displacement. Il confronto con una soggettività che si fa quasi tipologica nella sua incarnazione dell'Altro viene mediata attraverso una rigorosa cronologia registrata dall'artista nel titolo di ogni immagine. C'è infine un tocco di classicismo nella

scelta compositiva di questi ritratti, memore probabilmente della grande tradizione pittorica olandese: la ragazza siede di tre quarti sopra una sedia in un interno piuttosto spoglio che si fa progressivamente più elegante. È come se nella fascinazione dello sviluppo sequenziale cogliessero il dramma della separazione tra un prima e un dopo richiamando, senza mai fissarlo, il momento originario in cui la differenza culturale si è materializzata nel tempo.

La relativa semplicità del background, una costante formale nella produzione di Dijkstra, indirizza l'attenzione dello spettatore verso il soggetto che si staglia in rilievo rispetto a tutto il resto. Non a caso durante un'intervista³ la fotografa olandese ha dichiarato di concepire le sue immagini più come sculture che quadri. Da qui la scelta di stamparle su dimensioni medio-grandi in modo che sia possibile fruire i dettagli da vicino e l'impatto complessivo da lontano: un aspetto molto importante perché permette di creare diverse misure di intimità. A volte sono ritratti singoli, altre a gruppi di due o tre. Nell'interazione tra individualità e generalità prende forma la dimensione identitaria che - proprio per l'eccesso supplementare insito in qualsiasi immagine e per la sua incapacità di essere totalizzante - si offre sempre all'interno di uno spazio critico. La realtà diventa tale grazie alla rappresentazione che in qualche modo la conferma; il rischio è che la rappresentazione riproduca l'Altro come lo Stesso entro una dialettica di resistenza e affermazione che è implicitamente funzionale a stabilire soltanto i confini del Sé. Come ricorda Peggy Phelan in questa economia di identità e identificazione «interviene sempre una perdita, la perdita di non essere l'Altro e contemporaneamente di rimanere dipendente dall'Altro per vedersi, per comprendersi.»⁴ Inoltre l'utilizzo di una prospettiva straniante sembrerebbe provare come il corpo sia sovradeterminato nel suo ruolo

di significante e, in molti casi, richieda un raffinato riposizionamento nei confronti dello spettatore per essere approcciato con occhi nuovi. Hellen van Meene (*Fig. 30*), che come Dijkstra ha studiato alla Rietveld Academie, appartiene alla generazione successiva di artisti che hanno continuato a misurarsi con l'enigma dell'età adolescenziale. Nei suoi lavori affiora una delicata combinazione di fragilità e sensualità, di goffaggine e riservatezza; generalmente realizzati all'interno, ci lasciano appena intuire che l'ambientazione ricorrente è la camera da letto, uno spazio privato ad alto valore emotivo. È infatti la luce che gioca un ruolo fondamentale nei confronti dei soggetti. Uno sguardo soffuso, quasi romantico, che attraverso tempi di posa lunghi sembra annullarsi nell'attesa della rivelazione, dà modo ai ragazzi e alle ragazze di naufragare nei loro pensieri apparendo assorti e lontani. C'è una distanza esistenziale e psicologica che la macchina fotografica non intende colmare bensì contemplare e poi registrare senza interferenze di sorta. L'androgina dei modelli esprime l'incertezza di questa fase di passaggio e accentua l'intensità della sospensione: la pubertà è una sorta di tabula rasa che attende di essere riempita di significati, sulla quale s'inscriveranno i confini della personalità con il loro senso immaginario di pienezza. Gli scatti sono di dimensioni relativamente piccole e di solito esposti all'altezza della testa proprio per invitare lo spettatore a un rapporto intimo con il soggetto precludendo la possibilità di una visione che non sia frontale. Rineke Dijkstra si è accostata a una dimensione più inquietante dell'adolescenza fotografando alcuni giovani israeliani che stanno per entrare nell'esercito. Nella società contemporanea lo stereotipo del teenager non viene generalmente associato ad attività del genere, sebbene soltanto dagli anni Cinquanta in poi la mascolinità abbia smesso di essere definita in funzione militare o lavorativa. È infatti grazie al boom economico e alla scolarizzazione di massa che i

giovani appaiono sulla scena sociale come una nuova categoria, ben oltre la loro valenza di forza attiva per i lavori manuali o la guerra. Il lavoro di Dijkstra (come del resto quello di Collier Schorr che analizzeremo di seguito) porta alla luce una realtà spesso rimossa, anche a livello mediatico, per cui la maggior parte dei soldati non sono altro che giovanissimi ragazzi e ragazze. Poiché il servizio militare in Israele è obbligatorio per tutti e svolge un ruolo cruciale nella formazione dell'identità collettiva, l'artista olandese ha deciso di ritrarre questi adolescenti durante il loro primo giorno e dopo qualche mese per osservare gli effetti di questa esperienza sul singolo. In un contesto così particolare l'indagine sul rapporto tra uniformità e individualità porta a conseguenze inattese: «Una cosa che mi ha colpito è che quando li fotografavo per la seconda volta, sembravano tutti più giovani della prima. E mi rispondevano che questo era dovuto al fatto che dovevano sottomettersi di nuovo a un'autorità. Proprio nel momento in cui durante la loro vita stavano per diventare più indipendenti, avevano la sensazione di fare un passo indietro.»⁵

Nelle immagini di Collier Schorr s'intrecciano complessi livelli di stratificazione: ricordi e fantasie, storia e presente, identità di genere e nazionalità. Una parte consistente della sua ricerca è stata condotta in Germania: in quanto ebrea e lesbica, l'artista newyorchese ha scelto di esplorare la sua identità in rapporto al nazismo e all'olocausto nel tentativo di districarla dal trauma del genocidio, o meglio, di rapportarsi e definirsi in maniera diversa rispetto a quello che finora aveva letto sui libri o sentito raccontare in casa e a scuola. Così è partita dagli album di famiglia tedeschi nei quali spesso mancano alcune fotografie che sostanzialmente sarebbero la prova che tutti hanno avuto almeno un parente fra i membri delle SS. Un meccanismo di censura della propria storia personale che, pur essendo necessario per continuare un'esistenza senza sensi di colpa, ha prodotto nel

tempo una scarsa conoscenza di ciò che queste persone hanno realmente vissuto durante gli anni della seconda guerra mondiale. Si tratta di una situazione molto diversa dalla cultura ebraica negli Stati Uniti dove ogni racconto viene ripetuto all'infinito e dove chiunque abbia combattuto porta con sé delle storie di guerra, fatta eccezione per il Vietnam. Da qui nasce l'idea di accostare due momenti storici così diversi ma sempre difficili da raccontare e, oltretutto, accomunati dal fatto che questi soldati (una volta rientrati a casa) si trovarono impossibilitati a trasmettere la loro esperienza sul campo di battaglia a causa dei procedimenti repressivi immediatamente messi in atto dalla storia.

Per sviluppare il suo lavoro Schorr ha svolto un'interessante riflessione sul paesaggio tedesco che è pieno di relitti e memorie di quel periodo come bottoni, medaglie, uniformi; questo perché molti soldati alla fine della guerra bruciarono o abbandonarono tutto quanto possedevano nelle foreste. Esse rappresentano un topos della letteratura e dell'arte germanica, tuttora molto amate e ritenute cariche di spiritualità da questo popolo. Inoltre fin dall'antichità le foreste sono state teatro d'importanti battaglie tramandate in chiave mitica come scontri fatali tra la brutalità nordica e la sensualità mediterranea, incarnata dai Romani. Mentre la maggior parte delle culture preferisce dimenticare o sublimare il proprio lato selvaggio, nel mondo tedesco troviamo un'insolita capacità di relazionarsi a questa dimensione oscura proprio attraverso la contemplazione di settori incontaminati di paesaggio, per lo più costituiti da foreste; forse per ritornare a uno stato naturale al di fuori della storia, alla ricerca di un rapporto panico con l'ambiente perduto irrimediabilmente in seguito alla civilizzazione.

È in questi luoghi carichi di significato che Schorr colloca i soggetti della celebre serie fotografica *Forests and Fields* (2001): giovani

ragazzi tedeschi vestiti con le uniformi naziste, americane e israeliane, in pose che richiamano quelle delle cartoline dell'epoca o degli album di famiglia. Da un lato evoca le fantasie di lotta e potere, tipiche dell'adolescenza maschile, con tutte le implicazioni legate al contatto fisico, alla sfida, al pericolo; dall'altro ci ricorda che anche oggi la guerra è un gioco mortale fondamentale destinato agli adolescenti che vengono spediti al fronte per servire gli interessi delle grandi potenze occidentali. Senza dimenticare la componente esorcizzante di queste immagini grazie a cui Schorr può ricreare la figura del soldato tedesco che sottostà al suo controllo normalizzando gli incubi sulla storia ebraica che hanno segnato la sua infanzia. Altrettanto significativa è la componente di gender esplorata, in un primo tempo, con alcuni lavori sullo sport e sul wrestling seguiti più recentemente da questo fortunato percorso sull'immaginario militare; il filo conduttore sta chiaramente nell'interesse suscitato dalla fisicità maschile così come emerge e viene codificata in condizioni di sforzo, competizione e conflitto. L'androginia dei soggetti è dovuta alla loro giovane età, cosa che in qualche modo sembra contraddire le aspettative sociali e culturali del contesto.

Schorr ha lavorato anche con diversi fashion designer, per esempio, Helmut Lang e Comme des Garçon mentre le sue immagini sono state pubblicate sulle riviste Ten, L'Uomo Vogue, I-D, Pop, V Man, V, Interview, Numéro Homme, New York Times Magazine. Il gender crossing è una costante nella sua produzione di moda come possiamo vedere dagli scatti della modella danese Freja Beha Erickson (il nuovo volto di Gucci) usciti su *i-D* in occasione del numero di febbraio 2009, interamente dedicato alla mascolinità; altrettanto emblematico è il suo ritratto di Brooke Shields in versione butch (*Fig. 31*).

Un altro artista newyorchese che si è misurato con i temi dell'adolescenza e del paesaggio (entro i confini degli Stati Uniti) è

Ryan McGinley (*Fig. 32*). Cresciuto con una particolare ammirazione per Larry Clark ha cominciato a fotografare i suoi amici nel Lower East Side di Manhattan, la stessa zona (seppur ampiamente rinnovata) che fu teatro dei primi lavori di Nan Goldin a fine anni Settanta. Questo profondo legame con la tradizione diaristica viene ufficialmente dichiarato nel 2003 in occasione della mostra al Whitney Museum di New York, quando McGinley afferma che la fotografia intima è diventata un vero e proprio genere. Tutta la sua opera, infatti, dialoga e reinterpreta un'eredità appena ricevuta dalla generazione precedente pur con un'importante differenza. Al posto del pathos e dell'inquietudine prevalenti nei racconti fotografici di Goldin o Clark, qui abbiamo dei teenager cresciuti con le nuove tecnologie, molto più consapevoli della loro immagine, che si pongono in maniera giocosa di fronte all'obiettivo grazie a una capacità performativa fresca e disinibita.

Sono figli di una società che ha mitizzato il corpo giovane e, perciò, sembrano approfittare appieno di questo status privilegiato e delle potenzialità espressive che comporta. Il corpo giovane nella cultura americana rappresenta, infatti, un luogo mitico nel quale il passato (come risultato delle generazioni precedenti) e il futuro (come promessa di un progetto incompiuto) coesistono producendo un particolare immaginario rispetto alla tradizione, all'identificazione globale e locale fino a riplasmare il senso stesso della storia. L'indeterminatezza di genere tipica degli adolescenti può diventare un segno di resistenza e ribellione abbracciando una prospettiva che va ben oltre le categorie sociali normalizzanti. Sono tutti elementi che l'immaginario di Ryan McGinley celebra con entusiasmo evitando di indugiare sui lati oscuri di questa età di passaggio come, invece, hanno fatto altri artisti prima di lui.

Dopo un inizio legato soprattutto alla documentazione della vita quotidiana nel suo circolo di amici con riferimento ad alcune pratiche sottoculturali e alle sue prime esperienze omosessuali, il nostro autore si è rivolto alla natura incontaminata dell'entroterra americano quale luogo mitico di esplorazione e liberazione del sé. Tutto ciò nella consapevolezza di confrontarsi con un vero e proprio mito letterario-cinematografico che ha proiettato la tensione utopica di un'intera cultura dentro al suo paesaggio, dall'idea della frontiera all'epoca del far west fino alla fuga hippie nel selvaggio lontano dai ritmi soffocanti della civiltà. Non è un caso che nei primi anni Novanta, con l'avvento della filosofia alternativa e nichilista del grunge, questo richiamo verso la natura sia tornato fortemente in voga; come il protagonista del film *Into the Wild* (2007) diretto da Sean Penn, i giovani di quel decennio rifiutano il conformismo e l'arrivismo del sistema americano per cercare una dimensione di autenticità, di pienezza esistenziale, al di là della cultura che è stata consegnata loro dalla generazione dei padri. McGinley accoglie questa inquietudine con uno sguardo luminoso e sostanzialmente ottimista che alcuni critici hanno persino accostato al clima di riscatto americano culminato con l'elezione del nuovo presidente Barack Obama.

