

BEATRICE PIANTANIDA

Dalla Contessa di Castiglione a Lady Gaga. Dalla Musa all'Icona nella storia della fotografia

Esattamente nei giorni in cui stavo cercando di raccogliere qualche idea per introdurre la ricerca svolta da Beatrice Piantanida, mi è capitato di leggere su "la Repubblica", e proprio in un articolo di cronaca che coinvolgeva Lady Gaga, questa affermazione: "...come spesso accade, l'arte scopre prima della scienza il senso di marcia della società". È esattamente così. L'arte, quando effettivamente risponde al proprio ruolo, anticipa e preannuncia i grandi cambiamenti culturali che poi le scienze interpretano e diffondono. Ecco, direi che metodologicamente parlando,

il lavoro di Beatrice ci spiega, pur su una piccola campionatura, proprio questo fenomeno. Le protagoniste e i protagonisti del suo testo hanno anticipato, nell'estetico, un processo tra i più rilevanti della cultura contemporanea. Quello che le scienze sociali hanno definito "di moltiplicazione e disseminazione dell'io" e che oggi le scienze biomedicali stanno addirittura elaborando in una prospettiva di sempre più inquietante artificializzazione della nostra stessa identità.

Claudio Marra

Nell'immaginario collettivo la Musa deve essere sicuramente donna, dotata di una bellezza silenziosa, quasi eterea, e altrettanto sicuramente deve essere assimilabile ad un *oggetto* sacro ed inviolabile. Dovrà poi possedere quell'aura di sacralità e saggezza che le era stata tramandata fin dagli antichi greci, che contribuirono alla creazione di quella figura archetipica, percepita come soggetto passivo¹ da venerare, nonché fonte di ispirazione poetica. Questa figura mitica oggi si è però evoluta, ha cambiato statuto, sesso e identità: la sua mutevolezza le ha permesso travalicare le barriere che dall'esterno le erano state coercitivamente imposte. E la fotografia è stato il *medium* privilegiato per attuare questo lungo processo di sdefinizione identitaria.

Incarnate in un corpo che porta con sé tutti i simboli di una cultura di massa condivisa, le Muse si sono trasformate oggi in s-oggetti di culto, emblemi di interesse epoche e non più ispiratrici silenziose di un unico artista. Confondendosi tra il reale e il virtuale, vivendo esse stesse delle vite in bilico, imprigionate dal riflesso che le immagini massmediali ci restituiscono, si sono trasformate in vere e proprie icone di massa, perdendo o comunque ridimensionando, quell'unico ruolo di *semplice* ispiratrice che tutta la tradizione letteraria le aveva "cucito" addosso. Se Lee Miller e Man Ray, Tina Modotti e Edward Weston, insieme a Georgia O'Keeffe e

Alfred Stieglitz, oltre a rappresentare, tra i tanti esempi che si potrebbero citare, degli illustri casi di reciprocità creativa ossia delle vere e proprie *Mutual-Muses*,² rappresentano anche il punto di passaggio fondamentale che ha permesso alla figura della Musa, classicamente intesa, di prendere le distanze dal passato e soprattutto di gettare un ponte verso il futuro. La caratteristica di queste coppie è rappresentata da una creazione artistica reciproca, fatta di influenze biunivoche e sviluppi di poetica spesso antitetici (si pensi ad esempio alle fotografie di reportage di Tina Modotti che sembrano mantenere *in nuce* una traccia dello spiccato formalismo westoniano³), che hanno svincolato dalla mera funzione ispiratrice la modella-musa-compagna, attraverso una creazione di opere autonome e fortemente connotate.

Se dunque, già a partire dai primi decenni del secolo scorso, queste artiste hanno sentito l'esigenza di dare un apporto concreto al mondo dell'arte, ancor più incisivo e rilevante è stato, a nostro parere, il contributo, questa volta "estetico",⁴ di quelle che abbiamo definito come *Self-Muses*.⁵ Oltre a non avere bisogno di confrontarsi artisticamente con i loro contraltari maschili, è come se non avessero nemmeno più bisogno di *un* contraltare: quel rapporto esclusivo, unico e privato, è ora diventato pubblico, e da quello stesso pubblico, nutrito. La Marchesa Casati, la Contessa di Castiglione e Nancy

Cunard possono di sicuro essere considerate come le più significative in tal senso: il narcisismo e la necessità di “lasciare una traccia fotografica del loro passaggio”, hanno contribuito alla costruzione del loro *personaggio*, pop ante litteram. Queste eccentriche, non si fanno fotografare o ritrarre secondo il volere di un creatore altro, ma al contrario, sono esse stesse registe e ideatrici delle loro performance e conseguentemente delle immagini che vogliono restituire di sé. Queste proto-performer non sono più domabili da regie studiate a tavolino, pronte a trasformarle in dee immutabili e mostri sacri: sono donne in carne e ossa che hanno il potere di trasformarsi e trasformare conseguentemente l’immaginario collettivo, con l’ausilio di immagini in bilico tra finzione e realtà.