In queste fotografie lo stato di natura viene, dunque, ricostruito ideologicamente (ancor prima che visivamente) per funzionare in chiave edenica così come la nudità dei protagonisti serve a sottolineare la loro condizione d'innocenza e il desiderio di liberazione. Per una serie di estati successive McGinley ha compiuto il classico viaggio da New York alla California reclutando i suoi modelli principalmente fra gli amici o tramite degli annunci on-line: un percorso che prevede delle tappe precise in funzione delle location già individuate mediante una mappatura precedente. L'improvvisazione interviene a livello di performance nel momento dello scatto quando i

ragazzi e le ragazze sono incoraggiati ad utilizzare il corpo per comunicare con vivacità le sfumature più sottili della loro identità; il movimento costituisce un vero e proprio espediente linguistico in questo immaginario tutto giocato sulla freschezza dell'attimo, sulla fuggevolezza e l'indeterminazione dei ruoli. I modelli sono consapevoli di esporsi all'obiettivo della macchina fotografica, una pratica ormai quotidiana per chi è cresciuto con le fotocamere digitali e internet. Ne risulta uno stile confessionale e voyeuristico, a metà tra documentario e staged photography, estremamente rappresentativo delle nuove generazioni.

Se il trip on the road nella migliore tradizione beat è ormai considerato un classico della cultura americana, la nudità può ancora costituire tabù tanto che la troupe di McGinley ha dovuto prestare attenzione alla polizia durante alcune sessioni fotografiche. Il sottile erotismo panico di queste immagini richiama l'esperienza pre-hippie di Anne Brigman che all'inizio del Novecento ha celebrato l'idillio visionario di una fusione totalizzante tra il corpo e la natura. Come ci ricorda Federica Muzzarelli «portare con sé l'apparecchio fotografico assicura (...) una chiara esperienza di conoscenza e consapevolezza mistica.»⁶ Se i corpi nudi femminili di Brigman «non si offrono più in modo passivo allo sguardo maschile, come nella consueta tradizione pittorica, ma veicolano identità di attrici e performer indipendenti e libere»⁷ anche quelli di McGinley non sono del tutto estranei a un messaggio politico di liberazione. Si tratta di un'avventura visiva che percorre due direzioni allo stesso tempo: un ritorno nostalgico alla natura e una proiezione utopica di pienezza fuori dal tempo.

Nel 2007 a soli trent'anni, dopo una serie di mostre apprezzate in tutto il mondo, il nostro autore ottiene il prestigioso premio di Fotografo dell'Anno dall'International Center of Photography di New York ricevendo numerose commissioni anche nell'ambito della moda che lo

hanno trasformato in una celebrity. L'anno dopo realizza la controversa campagna *We are animals* per la Wrangler della quale fa parte anche il video *Humans* vincitore del Leone d'Oro alla scorsa edizione del Festival Internazionale della Pubblicità di Cannes. Un lavoro di migliaia di scatti realizzati al buio, in una foresta del New Jersey, dove una decina d'interpreti mettono in scena i bisogni primari dell'uomo. Il concept della campagna si gioca sull'identità dei jeans che rappresentano una sorta di seconda pelle e sembrano inserirsi perfettamente nella ricerca artistica di McGinley. Sono un capo che si afferma insieme al mito dell'eroe western durante gli anni Trenta per poi diventare il simbolo del sogno americano insieme al rock'n'roll e alla Coca Cola; negli anni Sessanta identifica il movimento giovanile e la cosiddetta Woodstock generation. Si tratta ormai di un classico dell'abbigliamento che, nonostante alcuni momenti di scarsa popolarità, ha saputo reinventarsi nel tempo trasformandosi (secondo la felice definizione di Ugo Volli) in "un significante puro". Jean Baudrillard ha definito il jeans come un oggetto-feticcio che fa parte di una lingua universale, una sorta di grado zero della moda carico di nostalgie.

Non stupisce dunque che la Levi's, in seguito al grande successo della Wrangler, abbia deciso di affidare allo stesso Ryan McGinley la campagna stampa *Levi's America Go Forth* dallo slogan "forte come il tuo spirito", basata sulla reinterpretazione di alcuni versi di Walt Whitman. Lo statement di apertura suona particolarmente emblematico in proposito: «Io sono il nuovo pioniere americano che guarda avanti, non indietro. Non più soddisfatto di aspettare tempi migliori... lavorerò per questi tempi migliori. Perché nessuno ha costruito questo paese in giacca e cravatta. Tutto ciò che mi serve, ce l'ho. Le ferite guariscono. La puzza è buona. E l'apatia è morte. Mi darò da fare per il nuovo mondo. Un mondo più nuovo, più potente.

Quello che farò come piace a me. Per il quale dopo l'oscurità viene l'alba. Un domani migliore esiste. Guarda le pianure e le montagne e vedi l'eterna promessa dell'America. Una promessa di progresso. Vai avanti con me. Vai avanti.»⁸ Toni messianici che fanno pensare all'entusiasmo e alla retorica di certi discorsi tenuti in campagna elettorale dal neopresidente Barack Obama.

Inoltre il richiamo appassionato alla riscoperta di un'identità rurale, o perlomeno, questa esaltazione dell'America non urbana, incontaminata e ancora da fare, va in parallelo con il recente successo della pittura neofolk che recupera una visionarietà selvaggia, brut, dove le icone pop si mescolano a pattern d'ascendenza psichedelica evocando le atmosfere della controcultura hippie. Si tratta di un gruppo di artisti "New York based" come Benjamin Butler, Holly Coulis, Ridley Howard, Amy Cutler, Jules de Balincourt che attraverso un deciso ritorno alla figurazione affrontano soggetti quotidiani mescolando citazioni alte con elementi sentimentali o stravaganti presi dalla tradizione popolare; il ritorno alla natura è spesso rappresentato dalle curiose interazioni tra uomini e animali mentre il paesaggio vasto e surreale viene trattato con forte attitudine cinematografica. Alcuni sociologi hanno parlato di "pro-am revolution" ovvero la rivoluzione dei dilettanti professionisti: grazie alla diffusione a basso costo delle tecnologie e dei mezzi di comunicazione, sarebbero fiorite nuove forme di produzione creativa dalla musica fatta in casa (hip hop, indie, elettronica) alla rivitalizzazione della popolare culture tramite il fandom, per esempio. Senza dimenticare che la scelta della pittura e del disegno permette agli artisti neofolk di comunicare a un differente livello d'intimità: «anche la semplificazione formale esprime la volontà di trasmettere con immediatezza sentimenti ed emozioni capaci di far fronte al crescente malessere sociale. Un'arte attenta al popolo e al nazional-

popolare – anche se magari soltanto in apparenza - che offra limpidezza, ideali domestici e tranquillità ad un pubblico, quello statunitense, arcistufato dei burrascosi eventi d’inizio millennio.»⁹

Il successo di Ryan McGinley è leggibile all’interno di un contesto preciso, legato a cambiamenti non solo di livello artistico ma soprattutto sociale e culturale. Divenuto una vera e propria star ha partecipato come modello per la campagna autunnale 2008 di GAP: una serie di scatti in bianco e nero realizzati da Mikael Jansson dove ogni pezzo iconico della collezione viene indossato e interpretato da celebrities del mondo dello spettacolo, dello sport, della musica. Con un gioco di parole il titolo “create your own gap” fa riferimento ai temi della self-expression e dell’individualità; sopra l’immagine pubblicitaria ogni modello completa idealmente una frase (“fill-in-the-gap”, appunto) con una parola scritta a mano, quasi fosse un diario, a intensificare l’impatto emotivo del capo. Nel caso di McGinley il consiglio per riempire il proprio gap suona prevedibilmente così: “inventa le tue immagini”.

Anche nelle opere di Justine Kurland (*Fig. 33*), tenuta a battesimo da Gregory Crewdson con la celebre mostra *Another Girl, Another Planet* (1999), troviamo un movimento nostalgico verso la vita idillica nella campagna statunitense. A differenza dell’artista newyorchese qui la componente narrativa gioca un ruolo fondamentale nella costruzione di monumentali tableaux vivants dove riecheggiano memorie bibliche e mitologiche. Il potenziale performativo del corpo è smorzato dalla sua immersione in uno scenario edenico frutto di un viaggio on the road che l’artista ha condotto tra le comuni d’ascendenza hippie tuttora esistenti sul territorio americano. Nonostante la varietà delle situazioni c’è una costante prevalenza di soggetti femminili quasi a suggerire una fusione simbolica con madre natura. Per il tipo di relazione instaurata

tra i soggetti e l'ambiente circostante Kurland risulta l'artista più vicina alle sperimentazioni di Anne Brigman: «farsi tutt'uno con il mondo, confondere la carne con l'organico e l'inorganico, abbattere le separazioni culturali nell'utopia di un ritorno primigenio ad una specie di stato di natura di rousseauiana memoria. (...) Anne Brigman sembra intuire quanto sia pesante il fardello psicologico e fisico dell'umanità civilizzata e culturalizzata arrivando a proporre, tramite l'atto fotografico, una possibile redenzione estetica e comportamentale.»¹⁰ C'è qualcosa di sottilmente politico nel creare un mondo di cui si desidera l'esistenza, qualcosa che solo il potere visionario della fotografia permette di concretizzare.

Nell'immaginario utopico di McGinley e Kurland il corpo – inteso nella sua nudità e, di conseguenza, come riflesso di un'identità di genere – occupa un ruolo fondamentale per la definizione del cosiddetto stato di natura ma contemporaneamente avvalorava una rimozione della dimensione multietnica americana. Questo impulso nostalgico, infatti, attua un recupero della storia coloniale soltanto dalla parte dei pionieri e, sebbene sia riconducibile a un clima di fiducia culminato con l'elezione del primo presidente nero degli Stati Uniti, non contempla altre identità etniche all'infuori di quella bianca; anzi questa viene paradossalmente naturalizzata, rafforzata insieme ai valori dell'individualismo e dell'espressione di sé.

Si mostrano completamente diverse le adolescenti americane ritratte dalla fotografa francese Lise Sarfati (*Fig. 34*) durante un lungo viaggio attraverso gli States (da Austin a New Orleans, da Berkeley a Portland). Per strada, in casa, nel cortile della scuola, appaiono straniare e sovrappensiero, impersonano se stesse dentro un quotidiano da classe media, opaco, appena attraversato da emozioni e turbamenti indecifrabili. Lo sguardo documentario dà ampio spazio all'ambiente nonostante le immagini siano accuratamente pensate con l'intento di

comporre delle microstorie emblematiche e sospese. *Austin/Texas*, *The new life*, *Immaculate* e *She* sono tutte serie composte da “stand-alone pictures” nelle quali l’energia narrativa viene tutta caricata su ogni singolo frame. Tra i maestri di questo filone tipicamente postmoderno ricordiamo Jeff Wall, Gregory Crewdson e Philip-Lorca diCorcia che hanno sperimentato diverse possibilità di combinare lo sguardo candid con un’accurata messa in scena in modo che l’artificio della fotografia sia posto a servizio della natura staged, a tratti surreale, delle storie. Anche nel caso di Sarfati l’immagine, piuttosto che catturata, sembra scaturire da una serie d’indizi che vanno a comporre il ritratto finale; il significato è concentrato nella contingenza del tableau, a metà tra fatto e finzione. L’aspetto biografico implode nella teatralizzazione del reale che può anche far pensare a una certa fotografia di moda, poiché le ragazze indossano abiti totalmente fuori luogo rispetto a ciò che stanno facendo e rimangono assorti in pensieri che nemmeno lo spettatore è in grado di decifrare fino in fondo. L’atmosfera da provincia americana dove i sogni dei teenager sono destinati a morire, un provincia da cui bisogna fuggire prima o poi, richiama i film di Gus Van Sant e, in chiave più onirica, l’immaginario fake (fuori dal tempo e popolato di fantasmi) che ha reso famoso David Lynch.

Una vena cinematografica riconducibile a questi riferimenti compare anche nei lavori del fotografo australiano Bill Henson (*Fig. 35*) che, ancora una volta, utilizza la relazione tra corpo e paesaggio come metafora per indagare le ansie e le contraddizioni adolescenziali. Il suo immaginario è suburbano e liminare, oscuro e mutante, contro ogni estetizzazione della presunta innocenza giovanile. L’uso della luce diventa drammatico e rivelatorio a servizio di un voyeurismo che, pur cercando l’intimità, preferisce far sprofondare i suoi soggetti in una distanza quasi ultradimensionale. Siamo lontani dal racconto

pseudo-diaristico di McGinley nonostante lo sviluppo dell'opera segua una dimensione sequenziale. Qui difficilmente i ragazzi e le ragazze ricambiano lo sguardo della macchina fotografica: sembrano piuttosto assorti, distaccati, pensierosi. È il negativo dello stereotipo solare e spensierato normalmente associato all'Australia.

Come ha osservato Isobel Crombie nel testo che accompagnava l'esposizione di Henson alla Biennale di Venezia del 1995, questi adolescenti sembrano in uno stato di semiveglia a causa della troppa vita. Disposti come le figure dentro i fregi antichi liberano una sensualità lenta, onirica, impalpabile. La presenza delle auto distrutte o di presunti cantieri suggerisce uno stato di post-evento, l'approdo a un limbo selvaggio popolato di rovine che, in realtà, non testimoniano alcun passato se non lo svuotamento spettrale di un troppo pieno esistenziale. «Sono spazi che non si coniugano né al passato né al futuro, senza nostalgia né speranza. Invocano uno sguardo e una parola: uno sguardo perché si ricostruisca un rapporto minimo; una parola che valga a inserirli in un racconto.»¹¹ Così Marc Augé descrive la condizione postmoderna in cui «l'esperienza della scoperta progressiva del paesaggio è diventata sempre più rara e difficile. La sistemazione del territorio, la ricomposizione delle proprietà agricole, la moltiplicazione delle autostrade e l'espansione del tessuto urbano ampliano l'orizzonte, ma eliminano i recessi di un paesaggio più frammentato e più intimo. Queste trasformazioni oggettive si aggiungono alle modifiche legate al semplice lavoro della memoria. Sono in atto dei processi di uniformazione e di spettacolarizzazione che ci allontanano sia dal paesaggio rurale tradizionale, sia dal paesaggio urbano nato nell'Ottocento. Due tendenze si stanno delineando: da un lato, l'uniformità dei "non-luoghi" (spazi della circolazione, della comunicazione, del consumo), dall'altro, il carattere artificiale delle "immagini".»¹² Cosa che troviamo esasperata

nel paesaggio australiano fatto di grandi contrasti, privo di una stratificazione storica, dove zone desertiche e impraticabili si contrappongono a strisce costiere fortemente urbanizzate.

L'altra polarità di questo scenario consiste, appunto, nel corpo adolescenziale: spesso emaciato, comunque imperfetto e indifeso, dei modelli che occupano uno spazio al quale non appartengono, al quale possono relazionarsi soltanto in chiave emozionale. L'approccio rimane distaccato, impersonale, tanto che i corpi si annullano facendo tutt'uno con l'architettura circostante; in questo senso potrebbero funzionare anche come memento mori. Ogni immagine è delicatamente costruita attorno a un punto di quiete, edenica ma pur sempre fragile, evocando un'atmosfera di finitudine e bellezza allo stesso tempo. Così lo spettatore è invitato a stabilire un rapporto contemplativo con l'opera rallentando il tempo di fruizione per indugiare (insieme allo sguardo di Henson) sulla soglia dell'imponderabile, alle porte di un paradiso perduto.

Sospese tra memoria e documentario le immagini di Marion Poussier celebrano un'adolescenza passata, con i suoi piccoli gesti, drammi e incertezze. Non c'è alcuna proiezione idealizzante da parte dell'artista, se non quella del ricordo personale legato alle vacanze trascorse nei campi estivi. Qui aveva sperimentato per la prima volta un senso d'indipendenza e distacco dalla monotonia della vita quotidiana: siccome nessuno la conosceva, poteva assumere il ruolo che preferiva in un contesto dove l'apparenza e il modo di relazionarsi risultavano fondamentali per conoscere nuovi amici. Lo spazio ristretto della colonia, insieme al suo tempo bloccato rispetto al mondo esterno, la rendevano un vero e proprio teatro di sperimentazione esistenziale. Ogni giorno contava nello scorrere denso di aspettative e scoperte.

Con questa tensione nostalgica la giovane fotografa francese fa ritorno ai centri di Morlaix, Fouesnant e Avignon, dal 2003 al 2005, per

documentare un microcosmo tutto giocato sul fragile equilibrio fra individualità e appartenenza al gruppo, fra autenticità e conformismo. *L'été* ci lascia un delicato omaggio alla teatralità del corpo adolescente, alla fragilità e alla vulnerabilità di un periodo in cui ogni esperienza è vissuta in prospettiva assoluta e, perciò, in qualche modo sempre drammatica. Il controllo sull'apparenza, l'intensa espressività, il desiderio di affermazione conferiscono a ogni gesto una tensione fisica fortemente teatrale che la macchina fotografica ci restituisce intatta. I teenager occupano una posizione instabile nei confronti del potere e dell'identità, facendo esperienza di questo scarto a differenti livelli d'identificazione e, pur nell'urgenza di esistere al presente, vengono contemporaneamente mobilizzati dentro una narrativa del sé in divenire. Il momento delle prime vacanze da soli, all'interno di un gruppo di pari con cui confrontarsi, rappresenta un tentativo avvincente e talvolta doloroso per tentare di comprendere il proprio posto nel mondo. L'estate nell'immaginario della letteratura e del cinema francese (basta pensare a certi film di Eric Rohmer) viene associato alle vacanze come periodo di sospensione del tempo ordinario, come stagione della ricerca e della scoperta di sé.

Tornando alle potenzialità concettuali della fotografia, dopo aver analizzato alcune ricerche artistiche basate sulla documentazione e sulla fuga identitaria, merita ulteriore approfondimento il caso in cui il medium venga adoperato per creare una relazione intensa, prossima, totale con gli altri e con l'ambiente. L'uso della macchina fotografica, infatti, si presta ad assecondare un impulso mondano di estroversione, tipico dell'età adolescenziale, con il suo desiderio d'immersione completa nel continuum della vita. Siamo alla dimensione diaristica del racconto visivo che si esprime a grado zero, senza nessuna mediazione di sorta: se in Ryan McGinley i soggetti, pur essendo per lo più suoi amici, esibiscono una consapevolezza performativa che

condiziona la direzione estetica del lavoro, nell'immaginario di Ed Templeton e Corinne Day, per esempio, tutto viene registrato alla maniera di uno specchio abolendo qualsiasi distanza. La presenza è innanzitutto il segno di un coinvolgimento affettivo che viene esplicitato attraverso il gesto dello scatto. Il fotografo è un insider, condivide con gli amici ogni momento del quotidiano: le piccole gioie, le difficoltà, la trasgressione, la noia, persino la malattia.

L'opera di Ed Templeton (*Fig. 37*) consiste in un diario lungo dieci anni che documenta la sua vita da skater on the road: non soltanto fotografie ma anche disegni, appunti, ritagli, il tutto montato come se fosse sulle pareti di una camera da letto o su certe pagine intime riempite dei ricordi più disparati. Le performance atletiche con lo skateboard non compaiono, in realtà, così di frequente perché lo sguardo dell'artista privilegia le persone che lo circondano interrogando (seppur indirettamente) l'ambiente sociale e culturale che si coagula attorno a questa pratica. È la celebrazione di una sottocultura nella consapevolezza dei rischi che comporta in termini fisici e legali dal momento che in molte città americane rimane ancora proibita. L'attitudine di questi ragazzi e ragazze è fortemente orientata al do-it-yourself confermando l'analogia che Dick Hebdige stabilì fra sottocultura e concetto di bricolage, così come era stato definito da Claude Lévi-Strauss. La loro giornata è costellata di performance e improvvisazioni mentre il linguaggio viene trasformato in luogo metaforico di resistenza nel quale decostruire e reinventare i codici dominanti attraverso procedimenti di sampling and mixing. La contingenza e la contraddizione costituiscono due elementi cruciali per mettere a fuoco questo mondo alternativo che ha per palcoscenico la strada. Qui oltre a praticare lo sport si mette in scena la propria identità in uno stato continuo di hanging out, tipico di chi non è abbastanza vecchio o ricco per andare da qualche altra parte e si trova

intrappolato in un contesto urbano alienante che deve reinventare a propria misura. Anche gli skaters, infatti, esibiscono una forte dimensione tribale in virtù di uno stile di vita totalizzante in cui non esiste la classica distinzione tra tempo libero e lavoro che, invece, contraddistingue la vita adulta. Se come ha sostenuto Michel de Certeau «le tattiche trasversali non obbediscono alla legge del luogo (...), si crea un margine di gioco per volgere a proprio profitto il sistema costrittivo del luogo o della lingua.»¹³ Inoltre «questi modi d'uso – o piuttosto, di riuso – si moltiplicano con l'estensione dei fenomeni di acculturazione, ovvero attraverso spostamenti che sostituiscono modi o metodi di identificazione in base al luogo.»¹⁴

Gli skaters vivono lo spazio urbano secondo una certa soglia di visibilità, in una condizione mobile e precaria che le fotografie di Templeton tendono a restituirci attraverso uno sguardo intimo e, talvolta, spietato. Grazie a questa particolare pratica del luogo possono «essere altro e passare all'altro nel luogo.»¹⁵ Ispirato dalla frase di Oscar Wilde secondo la quale diventare spettatore della vita di qualcuno, significa sfuggire alle sofferenze della vita, Templeton non ha mai negato il voyeurismo del suo approccio che saccheggia con impulso predatorio la realtà; grande ammiratore sia di Nan Goldin che di Larry Clark, ha trovato nei loro lavori un coraggio e una freschezza che continuano a stimolarlo. Durante un'intervista con Jerome Sans pubblicata sul catalogo *The Golden Age of Neglect*¹⁶ si è augurato che la sua opera possa avere anche una rilevanza sociale rispetto a ciò che documenta, affinché gli spettatori ne traggano ispirazione e conoscenza. La serie dei *Teenage Smokers*, per esempio, rappresenta giovani fumatori, per lo più californiani, in un contesto nel quale vigono divieti rigidissimi tanto che il tabagismo viene stigmatizzato alla stregua di un crimine; l'intenzione non è di condannarli ma di

mostrare come l'abitudine a fumare svolga una funzione essenziale per la costruzione del sé, dello stile e dell'estetica adolescenziale.

Come ha osservato Luca Panaro «la vita di gruppo a cui uno sport come lo skateboard costringe, può essere paragonata a quella vissuta dentro la casa del Grande Fratello, un ambiente dove la convivenza forzata può dare origine a gesti estremi e spettacolari, gli stessi che si possono ammirare nelle fotografie di Templeton. (...) I momenti di ozio e di noia sono riempiti dal sesso, dall'alcool, dalla droga, dalle armi o più banalmente passati a medicare le ferite ottenute in seguito alle pericolose cadute dallo skateboard.»¹⁷ Le immagini così raccolte vengono esposte o pubblicate (quasi sempre) dentro un continuum narrativo fatto di graffiti, appunti, collage quasi fossero tracce di un viaggio intimo, antilineare e perciò difficile da rendere attraverso un discorso puramente verbale. In questo senso il lavoro di Templeton rispecchia anche sul piano formale le procedure combinatorie e spaziali di una creatività adolescenziale onnivora, eclettica, street-oriented.

Un'altra figura di insider, tra le più rappresentative di quella svolta verso il reale della moda negli anni Novanta, è Corinne Day (*Fig. 38*). Modella, poi fotografa autodidatta, artefice di un immaginario autobiografico, schietto, brutale tipico della sensibilità grunge si è affermata lanciando una giovanissima Kate Moss in opposizione all'ideale di top model anni Ottanta incarnato da Cindy Crawford, Claudia Schiffer e Naomi Campbell. Con l'editoriale *The third summer of love* (luglio 1990) sulla rivista britannica *The Face*, insieme alla stylist Melanie Ward, porta in copertina l'allora quindicenne Kate Moss mentre posa in modo giocoso, evanescente, quasi infantile sulla spiaggia; un'immagine di teenager fragile, magra, spontanea che diventerà il simbolo di una generazione tormentata e di uno stile ribattezzato - proprio per la sua vena radicale e malinconica -

heroin chic. Tre anni dopo lavoreranno ancora insieme, stavolta per British Vogue, usando come set l'appartamento spoglio e fatiscente dove viveva Kate Moss a Londra. La moda di quegli anni comincia a farsi sedurre dall'imperfezione, dalla contingenza, dalla naturalezza. La potenza iconica di queste fotografie risiede proprio nella loro intimità complice, non spiccatamente voyeuristica, dove la carica sessuale del corpo adolescente rimane sottilmente passiva, addirittura elusa a favore di qualità come l'innocenza e l'immatùrità, forse perché dietro la macchina fotografica c'è un'altra donna.

Analogamente a Glen Luchford, Davide Sorrenti, David Sims, Nigel Shafran e Wolfgang Tillmans, Corinne Day abbraccia uno snap shot style nel quale l'autenticità della situazione, la bassa fedeltà della tecnica, l'intimità del rapporto con i soggetti diventano elementi vitali per la costruzione di un certo stile. Nonostante questo realismo possa sembrare un espediente retorico al pari degli altri, esso riflette una particolare condizione estetica e culturale; il suo trionfo deriva anche dal continuo bisogno di novità di cui si alimenta il mondo della moda che in quegli anni era ormai saturo dell'euforia edonistica e del gusto per l'eccesso celebrati dal decennio precedente. Minimalismo, ricerca identitaria, rifiuto delle convenzioni, estetizzazione del banale e ritorno all'introversione, perdita del futuro, sopravvivenza in un presente interstiziale e metropolitano sono le componenti di una sensibilità diffusa sia nell'arte che nella moda. In questo periodo iniziano scambi straordinariamente intensi e proficui fra i due ambiti, nel nome di un corpo vissuto che presto entrerà sotto il dominio pubblico della spettacolarizzazione e dell'istantaneità dei nuovi media. Corinne Day è stata l'unica fotografa di moda a non volere che le sue immagini pionieristiche d'inizio anni Novanta entrassero nelle gallerie o nei musei; soltanto nel 2000 in concomitanza con la pubblicazione di *Diary*¹⁸ ha tenuto la prima mostra personale raccogliendo gli ultimi

sette anni di lavoro e vita privata all'interno di un racconto visivo poetico, crudele, memore della lezione di Nan Goldin. Eugénie Shinkle, però, ha messo in guardia da una lettura troppo ingenua di questo approccio applicato alla moda: «sebbene le fotografie di moda realistiche mettano in discussione i codici convenzionali, vengono semplicemente codificate in un'altra maniera, progettate per attirare un mercato che rifiuta le regole dell'immaginario più tradizionale. Invece che risultare immagini radicalmente differenti, esse richiedono un diverso tipo di lavoro interpretativo e l'identità del loro mercato è, in parte, basata sulla capacità di mettere in atto questo lavoro.»¹⁹ Tutto ciò implica una spettacolarizzazione del quotidiano nella quale performance e rappresentazione vengono perfettamente a coincidere attraverso l'immediatezza di uno sguardo che spinge lo spettatore in una zona di prossimità radicale. Durante un'intervista la stessa Corinne Day ha affermato che per lei «ogni fotografia è all'80% casting»²⁰ sottolineando, così, l'importanza dell'intimità relazionale che viene stabilita con i modelli. La presunta autenticità della snapshot e la sua carica empatica l'hanno resa particolarmente interessante per un certo tipo di moda alternativa, legata soprattutto alla youth culture emersa nei primi anni Novanta; una strategia poi adottata anche per alcune campagne pubblicitarie di marchi più classici, quasi a sdrammatizzare il passato, glamourizzando ciò che prima costituiva un territorio visivo inesplorato e rimosso. Talvolta la presenza di modelle giovanissime, alcune delle quali anoressiche, e l'estetizzazione di pratiche borderline come l'assunzione di droghe hanno suscitato dure critiche nei confronti di un lifestyle che appare così autodistruttivo e nichilista.

Susan Kismaric e Eva Respini spiegano questa sorta di attrazione fatale rispetto alla cruda realtà sul catalogo *Fashioning fiction in photography since 1990* introducendo la mostra che, nel 2004, ha

celebrato l'ingresso della fotografia di moda negli spazi del MoMA di New York. «Tra il clamore dell'immaginario commerciale, i possibili legami che uniscono lo spettatore a un ricordo – reale o falso – diventano strumenti di percezione potenti e stimolanti. (...) L'ispirazione si è sviluppata lungo due percorsi: in posa e candid. Nel caso della posa, la snapshot richiama i momenti ritualistici e gli scenari perfetti della vita familiare mentre l'approccio candid aggiunge un senso di verità o autenticità alle pagine della rivista.»²¹ In parallelo si afferma il vintage fashion come espressione individualizzata dello stile mentre la street culture arriva in passerella; i modelli vengono spesso presi dalla strada o dalla cerchia di amici del fotografo rifiutando ogni elemento che possa evocare un'estetica da studio.

Gli scatti di Corinne Day risultano esemplari in questo senso indulgiando addirittura nella cosiddetta sfera dell'abietto, ai margini della rappresentabilità e del concetto tradizionale di bellezza. Recuperando la descrizione di Julia Kristeva «non è l'assenza di pulizia o di salute a rendere abietto quel che turba un'identità, un sistema, un ordine. Ma quel che non rispetta i limiti, i posti, le regole. L'intermedio, l'ambiguo, il misto.»²² Si tratta di un universo proiettato verso l'esterno e nello stesso tempo costruito a immagine dell'interno, del piacere e del dolore dell'esperienza, inscritto sui limiti del corpo. Basta pensare alla fotografia delle mutande sporche di sangue mestruale gettate (forse dimenticate) sul pavimento sporco: una fotografia che fa pensare alla nozione batailliana di informe, alla traccia di una sessualità non erotizzata, primaria, rigettata sulla soglia del visibile.

La moda di vent'anni fa (ancora prima, forse, con l'avvento del punk) accoglie l'utopia della youth culture e il suo bisogno di aderenza al reale costruendo il mito della strada come spazio di autenticità, di

flusso vitale, di scoperta del sé. La diffusione di internet, insieme alle tecnologie della videosorveglianza e alle strategie di controllo antiterrorismo (soprattutto in seguito all'attentato dell'11 settembre 2001) hanno modificato profondamente lo slancio utopico e partecipativo di quel periodo. Da luogo di performance creativa e di riproduzione dello stile, la strada assume nuove connotazioni legate alle pratiche dello spazio pubblico pur continuando a svolgere un ruolo fondamentale nel discorso sulla dimensione identitaria. Recentemente due artisti hanno affrontato in maniera molto interessante le contraddizioni emerse dall'analisi di questo topos facendo uso del mezzo fotografico in versione documentarista.

Tobias Zielony (*Fig. 39*) ha scelto di documentare la vita dei teenager nelle periferie di alcuni paesi occidentali: un tema apparentemente banale che invece rivela esiti inaspettati e appassionanti. Innanzitutto la campionatura delle città non include grandi metropoli; partendo dalla frase di Bret Easton Ellis secondo cui oggi Los Angeles è dappertutto, il giovane fotografo tedesco sceglie Knowle West in Bristol, Halle-Neustadt, il Quartiers Nord a Marsiglia, Napoli, Winnipeg in Canada e l'area meridionale di Los Angeles, appunto. Nonostante alcune differenze culturali, ciò che maggiormente colpisce sono proprio le somiglianze fra questi ragazzi e ragazze che nel mondo globalizzato sembrano tutti uguali. Lo sguardo di Zielony cattura la brutalità, l'isolamento, il desiderio di appartenenza al gruppo facendo emergere un'omologazione di fondo negli atteggiamenti, nelle posture, probabilmente anche nei sogni di questi giovani. Non siamo di fronte alla classica narrativa basata sui riti di passaggio, sulla partecipazione a una determinata sottocultura (come in Ed Templeton, per esempio) e sul cambiamento. Non incontriamo nemmeno una celebrazione del teen spirit o della creatività street. L'interesse per il paesaggio suburbano è sempre subordinato

all'interazione comportamentale ed emotiva dei teenager che lo abitano. Sembra che la circolazione istantanea e globale delle immagini abbia inghiottito, forse vanificato, qualsiasi slancio dentro un ciclo di assimilazione normalizzante a livello di mass media, internet, film e serie TV. In un contesto postmoderno i ragazzi, infatti, guardano gli stessi programmi, frequentano gli stessi siti internet, parlano degli stessi argomenti indipendentemente da dove vivono.

L'ultimo libro che raccoglie il lavoro svolto finora s'intitola in maniera eloquente *Story/No Story* a sottolineare l'ambivalenza del corpus fotografico raccolto: non si tratta del classico reportage sulla condizione giovanile, anche perché non affronta (per lo meno direttamente) questioni come il traffico di droga o la criminalità di solito associate allo studio di questa età critica, difficile da gestire e indirizzare. Non è nemmeno un racconto in stile album di famiglia. Si potrebbe definire come una ricerca sulla spazializzazione dell'adolescenza nella contemporaneità i cui esiti, per ora, fanno pensare a una diffusa coincidenza tra marginalità sociale dei soggetti e collocazione urbana periferica. L'hanging out apparentemente non produce più quella che Dick Hebdige aveva chiamato la rivolta dello stile. L'idea stessa di resistenza in chiave postmoderna assume sfumature più transitorie e localizzate rapportandosi in maniera diversa al suo opposto simmetrico, cioè la devianza. I soggetti postmoderni sono frammentati da un potere che tende a evitare i discorsi unitari o totalizzanti promuovendo, invece, quelli di autocontrollo e sorveglianza. Il corpo adolescente sembra ridursi a una mera esperienza liminare, a un momento di passaggio ambiguo, il più delle volte doloroso, che consente (in tempi sempre più brevi) l'ingresso nel mondo adulto.

A proposito di questa tendenza panottica si può ricordare anche il raffinato lavoro concettuale di Anne Daems (*Fig. 40*). La giovane

fotografa belga ha trascorso l'inverno del 2005 a New York, grazie a una borsa di studio che le ha permesso di realizzare il libro dal titolo *72 girls and some boys who could be models*²³ curato da Dan Graham. Rivisitando il genere della street photography Daems affronta il tema della sorveglianza ritraendo i giovani passanti lungo le strade di Manhattan e identificandoli come potenziali modelli. È un'operazione che intende demistificare e capovolgere dall'interno i luoghi comuni della street fashion con la sua celebrazione dell'autenticità, delle bellezze naturali, del quotidiano. Inoltre, come già predetto da Andy Warhol, sottolinea la presenza fantasmatica di un sogno di massa alimentato dalla società dello spettacolo: diventare celebri anche soltanto per cinque minuti. Attraverso questi ritratti catturati di nascosto (secondo il punto di vista di uno stalker o di una videocamera di sorveglianza) l'artista sviluppa una riflessione sul voyeurismo e sul concetto di bellezza convenzionale che governa una cultura sempre più ossessionata da questo mito.

Infatti «l'ondata d'immagini che coinvolgono modelli amatoriali può essere anche considerata rispetto un altro contesto culturale tipico della contemporaneità, quello dei reality show e della ritrattistica reality facilitata dalle nuove tecnologie: la macchina fotografica del cellulare, i siti web personalizzati, le webcam e i blog.»²⁴ Il modello professionale è più simile a un oggetto che si trasforma in immagine mentre la persona dalla strada può essere utilizzata come strumento di marketing per sovvertire un determinato mainstream; una strategia che, però, rischia addirittura di cadere nel conformismo quando si affida al potere dell'apparenza rendendo tutti potenzialmente delle star. «Come nei reality show, la comparsa dei modelli non professionisti riflette una simultanea ossessione per costruire la celebrity partendo dalle persone ordinarie o per lo spotting di

celebrities mentre si dedicano ad attività ordinarie che dovrebbero renderle più “reali” o “umane”.»²⁵

Inoltre, a livello di tradizione fotografica e cinematografica, New York rappresenta la metropoli per eccellenza, il luogo di sperimentazione e di fermento sottoculturale dove i desideri più disparati possono realizzarsi in sintonia con lo spirito del sogno americano. La street photography è fiorita sulle sue strade grazie a maestri quali William Klein e Robert Frank che hanno contribuito a creare una vera e propria epopea visiva. Come ha osservato Daems oggi, in questa città, si trova probabilmente la più alta percentuale di persone che vogliono diventare modelli; lo spazio metropolitano come palcoscenico pubblico non coinvolge più forme sottoculturali di resistenza ma privilegia modalità di scrutinio dell'altro dove agiscono strutture normalizzanti di controllo ed esclusione.

¹ K. Siegel, *Rineke Dijkstra. Portraits*, cat. mostra (Boston, Institute of Contemporary Art, 17 aprile – 1 luglio 2001), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001, pp. 13-4

² C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, cit., p. 87

³ Intervista di Rineke Dijkstra in A.C. Jaeger, *Image makers, image takers*, Thames & Hudson, New York 2007, pp. 136-45

⁴ S. Kemp – J. Squires, *Feminism*, Oxford University Press, Oxford 1998, p. 451

⁵ S. Bright, *Art Photography Now*, Thames & Hudson, London 2005, p. 36

⁶ F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione*, cit., p. 140

⁷ Ivi, p.143

⁸ Traduzione in italiano dalla fotografia che apre la sequenza della campagna Levi's

⁹ Luca Vona, “New York, New Folk”, in *Exibart on line*, martedì 19 settembre 2006, <http://www.exibart.com/notizia.asp?idnotizia=17242>

¹⁰ F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione*, cit., p. 144

¹¹ M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, cit., p. 77

¹² Ivi, p. 75

¹³ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2005, p. 64

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Ivi, p. 166

¹⁶ E. Templeton, *The Golden Age of Neglect*, (Parigi, Palais de Tokyo, 3 ottobre-17 novembre 2002), Drago Arts, Roma 2002, p. 101

¹⁷ L. Panaro, “Ed Templeton”, in *Around Photography*, anno IV, n°11, editrice Quinlan, Bologna marzo-giugno 2007, p. 40

¹⁸ M. Mack (a cura di), *Corinne Day: diary*, Kruse Verlag, Hamburg 2000

¹⁹ E. Shinkle, *Fashion as photograph*, cit., p. 218

²⁰ P. Venzano, *Corinne Day: caution fragile!*, Mixt(e) Magazine, 1 giugno 2000, p. 78 - <http://www.corinneday.co.uk/press.php?action=read&id=39>

²¹ S. Kismaric – E. Respini, *Fashioning fiction in photography since 1990*, cit, p. 26

²² J. Kristeva, cit., p. 6

²³ D. Graham (a cura di), *72 girls and some boys who could be models*, J&L Books, New York 2007

²⁴ S. Kismaric – E. Respini, *Fashioning fiction in photography since 1990*, cit, p. 206

²⁵ Ibidem

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Il battito della fotografia*, Clueb, Bologna 2000
- AA.VV., *Anatomia di Pokémon. Cultura di massa ed estetica dell'effimero fra pedagogia e globalizzazione*, Seam, Roma 2002
- AA.VV., *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Mondadori, Milano 2007
- Abruzzese A., *L'intelligenza del mondo. Fondamenti di storia e teoria dell'immaginario*, Meltemi, Roma 2001
- Ades D. - Chadwick W., *Mirror images: Women, Surrealism and Self-Representation*, cat. mostra (Cambridge, MIT List Visual Arts Center, 9 aprile – 28 giugno 1998), MIT Press, Cambridge MA 1998
- Alfano Miglietti F. (FAM), *Identità mutanti*, Costa & Nolan, Genova 1997
- Alfano Miglietti F. (FAM), *VirusModa*, Skira, Milano 2005
- Aliaga J. V. – Goldman S. – Orgaz L.F. (a cura di), *Hannah Wilke. Exchange values*, cat. mostra (Vitoria Gasteiz, Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 5 ottobre 2006 – 14 gennaio 2007), Artium, Vitoria-Gasteiz 2006
- Alinovi F., *Dada, anti-arte e post-arte*, G.D'Anna, Messina 1980
- Alinovi F. - Marra C., *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Editrice Quinlan, Bologna [1981] 2006
- Alison J. (a cura di), *Jam: Tokyo-London*, cat. mostra (London, Barbican Centre, 10 maggio-8 luglio 2001), Booth-Clibborn, London 2001
- Annear J. (a cura di), *Mnemosyne*, cat. mostra (Sydney, Art Gallery of New South Wales, 5 gennaio – 3 aprile 2005) Scalo, Zurich 2005
- Aoki S., *Fruits*, Phaidon, London 2001
- Aoki S., *Fresh Fruits*, Phaidon, London 2005
- Appadurai A., *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma [1996] 2001

Augé M., *Nonluoghi: introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano [1992] 1993

Augé M., *Le forme dell'oblio. Dimenticare per vivere*, Il Saggiatore, Milano [1998] 2000

Augé M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino [2003] 2004

Bajac Q., *Austin, Texas (Fashion Magazine)*, Magnum, New York 2008

Barilli R., *Tra presenza e assenza*, Bompiani, Milano 1974

Barilli R., *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano [1984] 2005

Barthes R., *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980

Barthes R., *Il sistema della moda*, Einaudi, Torino [1967] 1977

Baudrillard J., *Della seduzione*, Cappelli, Bologna [1979] 1980

Baudrillard J., *La trasparenza del male: saggio sui fenomeni estremi*, SugarCo, Milano [1990] 1991

Baudrillard J., *Il delitto perfetto*, Raffaello Cortina, Milano [1995] 1996

Baumgardner J. – Richards A., *ManifestA. Young women, feminism and the future*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2000

Beccaria M., *Vanessa Beecroft. Performances 1993-2003*, catalogo della mostra (Torino, Castello di Rivoli, 6 ottobre 2003-25 gennaio 2004), Skira, Milano 2003

Beecroft V.- Deitch J. – Lisi R., *VBLV*, catalogo della mostra (Paris, Espace Louis Vuitton, 12 gennaio-31 marzo 2006), Charta, Milano 2007

bell hooks, *Feminist theory: from margin to center*, South End Press, Boston 1984

- bell hooks, *Race and representation*, South End Press, Boston 1992
- bell hooks, *Art on my mind: visual politics*, The New Press, New York 1995
- Benjamin W., *Opere*, Einaudi, Torino 2000
- Berardi F. (Bifo), *Mutazione e cyberpunk. Immaginario e tecnologia negli scenari di fine millennio*, Costa & Nolan, Genova 1994
- Berger M. – Wallis B. – Watson S., *Constructing masculinity*, Routledge, New York 1995
- Bernadac M.L. – Marcadé B., *Féminin-Masculin. Le sexe de l'art*, cat. mostra (Paris, Centre Pompidou, 25 ottobre 1995 – 12 febbraio 1996), Paris, 1995
- Bersani L., *Homos*, Pratiche, Milano [1995] 1998
- Binotto M., *Pestilenze. Dall'Aids alle reti di comunicazione: virus e contaminazione come metafora del nostro tempo*, Castelveccchi, Roma 2000
- Blessing J. (a cura di), *Rrose is a rrose is a rrose. Gender Performance in Photography*, catalogo della mostra (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 17 gennaio-27 aprile 1997), Guggenheim Museum Publications, New York 1997
- Blessing J., (a cura di), *Catherine Opie. American Photographer*, cat. mostra (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 26 settembre-7 gennaio 2009), Guggenheim Museum Publications, New York 2008
- Bloom L., *With other eyes. Looking at race and gender in visual culture*, University of Minnesota, Minneapolis 1999
- Bonami F. – Nicole M., *Inez Van Lamsweerde & Vinoodh Matadin: photographs*, cat. mostra (Firenze, Stazione Leopolda 21 giugno-21 luglio 2001) Schirmer/Mosel, Monaco 2001
- Bonami F. – Simons R. (a cura di), *Il quarto sesso. Il territorio estremo dell'adolescenza*, cat. mostra (Firenze, Stazione Leopolda, 9 gennaio 2003-9 febbraio 2003) Pitti Immagine Discovery/Charta, Firenze 2003

Bonami F., *Non toccare la donna bianca*, cat. mostra (Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 16 settembre 2004-8 gennaio 2005), Hopefulmonster, Torino 2004

Bonami F. – Frisa M.L., *VB53 Vanessa Beecroft*, cat. della performance di Vanessa Beecroft in occasione di Pitti Immagine Uomo 66 (Giardino dell'Orticoltura Firenze), Pitti Immagine Discovery/Charta, Firenze 2005

Bordo S., *Unbearable weight: feminism, western culture and the body*, University of California Press, Berkeley 1993

Bordo S., *The male body: a new look at men in public and private*, Farrar, New York 1999

Braidotti R., "Feminism by any other name", intervista con Judith Butler, in *Differences. More Gender Trouble: Feminism meets Queer Theory*, Indiana University Press, Bloomington 1994, pp. 27-61

Braidotti R., *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma [1994] 1995

Braidotti R., *Madri, mostri, macchine*, Manifesto Libri, Roma 1996

Braidotti R., *Nuovi Soggetti Nomadi*, Sossella, Roma 2002

Braidotti R., *In metamorfosi: verso una teoria materialista del divenire*, Feltrinelli, Milano [2001] 2003

Braidotti R. – Griffin G., *Thinking differently: a reader in European's women studies*, Zed Books, London-New York 2002

Brehm M., *The Japanese Experience-Inevitable*, catalogo della mostra (Kraichtal, Ursula Blickle Foundation, 9 giugno-14 luglio 2002), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002

Bright S., *Art Photography Now*, Thames & Hudson, London 2005

Browne A. – Gan S. (a cura di), *V-Best. Best of V Magazine*, Edition 7L/Steidl, New York 2005

Bruzzi S. – Gibson P.C., *Fashion cultures: theories, explorations and analysis*, Routledge, New York 2000

Bush K., *Catherine Opie*, catalogo della mostra (London, Photographers' Gallery, 9 agosto-24 settembre 2000), Photographers' Gallery, London 2000

Broude N. – Garrad D.M., *Reclaiming female agency: feminist art history after postmodernism*, University of California Press, Berkeley 2005

Buchbinder D., *Performance anxieties: reproducing masculinity*, Allen & Unwin, Sydney 1998

Butler J., *Scambi di genere: identità, sesso e desiderio*, Sansoni, Milano [1990] 2004

Butler J., *Corpi che contano: i limiti discorsivi del sesso*, Feltrinelli, Milano [1993] 1996

Butler J., "Against proper objects", in *Differences. More Gender Trouble: Feminism meets Queer Theory*, VI 2/3, Indiana University Press, Bloomington 1994, pp. 1-26

Butler J., *La vita psichica del potere*, Meltemi, Roma [1997] 2005

Butler J., *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma [2004] 2006

Cahill J., *Cosplay Girls. Japans Live Animation Heroines*, DH Publishing, Tokyo 2003

Canevacci M., *Culture Extreme: mutazioni giovanili tra i corpi delle metropoli*, Meltemi, Roma 1999

Canevacci M., *Antropologia della comunicazione visuale. Feticci merci pubblicità cinema corpi videoscape*, Meltemi, Roma 2001

Canevacci M., *Sincretismi. Esplorazioni diasporiche sulle ibridazioni culturali*, Costa & Nolan, Milano 2004

Capucci P. L., *Il corpo tecnologico. L'influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*, Baskerville, Bologna 1994

Carlson M., *Performance: a critical introduction*, Routledge, New York 2003

- Carpanini C., “*Vedermi alla terza persona.*” *La fotografia di Claude Cahun*, Editrice Quinlan, Bologna 2008
- Cassell J. – Jenkins H. (a cura di), *From Barbie to mortal kombat. Gender and computer games*, MIT Press, Cambridge 2000
- Cavallucci F. – Wróblewska H., *Katarzyna Kozyra*, cat. mostra (Trento, Galleria Civica, 20 febbraio-30 maggio 2004) Silvana, Milano 2004
- Cavarero A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano 1997
- Chadwick W., *Women, Art and Society*, Thames and Hudson, London 1990
- Chadwick W. - De Courtivron I., *Significant others: creativity & intimate partnership*, Thames and Hudson, London 1993
- Clair J., *Marcel Duchamp il grande illusionista*, Abscondita, Milano [1975] 2003
- Cleto F. (a cura di), *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: a reader*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1999
- Cleto F. (a cura di), *PopCamp*, Marcos y Marcos, Milano 2008
- Compagnon A., *I cinque paradossi della modernità*, Il Mulino, Bologna [1990] 1993
- Connell R.W. – Hearn J. – Kimmel M.S., *Handbook of studies on men and masculinities*, Sage, London 2005
- Cooper D., *Bill Henson*, edizioni Università di Salamanca, Salamanca 2003
- Costa G., *Nan Goldin*, Phaidon, London-New York 2005
- Cotton C. (a cura di), *Imperfect beauty. The making of contemporary fashion photographs*, cat. mostra (London, Victoria and Albert Museum, 28 settembre 2000-18 marzo 2001), V&A Publications, London 2000
- Cotton C., *The photograph as contemporary art*, Thames & Hudson, London 2004

- Coupland D., *Generazione X*, Mondadori, Milano [1991] 1992
- Craik J., *The face of fashion: cultural studies in fashion*, Routledge, New York 1994
- Cruz A. – Jones A. – Smith E., *Cindy Sherman. Retrospective*, cat. mostra (Los Angeles, MOCA, 2 novembre 1997 – 1 febbraio 1998), Thames & Hudson, New York 1997
- Cunningham D. M., “Queer today, gone tomorrow” in *Art and Australia*, vol. 46, n°4, inverno 2009, pp. 642-51
- Day E., “Depressed, repressed, objectified: are men the new women?”, in *The Guardian*, London, domenica 3 agosto 2008, <http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2008/aug/03/gender.healthandwellbeing>
- de Cecco E. – Romano G., *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi*, Postmedia Books, Milano 2002
- de Cecco E. (a cura di), *Non toccare la donna bianca. Conversazioni con le artiste*, Quaderno 01, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino 2004
- de Certeau M., *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Roma [1990] 2001
- de Lauretis T., *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1984
- de Lauretis T., “Female grotesque: carnival and theory”, in *Feminist Media Studies/Critical Studies*, Indiana University Press, Bloomington 1986, pp. 213-29
- de Lauretis T., *Technologies of gender: Essays on theory, film and fiction*, Indiana University Press, Bloomington 1987
- de Lauretis T., *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano 1996
- de Lauretis T., *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999
- de Salvo D. - Ferguson R. – Slyce J., *Gillian Wearing*, Phaidon, London 1999

del LaGrace V., *Pleasure principles. Politics, sexuality and ethics*, Lawrence and Wishhart, London, 1994

del LaGrace V., *Sublime mutations*, Konkursbuchverlag, Tübingen 2000

Dean C., *The self and its pleasures: Bataille, Lacan and the history of the decentered subject*, Cornell University Press, Ithaca/London 1992

Deavere Smith A., *Lyle Ashton Harris*, Gregory R. Miller & Company, New York 2004

Debord G., *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano [1967] 1997

Debray R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano [1992] 1999

Deepwell K., *New feminist art criticism: critical strategies*, Manchester University Press, Manchester 1995

Deitch J., *Posthuman*, cat. mostra (Torino, Castello di Rivoli, 3 ottobre – 22 novembre 1992), DAP, New York 1992

Deleuze G., *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna [1968] 1971

Deleuze G. – Guattari F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, 2 voll., Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma [1980] 1987

Deleuze G., *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano [1983] 1984

Deleuze G., *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano [1985] 1989

Deleuze G., *Come farsi un corpo senza organi*, Castelvecchi, Roma [1994] 1997

Deleuze G., *Abecedario di Gilles Deleuze*, (video-intervista in 3 DVD), DeriveApprodi, Roma 2005

Delin E. – Dynnol K. – Goddard D., *Hannah Wilke: a retrospective*, cat. mostra (Copenhagen, Contemporary Art Center, 31 ottobre-23 dicembre 1998) Nikolaj, Copenhagen, 1998

- Demos T. (a cura di), *Vitamin PH. New perspectives in photography*, Phaidon, London 2006
- Denfeld R., *The new victorians: a young woman's challenge to the old feminist order*, Warner Books, Clayton 1995
- Derrick R. – Poynter P. – Sanders M. (a cura di), *The impossibile image. Fashion Photography in the digital age*, Phaidon, London 2000
- Derrida J., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino [1967] 1971
- Derrida J., *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, Filema, Napoli [1995] 1996
- Derrida J., *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano [1999] 2003
- Dewey J., *L'arte come esperienza*, Aestherica, Palermo [1934] 2007
- Di Cori P. (a cura di), *Altre storie. La critica femminista alla storia*, Clueb, Bologna 1996
- Dorfman E., *Fandomania: characters & cosplay*, Aperture, New York 2007
- Drake J. – Heywood L., *Third Wave Agenda. Being feminist, doing feminism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997
- Driscoll C., *Girls*, Columbia University Press, New York 2002
- Durand R. (a cura di), *Cindy Sherman*, cat. mostra (Paris, Jeu de Paume, 16 maggio-2 settembre 2006), Flammarion, Paris 2006
- Dubois P., *L'atto fotografico*, Quattro Venti, Urbino [1983] 1996
- Edelman L., *No future: queer theory and the death drive*, Duke University Press, Durham NC 2005
- Edwards T., *Men in the mirror. Men's fashion, masculinity and consumer society*, Cassell, London 1997
- Edwards T., *Contradictions of consumption: concepts, practices and politics in consumer society*, Open University, Buckingham 2000

- Edwards T., *Cultures of masculinity*, Routledge, New York 2006
- Eicher J. – Evenson S. (a cura di) *The Visible self: global perspectives on dress, culture, and society*, Fairchild Books & Visuals, New York 2000
- Entwistle J., *The fashioned body: fashion, dress and modern social theory*, Polity Press, Cambridge 2000
- Erens P. (a cura di) *Issues in feminist film criticism*, Indiana University Press, Bloomington 1990
- Evans C., *Fashion at the edge. Spectacle, modernity and deathliness*, Yale University Press, New Haven and London 2003
- Evans J. – Hall S., *Visual culture: the reader*, Sage, London 1999
- Faludi S., *Contrattacco: la guerra non dichiarata contro le donne*, Baldini & Castoldi, Milano [1991] 1992
- Fausto-Sterling A., *Sexing the body: gender politics and the construction of sexuality*, Basic, New York 2000
- Ferguson R., *Gillian Wearing*, Phaidon, London 1999
- Fischer L., *Cinematernity: film, motherhood, genre*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1996
- Fischer-Lichte E. – Wulf C., *Theorien des Performativen*, Paragrana, Berlin 2001
- Fleiss E. - Zahm O., *Purple Anthology*, Rizzoli International, New York 2008
- Foster H. (a cura di), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988
- Foster H., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, Milano [1996] 2006
- Foster H., *Design & crime*, Postmedia Books, Milano 2003
- Foucault M., *La volontà di sapere: storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano [1978] 1984

- Foucault M., *L'uso del piacere: storia della sessualità II*, Feltrinelli, Milano [1984] 1991
- Foucault M., *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Einaudi, Torino [1975] 1993
- Foucault M., *Il corpo, luogo di utopia*, Nottetempo, Roma 2008
- Foucault M., *Utopie, Eterotopie*, Cronopio, Napoli [2004] 2006
- Friedman A., "Unintended Consequences of the feminist sex/gender distinction" in *Genders*, issue 43, 2006 - http://www.genders.org/g43/g43_friedman.html
- Freud S., *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1967
- Frueh J. – Langer C.L. – Raven A., *New feminist criticism: art, identity, action*, Icon, New York 1994
- Fuku N. – Phillips C. (a cura di), *Heavy light. Recent photography and video from Japan*, cat. mostra (New York, ICP, 15 maggio-7 settembre 2008) ICP/Steidl, New York 2008
- Galassi P. (a cura di), *The complete untitled film stills. Cindy Sherman*, cat. mostra (New York, MOMA, 26 giugno – 2 settembre 1997), Museum of Modern Art, New York 1997
- Gauntlett D., *Media, gender and identity: an introduction*, Routledge, New York 2002
- Gillis S. – Howie G. – Munford R., *Third Wave Feminism. A critical exploration*, Palgrave Macmillan, New York [2004] 2007
- Goldin N., *The ballad of sexual dependency*, Aperture, New York 1986
- Goldin N., *The other side*, Scalo, Zurich [1993] 2000
- Graham D. (a cura di), *72 girls and some boys who could be models*, J&L Books, New York 2007
- Grazioli E., *Corpo e figura umana nella fotografia*, Mondadori, Milano 1998

Graeve Ingelmann I. (a cura di), *Female Trouble*, cat. mostra (Monaco, Pinakothek der Moderne 17 luglio – 26 ottobre 2008), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2008

Grosenick U., *Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Taschen, Colonia 2005

Grosz E., *Sexual Subversions: three French Feminists*, Allen & Unwin, Sydney 1989

Grosz E., *Volatile Bodies: Toward A Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1994

Grosz E. – Probyn E., *Sexy bodies: the strange carnalities of feminism*, Routledge, London-New York 1995

Guerilla Girls, *Bitches, Bimbos and Ballbreakers: the Guerilla Girls's illustrated guide to female stereotypes*, Penguin Books, London 2003

Halberstam J., *Female Masculinity*, Duke University Press, Durham NC 1998

Halberstam J., *The Drag King Book*, Serpent's Tail, New York-London 1999

Halberstam J., *In a queer time and place*, New York University Press, New York-London 2005

Halperin D., "The Normalizing of Queer Theory" in *Journal of Homosexuality*, v. 45, n.2/3/4, Haworth Press, Binghamton NY 2003, p. 339-43

Haraway D., *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano [1991] 1995

Hart L. – Pehlan P., *Acting out: feminism performances*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1993

Hebdige D., *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Costa & Nolan, Genova [1979] 1983

Henson B., *Lux et Nox*, Scalo, Zurigo 2002

- Henson B., *Mnemosyne: photographic works 1974-2004*, Scalo, Zurigo 2004
- Hollows J. – Moseley R., *Feminism in popular culture*, Berg, Oxford-New York 2006
- Hopkins S., *Girl Heroes: the new force in popular culture*, Pluto Press, Sydney 2002
- Huntley R., *The world according to Y. Inside the new adult generation*, Allen & Unwin, Sydney 2006
- Ince K., *Orlan. Millennial female*, Berg, Oxford 2000
- Ishikawa K., *Gothic & Lolita*, Phaidon, London 2007
- Iwabuchi K., *Recentering globalization: popular culture and Japanese transnationalism*, Duke University Press, Durham 2002
- Jaeger A.C., *Image makers, image takers*, Thames and Hudson, New York 2007
- Jameson F., *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1991
- Janecke C., *Performance und Bild, Performance als Bild*, Philo & Philo Fine Arts, Berlin 2004
- Janus E., *Veronica's revenge: contemporary perspectives on photography*, Scalo, Zurich 1998
- Jenkins H., *Textual poachers: television fans and participatory culture*, Routledge, London 1992
- Jenkins H., *Cultura convergente*, Apogeo, Milano [2006] 2007
- Jobey L. – Kullmann I., *Hannah Starkey: photographs 1997-2007*, Steidl, Göttingen 2007
- Jones A., *Postmodernism and the engendering of Marcel Duchamp*, Cambridge University Press, Cambridge 1994
- Jones A., *Body Art/Performing the subject*, The University of Minnesota Press, Minneapolis 1998

- Jones A., *Self/Image: technology, representation and the contemporary subject*, Routledge, New York 2006
- Jones T. – Rushton S., *Fashion Now 2*, Taschen, Colonia 2008
- Jones T., *100 contemporary fashion designers*, Taschen, Colonia 2009
- Kehily M.J. – Nayak A., *Gender, youth and culture: masculinities and femininities*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2007
- Keet P., *The Tokyo Look Book*, Kodansha International, Tokyo 2007
- Kellein T. (a cura di), *Vanessa Beecroft. Photographs, films, drawings*, cat. mostra (Bielefeld, Kunsthalle, 9 maggio-22 agosto 2004), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004
- Kemp S. – Squires J., *Feminism*, Oxford University Press, Oxford 1998
- Kim S. – McCann C., *The feminist theory reader. Local and global perspectives*, Routledge, New York 2002
- Kismaric S. – Respini E., *Fashioning Fiction in photography since 1990*, cat. mostra (New York, MOMA QNS, 16 aprile-28 giugno 2004), MOMA, New York 2004
- Knaup B. – Stammer B.E., *Re.Act.Feminism Performancekunst der 1960er und 70er Jahre heute*, cat. mostra (Berlin, Akademie der Künste, 13 dicembre 2008 – 8 febbraio 2009), Berlin 2008
- Koike K. – Yasuda S. – Torii I., *La Città delle Ragazze*, cat. mostra (Padiglione Giappone, VII Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, 18 giugno - 29 ottobre 2000), Venezia 2000
- Kokatsu R., *Japanese women artists before and after world war II, 1930s-1950s*, cat. mostra (Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, 21 ottobre – 9 dicembre 2001), Tochigi 2001
- Kokatsu R., *Japanese women artists in avant-garde movements 1950-1975*, cat. mostra (Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, 24 luglio – 11 settembre 2005), Tochigi 2005
- Kracauer S., *Film, ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano [1960] 1962

- Krauss R., *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano [1990] 1996
- Krauss R., *Celibi*, Codice, Torino [1999] 2004
- Krauss R., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma [1985] 2007
- Krauss R., *L'inconscio ottico*, Mondadori, Milano [1993] 2008
- Kristeva J., *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano [1980] 1981
- Kuhn T., *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino [1962] 1999
- Lacan J., *Scritti*, Einaudi, Torino 1995
- Landry D. – MacLean G., *The Spivak Reader. Selected works*, Routledge, New York 1996
- Latham R., *Consuming youth: vampires, cyborgs and the culture of consumption*, Chicago Press, Chicago 2002
- Latimer T.T., *Women together/Women apart. Portrait of lesbian Paris*, Rutgers University Press, New Brunswick 2005
- Latour B. – Weibel P., *Iconoclasm. Beyond the image wars in science, religion and art*, MIT Press and ZKM, Karlsruhe 2002
- Lipovetsky G., *L'impero dell'effimero: la moda nelle società moderne*, Garzanti, Milano [1987] 1989
- Lipovetsky G., *La terza donna*, Frassinelli, Milano [1997] 2000
- Lipovetsky G., *Hypermodern times*, Polity, Cambridge [2004] 2005
- Lloyd F. (a cura di), *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, Reaktion Books, London 2002
- Lumby C., *Bad girls: the media, sex and feminism in the '90s*, Allen & Unwin, Sydney 1997
- Lury C., *Prosthetic Culture. Photography, memory and identity*, Routledge, New York 1998

- Lyotard J.F., *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano [1979] 1981
- Mack M. (a cura di), *Corinne Day: diary*, Kruse Verlag, Hamburg 2000
- Macrì T., *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Costa & Nolan, Genova 1996
- Maffesoli M., *La contemplazione del mondo: figure dello stile comunitario*, Costa & Nolan, Genova [1993] 1996
- Maffesoli M., *Del nomadismo: per una sociologia dell'erranza*, Angeli, Milano [1997] 2000
- Maffesoli M., *Il tempo delle tribù: il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Guerini, Milano [1988] 2004
- Maffesoli M., *L'orientalizzazione del mondo*, Fondazione Collegio San Carlo – Progetto Festival Filosofia, Modena 2005
- Maffesoli M., *Icone d'oggi: le nostre idol@trie postmoderne*, Sellerio, Palermo [2008] 2009
- Maggia F. (a cura di), *Between dreams and reality*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 28 giugno – 1 ottobre 2006), Electa, Milano 2006
- Maggia F. – Venanzi M., *Yasumasa Morimura. Requiem per il XX secolo. Il crepuscolo degli dei turbolenti*, cat. mostra (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 8 giugno-8 ottobre 2007), Skira, Milano 2007
- Maggia F. – Lazzarini F., *Contemporary Photography from the Far East: Asian Dub Photography*, Skira, Milano 2009
- Maglin N.B. – Perry D., *Bad girls/Good girls: women, sex and power in the nineties*, Rutgers University Press, New Brunswick 1996
- Mair A. – Jones T., *Smile i-D. Fashion and Style: the best from 20 years of i-D*, Taschen, Colonia 2001
- Mair A. – Jones T., *Fashion Now*, Taschen, Colonia 2003

- Manovich L., *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, [2001] 2002
- Marchesini R., *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002
- Marr D., *The Henson case*, Text Publishing, Melbourne 2008
- Marra C., *Scene da camera*, Essegi, Ravenna 1990
- Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento*, Mondadori, Milano 1999
- Marra C., *Le idee della fotografia: la riflessione teorica dagli anni sessanta ad oggi*, Mondadori, Milano 2001
- Marra C., *Forse in una fotografia*, CLUEB, Bologna 2002
- Marra C., *Nelle ombre di un sogno. Storia e idee della fotografia di moda*, Mondadori, Milano 2004
- Marra C., *L'immagine infedele: la falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori, Milano 2006
- Matadin V. - Van Lamsweerde I., *Inez Van Lamsweerde And Vinoodh Matadin. Pretty Much Everything*, vol. I, 7L, Paris 2007
- McGinley R., *Ryan McGinley*, Index Books, New York 2002
- McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, EST, Milano [1964] 1999
- McRobbie A., *Postmodernism and popular culture*, Routledge, London 1994
- McRobbie A., *In the Culture Society. Art, fashion and popular music*, Routledge, New York 1999
- McRobbie A., *Feminism and youth culture*, Macmillan, Basingstoke [1991] 2000
- McRobbie A., *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*, Sage, London 2009

McShine K. (a cura di), *Andy Warhol. Una retrospettiva*, cat. mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 25 febbraio – 27 maggio 1990) Bompiani, Milano 1990

Medvedkova O., *The new life. La vie nouvelle*, Twin Palms, San Francisco 2005

Mercurio G., *Andy Warhol. Pentiti e non peccare più*, cat. mostra, (Roma, DART Chiosstro del Bramante, 29 settembre 2006 - 7 gennaio 2007), Skira, Milano 2006

Minh-ha T.T., *When the moon waxes red: representation, gender and cultural politics*, Routledge, New York-London 1991

Mirzoeff N., *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma [1998] 2002

Modleski T., "Some functions of a feminist criticism, or the scandal of the mute body" in *October*, n. 49, estate 1989, pp. 3-24

Modleski T., *Feminism without women: culture and criticism in postfeminist age*, Routledge, New York 1991

Mohanty C.T., "Feminist Encounters: Locating the Politics of Experience" *Copyright 1*, special issue on Fin de Siècle 2000, Fall 1987, p. 3044

Mohanty C.T., *Third world women and the politics of feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1991

Mohanty C.T., *Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity*, Duke University Press, Durham 2003

Monem N., *Riot grrrl: revolution girl style now!*, Black Dog Publishing, London 2007

Morgan R. (a cura di), *Sisterhood is global: the international women's movement anthology*, Pebguin Books, Harmondsworth 1984

Morland I. – Willox A. (a cura di), *Queer Theory*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2005

Murphy B., *Zeitgenössische Fotokunst aus Australien*, Edition Braus, Heidelberg 2000

- Muzzarelli F., *Formato tessera: storia, arte e idee in photomatic*, Mondadori, Milano 2003
- Muzzarelli F., *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Atlante, Bologna 2007
- Muzzarelli F., *L'immagine del desiderio: fotografia di moda tra arte e comunicazione*, Mondadori, Milano 2009
- Muzzarelli F., *Le origini contemporanee della fotografia*, Editrice Quinlan, Bologna 2007
- Muzzarelli F., *Viaggi e vacanze. La fotografia del tempo libero*, Bononia University Press, Bologna 2009
- Nakagawa H., *Introduzione alla cultura giapponese*, Mondadori, Milano [2005] 2006
- Naldi F., *I'll be your mirror: travestimenti fotografici*, Cooper&Castelvecchi, Roma 2003
- Negra D. – Tasker Y., *Interrogating Postfeminism. Gender and the politics of popular culture*, Duke University Press, Durham 2007
- Newhall B., *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino [1949] 1984
- Newton H., *Helmut Newton. New Images*, Grafis, Bologna 1989
- Nochlin L., *Women, Art and Power and Other Essays*, Icon Editions, Harper & Row, New York 1998
- Nochlin L. – Reilly M., *Global Feminism. New directions in contemporary art*, cat. mostra (New York, Brooklyn Museum 23 marzo – 1 luglio 2007), Merrell, New York-London 2007
- Norton R., “Queer culture vs Homophobic discourse” in *A Critique of Social Constructionism and Postmodern Queer Theory*, 2 agosto 2002, <http://www.rictornorton.co.uk/social24.htm>
- Norton R., “Queer subcultures” in *A Critique of Social Constructionism and Postmodern Queer Theory*, 24 ottobre 2002, <http://www.rictornorton.co.uk/social27.htm>
- Orlan, *This is my body... this is my software*, Black Dog, London 1997

Paglia C., *Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Yale University Press, New Haven 1990

Paglia C., *Sex, Art and American Culture*, Vintage Books, New York 1992

Paglia C., *Vamps and Tramps*, Penguin Books, London 1994

Panaro L., "Reality Photo Show" in *Around Photography*, anno II, n°6, editrice Quinlan, Bologna luglio-settembre 2005

Panaro L., "Ed Templeton", in *Around Photography*, anno IV, n°11, editrice Quinlan, Bologna marzo-giugno 2007

Paparoni D., *Il corpo parlante dell'arte*, Castelvecchi, Roma 1997

Patti G. - Sacconi L. - Ziliani G., *Fotomontaggio*, Mazzotta, Milano 1979

Perry D., *Difference and excess in contemporary art: the visibility of women's practice*, Blackwell, Hoboken 2004

Pierce C. S., *Semiotica*, Einaudi, Torino 1980

Pierce C. S., *Scritti scelti*, Unione tipografico - editrice torinese, Torino 2005

Phelan P., *Signs*, special issue, vol. 18, n. 4, Chicago, estate 1993

Phelan P., *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, London-New York 1993

Phelan P., *Acting out. Feminist performances*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1993

Phelan P., *The ends of performance*, New York University Press, New York 1997

Phelan P., *Mourning sex: performing public memories*, Routledge, New York-London 1997

Phelan P., *Arte e Femminismo*, Phaidon, London 2005

Polhemus, T., *Streetstyle: from Sidewalk to Catwalk*. Thames and Hudson, London 1994

- Polhemus T., *Style surfing. What to wear in the 3rd millennium*, Thames and Hudson, London 1996
- Pollock G., *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, Routledge, London-New York 1988
- Probyn E., *Sexing the self: gendered positions in cultural studies*, Routledge, New York-London 1993
- Pullen M., *High Fashion Crimes*, Nazraeli Press, Tucson 2005
- Rankin (a cura di), *Dazed and Confused: An Indispensable Photographic Book from Dazed and Confused*, Booth-Clibborn Editions, London 2000
- Raymond J., *Old joy: fiction by Jonathan Raymond & photographs by Justine Kurland*, Artspace Books, San Francisco 2004
- Reinhardt C., *Killing me softly - Todesarten*, Aviva, Berlin 2004
- Rice S. (a cura di), *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, cat. mostra (New York, Grey Art Gallery, 16 novembre 1999-29 gennaio 2000) MIT Press, Cambridge MA-London 1999
- Roiphe K., *The morning after: sex, fear and feminism*, Back Bay Books, New York 1994
- Sabucco V., *Shōnen Ai. Il nuovo immaginario erotico femminile tra Oriente e Occidente*, Castelvecchi, Roma 2000
- Sawada T., *ID400*, Seigensha, Kyoto 2004
- Sawada T., *OMIA*, Seigensha, Kyoto 2005
- Sawada T., *Masquerade*, Akaaka Art Publishing, Tokyo 2006
- Scacco L., *Estetica mediale. Da Jean Baudrillard a Derrick De Kerckhove*, Guerini Associati, Milano 2004
- Schlueter M. (a cura di), *Tobias Zielony. Story, no story*, cat. mostra (Braunschweig, Museum für Photographie, 21 novembre 2008-25 maggio 2009) Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2010

Schneider R., *The explicit body in performance*, Routledge, London-New York 1997

Schor N. – Weed E., *Feminism meets queer theory*, University of Indiana Press, Bloomington 1997

Schorr C., *Conquistadores*, Idea, New York 2003

Schorr C., *Collier Schorr: forest and fields*, Steidl, Göttingen 2006

Schorr C., *Collier Schorr: there I was*, Steidl, Göttingen 2009

Scott J., "The Evidence of Experience" in *Critical Inquiry*, n. 17, University of Chicago Press, estate 1991

Schumacher R. – Winzen M., *Die Wohltat der Kunst. Post/feministische Positionen der neunziger Jahre*, cat. Mostra (Baden-Baden, Kunsthalle 14 settembre-10 novembre 2002), Sammlung Goetz, Monaco 2002

Sedgwick E., *Epistemology of the closet*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1990

Sedgwick E., *Tendencies*, Duke University Press, Durham NC 1993

Senaldi M., *Enjoy! Il godimento estetico*, Meltemi, Roma 2003

Siegel C., *New Millennial Sexstyles*, Indiana University Press, Bloomington 2000

Siegel K., *Rineke Dijkstra. Portraits*, cat. mostra (Boston, Institute of Contemporary Art, 17 aprile – 1 luglio 2001), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001

Signorini R., *Arte del fotografico: il confine della fotografia e la riflessione teorica degli ultimi 20 anni*, CRT, Pistoia 2001

Simpson M., *Male Impersonators*, Cassell, London-New York 1994

Shinkle E., *Fashion as photograph: viewing and reviewing images of fashion*, I.B. Tauris, London-New York 2008

Skeggs B., *Class, Self, Culture. Transformations: thinking through feminism*, Routledge, New York 2004

- Slome M. (a cura di), *Dangerous Beauty*, catalogo della mostra (Napoli, PAN, 5 luglio-23 ottobre 2007), Electa, Napoli 2007
- Snelling M. (a cura di), *Tracey Moffat*, Institute of Modern Art, Brisbane 1999
- Sontag S., *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino [1977] 1978
- Sontag S., *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia*, Einaudi, Torino [1978] 1979
- Sontag S., *Malattia come metafora. AIDS e cancro*, Einaudi, Torino [1988] 1992
- Sontag S., *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano [1967] 1998
- Spargo T., *Foucault and queer theory*, Icon Book, Cambridge 1999
- Spivak G., *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues*, Routledge, New York 1990
- Squiers C. *Weird Beauty. Fashion Photography Now*, cat. mostra (New York, ICP 16 gennaio – 3 maggio 2009), New York 2009
- Stack C., *All our kin: strategies for survival in a black community*, Harper and Row, New York 1974
- Striff E., *Performance studies*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2003
- Strunk M., *Gender Game: Körper-Medium-Blicke-Männlichkeiten go drag!*, Konkursbuch, Tübingen 2002
- Stryker S. – Whittle S. (a cura di), *The transgender studies reader*, Routledge, New York 2003
- Summerhayes C. (a cura di), *The moving images of Tracey Moffat*, Charta, New York 2007
- Tan K. – Tarantino C., *Digital Fashion Photography*, Thomson, Tampa 2005
- Templeton E., *The Golden Age of Neglect*, cat. mostra (Parigi, Palais de Tokyo, 3 ottobre-17 novembre 2002), Drago Arts, Roma 2002
- Templeton E., *Deformer*, Damiani, Bologna 2008

Foster T., *The gay '90s: disciplinary and interdisciplinary formations in queer studies*, New York University Press, New York 1997

Toffoletti K., *Cyborgs and Barbie dolls: feminism, popular culture and the posthuman body*, I.B. Tauris, London-New York 2007

Townsend C., *Rapture. Art's seduction by fashion*, cat. mostra (London, Barbican Centre, 10 ottobre – 23 dicembre 2002), Thames & Hudson, London 2002

Troy N., *Couture Culture. A study in modern art and fashion*, MIT Press, Cambridge 2003

Tyler C.A., "Passing, narcissism, identity and difference", in *Differences: a journal of feminist cultural studies*, n. 6, Indiana University Press, Bloomington 1994, pp. 212-48

Valéry P., *Discorso sulla fotografia*, Filema, Napoli [1939] 2005

van Meene H., *Portraits*, Aperture, New York 2004

van Meene H., *Hellen Van Meene: New Photographs*, Schirmer/Mosel, Monaco 2009

Velena H., *Dal cybersex al transgender*, Castelvecchi, Roma 1995

Venzano P., *Corinne Day: caution fragile!*, Mixt(e) Magazine, 1 giugno 2000, p. 78
<http://www.corinneday.co.uk/press.php?action=read&id=39>

Vergine L., *L'altra metà dell'avanguardia*, Mazzotta, Roma 1980

Vergine L., *Body Art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Skira, Milano 2000

Virilio P., *La bomba informatica*, Raffaello Cortina, Milano [1998] 2000

Vona L., "New York, New Folk", in *Exibart on line*, martedì 19 settembre 2006, <http://www.exibart.com/notizia.asp?idnotizia=17242>

Walker R., *To be real: telling the truth and changing the face of feminism*, Anchor Books, New York 1995

Warner M., *Fear of a queer planet. Queer politics and social theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993

Weiermair P., *Altre famiglie/Other families*, cat. mostra (Torino, Palazzo Cavour, 10 novembre 2006-7 gennaio 2007) editrice la rosa DesArt, Torino 2006

Wells L., *Photography: a critical introduction*, Routledge, New York [1997] 2004

Wilcox C., *Radical Fashion*, cat. mostra (London, Victoria & Albert Museum, 18 ottobre 2001 – 6 gennaio 2002), V&A, London 2001

Wolf N., *Il mito della bellezza*, Mondadori, Milano [1990] 1991

Wolf N., *Fire with Fire: the new female power and how to use it*, Fawcett, New York 1994

Yanagi M., *Fairy Tale: Strange Stories of Women Young and Old*, Seigensha, Kyoto 2007

Yanagi M., *Elevator Girls*, Seigensha, Kyoto 2007

Zielenziger M., *Non voglio più vivere alla luce del sole*, Elliot, Roma [2006] 2008

Žižek S., *Looking awry. An introduction to Jacques Lacan through popular culture*, MIT Press, Cambridge 1991

Žižek S., *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, Roma [1997] 2004

Žižek S., *The metastases of enjoyment: six essays on women and causality*, Verso, London-New York, [1994] 2005

WEBGRAFIA

www.brooklynmuseum.org

www.coming-out.it

www.danielegneus.com

www.dellagracevolcano.com

www.e-sawa.com

www.elysee.ch

www.genderbender.it

www.guerrillagirls.com

www.guggenheim.org

www.hellenvanmeene.com

www.icp.org

www.lisesarfati.com

www.magnumphotos.com

www.melaniepullen.com

www.moma.org

www.nipponico.com

www.ryanmcginley.com

www.tate.org.uk

(consultati il 4 febbraio 2010)

APPARATO ICONOGRAFICO



Fig. 1 – C. Sherman, *Untitled (Woman in Sundress)*, 2003 – 76,2 x 50,8 cm - Collezione privata di Phyllis Tuchman



Fig. 2 – V. Beecroft, *VB34, Royal Opening*, Moderna Museet, Stoccolma, 1998 - Deitch Projects, New York



Fig. 3 – H. Wilke, *Intra-Venus Series #1*, 30 gennaio 1992 – 181, 61 x 120, 65 cm - Ronald Feldman Fine Arts, New York



Fig. 4 – K. Kozyra, *Olympia*, 1996 – 180 x 230 cm
Zacheta National Gallery of Art, Varsavia



Fig. 5 – C. Reinhardt, *Diane, Killing Me Softly Series*, (2000-4) – 99 x 70 cm, archivio *Feminist Art Based* - Brooklyn Museum, New York



Fig. 6 – M. Pullen, *Half Prada, High Fashion Crime Scenes*, 2005 - 200 x 140 cm - Ace Gallery, Beverly Hills



Fig. 7 – H. Starkey, *Untitled, April 2004*, (2004) – 121,9 x 152,4 cm
Maureen Paley Galley, London



Fig. 8 – G. Wearing, *Self-portrait as my mother Jean Gregory*, 2003 –
149 x 130 - Maureen Paley Galley, London



Fig. 9 – T. Moffat, *Adventure series 5*, 2004 – 119,4 x 101,6 cm
Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney



Fig. 10 – T. Sawada, *Cover series*, 2002 – 21,5 x 90 cm
MEM Gallery, Osaka



Fig. 11 – M. Yanagi, *Elevator girl house B4*, 1998 – 200 x 245 cm
Collezione Deutsche Bank



Fig. 12 – D. Egnéus, *In a room*, 2004 – www.danielegneus.com

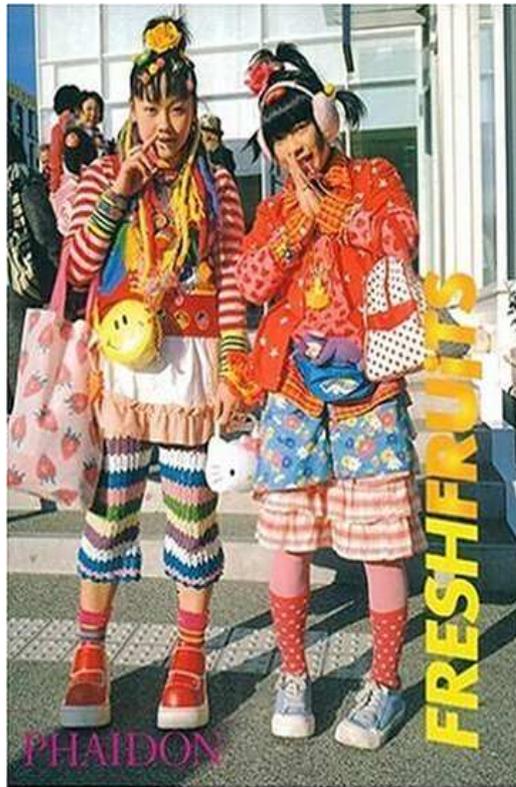


Fig. 13 – S. Aoki, *Fruits*, Phaidon, London 2005, cover



Fig. 14 – pubblicità del marchio lolita *Baby, the stars shine bright* dalla rivista *Zipper*, n. 2, febbraio 2008, Tokyo, p. 62



Fig. 15 - Mana, *Moi-même-Moitié* da P. Keet, *The Tokyo Look Book*, Tokyo, Kodanasha International, 2007, p. 87



Fig. 16 - K. Ishikawa, *Gothic & Lolita*, Phaidon, London 2007, cover



Fig. 17 – N. Shoerner, *Rinko*, in “Dazed & Confused”, vol. 2, n. 55, novembre 2007, p. 143

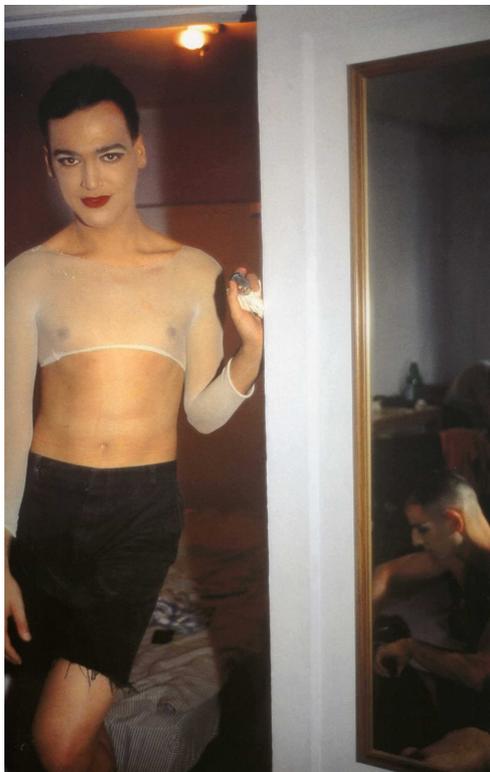


Fig. 18 – N. Goldin, *Jimmy Paulette e Tabboo! undressing*, NY '91 – 101 x 69 cm - Collezione Tate Modern, Londra

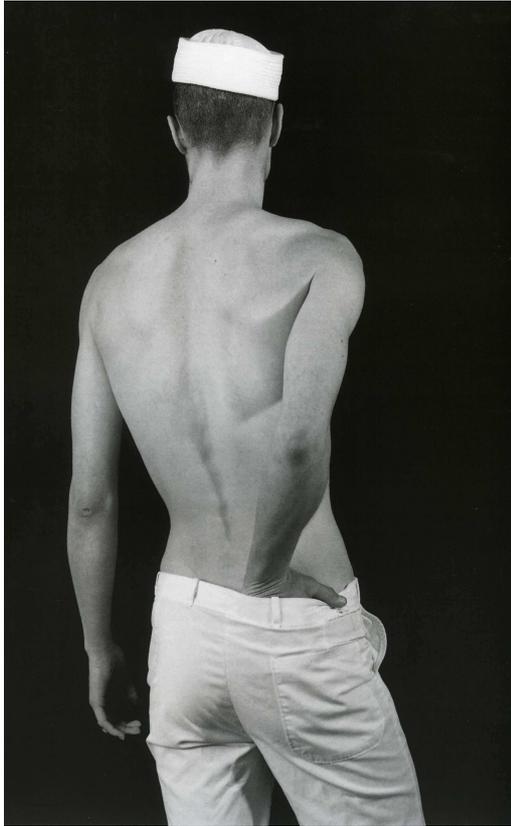


Fig. 19 – V. Della Grace, *Jack's back*, 1994 – 61 x 50,8 cm
dal catalogo della mostra *Rrose is a rose is a rose. Gender Performance in Photography*, (New York, Solomon Guggenheim Museum, 17 gennaio-27 aprile 1997)

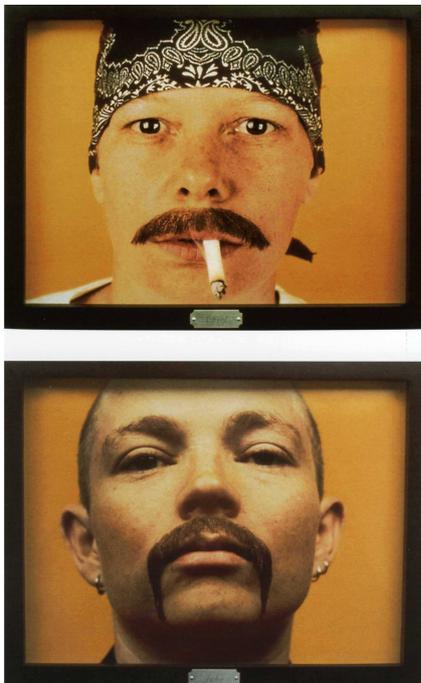


Fig. 20 – C. Opie, *Chief - Jake*, dalla serie *Being and Having*, 1991 – 43 x 56 cm - Regen Projects, Los Angeles

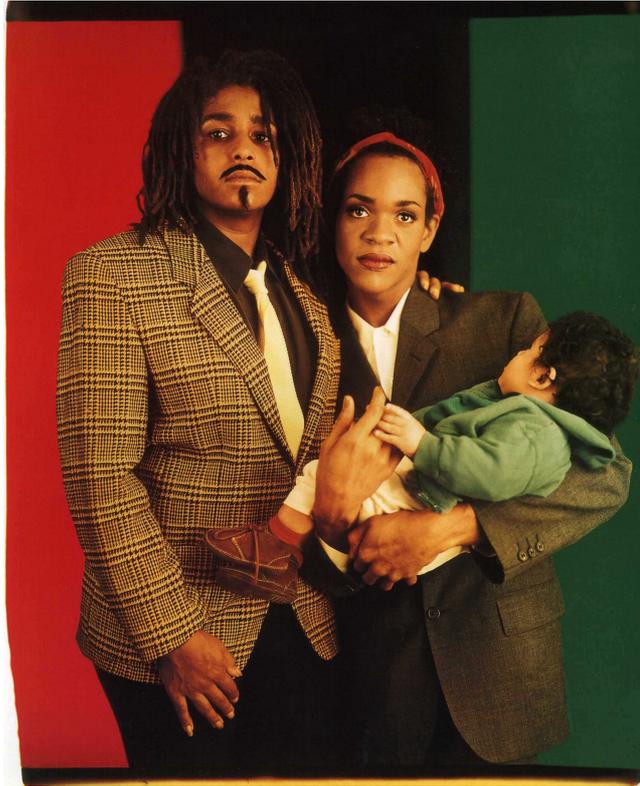


Fig. 21 – L. Ashton Harris, *Lyle Ashton Harris and Renée Cox, The Child*, 1994 61 x 50,8 cm – Jack Tilton Gallery, New York



Fig. 22 – Y. Morimura, *Self-Portrait (Actress)/White Marilyn*, 1996 115 x 90 cm - Saatchi Gallery, London



Fig. 23 – L. Gariglio, *valemad@hotmail.com/coming-out.it*, 2006
www.luigigariglio.com



Fig. 24 – E. Schwartz, *Birthday Party*, dalla serie *Reclaiming Puberty*,
2004, 70 x 76 cm – Schroeder Romero Gallery, Brooklyn NY



Fig. 25 – C. Bird, *Golden hour*, dalla serie *Utopia*, (2005-6)
51 x 61 cm, Deitch Projects, New York



Fig. 26 – M. Komatsubara, *Sanctuary-arrange/Kaname x Mayuri 1*,
2007, 73 x 51 cm – Third Gallery Aya, Osaka



Fig. 27 – I. van Lamsweerde, *The Forest, Andy and Klaus*, 1995 – 135 x 180 cm - Matthew Marks Gallery, New York

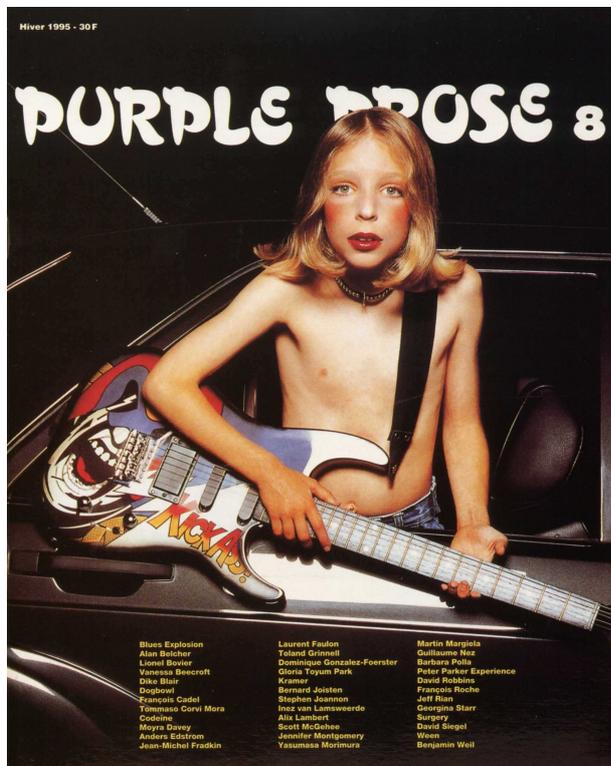


Fig. 28 – I. van Lamsweerde, styling V. Matadin, *Floortie*, cover di *Purple Prose*, inverno 1995



Fig. 29 – R. Dijkstra, *Jalta. Ukraine*, 29 luglio 1993 – 153 x 129 cm
Guggenheim Museum, New York



Fig. 30 – H. van Meene, *Untitled*, 2000 – 39 x 39 cm
Matthew Marks Gallery, New York



Fig. 31 – C. Schorr, *She loves you, she loves everybody* (Brooke Shields), 2008 - 40, 6 x 50,8 cm - 303 Gallery, New York



Fig. 32 – R. McGinley, *Ann (Sand)*, 2007
www.ryanmcginley.com



Fig. 33 – J. Kurland, *Houses of the holy*, 2003 – 76,2 x 101,6 cm
Mitchell-Innes & Nash, New York



Fig. 34 – L. Sarfati, *Asia #33*, North Hollywood, CA, dalla serie *New Life*, 2003 - 53,3 x 40 cm - www.lisesarfati.com



Fig. 35 – B. Henson, *Untitled #63*, (2000-3), 50 x 71 cm
Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney



Fig. 36 – M. Poussier, *Sans Titre*, dalla serie *L'été*, 2003-5



Fig. 37 – E. Templeton, *Mark, La Mirada California*, 1998 - da *The Golden Age of Neglect*, catalogo della mostra (Parigi, Palais de Tokyo, 3 ottobre-17 novembre 2002)



Fig. 38 – C. Day, *Yank at home*, 1999-2000, dalla serie *Diary*, 40 x 60 cm - Gimpel Fils, London



Fig. 39 – T. Zielony, *Bench*, dalla serie *Curfew*, 2001 – 41,6 x 62,4 cm - Collezione Deutsche Börse



Fig. 40 – A. Daems, *Untitled*, dalla serie *72 girls and some boys who could be models*, 2007 – cover di *72 girls and some boys who could be models*, J&L Books, New York 2007