Proprio dalla Contessa di Castiglione, dalla Marchesa Casati e da Nancy Cunard sembra scaturire quella

parabola ascendente che porterà ai trasformismi ancora di nicchia di Andy Warhol fino a quelli più diffusi e normalizzati di David Bowie, Madonna o Lady Gaga che, ribaltando completamente il ruolo della Musa e del suo creatore – rapporto che come accennato già si era fatto instabile –, faranno diventare il fotografo un anonimo registratore di esperienze di vita e di mutazione. Su questa linea si è dunque persa l’immagine collettiva della Musa silenziosa ed evanescente, e si è affermata la sua controparte che, nel mondo contemporaneo, sembra essere anche quella vincente: una Musa che si autoalimenta, o forse si alimenta dello sguardo altrui come un Narciso rivisitato, mutevole, dissacratorio, erotico, con una sessualità in bilico tra un *cyborg* e una citazione pas-satista dechirichiana. Dalla *Self-Muse* fatta di pelle e pellicola, all’Icona, in cui pelle, pellicola e pixel si trovano spesso a coincidere, il passaggio sembra solo di stampo



Fig. 1 - Pierre-Louis Pierson, *Reine d'Etrurie*, albumina ai sali d'argento colorata, 1860 ca., 12.4 x 8.9 cm, Metropolitan Museum, New York



Fig. 2 - Pierre-Louis Pierson, *The Hermit of Passy*, albumina ai sali d'argento dipinta con acquerello, 1863, 12 x 8.5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

quantitativo; e in questa trasformazione la fotografia ha giocato certamente un ruolo di primaria importanza: “insomma è certo: senza la fotografia Rose Sélavy non sarebbe mai esistita”.⁶

Il corpo mondano e l'arte di apparire.

La Contessa di Castiglione, Nancy Cunard e la Marchesa Casati.

A Virginia Oldoini Verasis (1837-1899), conosciuta ai più come la Contessa di Castiglione,⁷ spetta sicuramente un primato cronologico rispetto alle altrettanto eccentriche e rivoluzionarie Marchesa Casati e Nancy Cunard. Inoltre, rispetto a queste ultime, il lavoro della Contessa è leggermente diverso: era lei stessa, infatti, autrice concettuale dei propri scatti, tanto da preoccuparsi di costruire e prolungare a livello fotografico tante identità parallele quante la sua fantasia glielo permet-

teva. La Marchesa Casati e Nancy Cunard, invece, pur facendo del travestimento e dell'unione arte-vita un caposaldo della propria esistenza, non si preoccuparono mai di autoritrarsi, sicure che alla loro commemorazione ci avrebbero pensato tutti gli artisti e i fotografi con i quali le loro vite si sarebbero intrecciate.

La vocazione narcisistica della Contessa sembra inoltre nascere quasi subito: dopo essersi sposata diciassettenne con il conte Francesco Verasis di Castiglione, entra in contatto con il re Vittorio Emanuele II e con tutto l'*entourage* dell'aristocrazia parigina, oltre che tra le grazie dell'Imperatore stesso, Napoleone III. Questi avvenimenti non fanno che fomentare la sua già spiccata “superbia, esibizionismo e immensa autocelebrazione”.⁸ durante i sontuosi balli a cui era chiamata a presenziare non si lasciava sfuggire occasione per impressionare i presenti con travestimenti che sicuramente non potevano che essere considerati come sconvenienti per l'epoca (tra i più emblematici, quello da Regina di



Fig. 3 - Luigi Ontani, *GaribalDanza*, fotografia seppia acquerellata a mano, 2003, 123 x 100 cm



Fig. 4 - Man Ray, *Nancy Cunard*, stampa alla gelatina d'argento, 1926 ca., The Metropolitan Museum of Art, New York / Art Institute, Chicago

Cuori, che contemplava un abito di organza trasparente trapuntato di cuori applicati nei punti più “equivoci e maliziosi”).⁹ Questo esibizionismo da solo però non basta ad annoverare la Contessa tra le *Self-Muses*. Se infatti non avesse immortalato le sue identità multiple, rigorosamente ricostruite in studio dopo essere state *indossate* durante le varie occasioni mondane, forse la sua portata non sarebbe stata così fondante. “Ricoprendo alla perfezione l’idea di un corpo multipresente, un corpo allo stesso tempo reale e artificiale, continuamente oscillante tra il piano della presenza diretta, della fisicità effettiva e quello della costruzione dell’immaginario”,¹⁰ la sua intuizione fu proprio quella di prolungare, attraverso l’occhio fotografico, le sue performance che, grazie all’amico Pierre-Louis Pierson, rinomato ritrattista parigino, poterono essere “congelate” e sottratte al fluire del tempo. In queste sedute di posa, oltre

a ricostruire pedissequamente le ambientazioni sontuose delle feste a cui aveva preso parte con annessi travestimenti, amava girovagare in tempi e luoghi lontani, trasformando il fotografo – cioè colui che fisicamente “premeva il bottone” –, in un umile servitore che spariva dietro all’obiettivo e soprattutto dietro ai desideri della Contessa, che come già accennato era l’unica e indiscussa regista dei suoi immaginari, a metà strada tra il blasfemo e l’ammiccante (figg. 1-2). Grazie a questa “identità mutante” e soprattutto grazie all’unione, davvero riuscita, tra arte e vita, la Contessa sembra a tutti gli effetti anticipare quella che oggi potremmo chiamare l’Icona, oltre a tutta quella Body art dell’immaginario che ha visto in Luigi Ontani (fig. 3) uno dei suoi primi rappresentanti.¹¹

La sua portata non può dunque passare inosservata, quando, all’inizio del nuovo millennio, pratiche



Fig. 5 - Cecil Beaton, *Nancy Cunard*, 1929, 23,8 x 18,8 cm, National Portrait Gallery, London



Fig. 6 - Man Ray, *Henry Crowder (Arms by Nancy Cunard)*, 1930 ca., Musée national d’art moderne, Centre George Pompidou, Paris

già *in nuce* alla fine del secolo scorso sembrano essere diventate “prassi quotidiane” e comportamenti condivisi che le Icone hanno contribuito a massificare e far diventare fenomeni mediatici. Da un punto di vista concettuale dunque, i suoi travestimenti, così come la fuga in un mondo in cui l’artificiale sembra aver preso il posto del naturale, non si discostano poi molto da quello che faranno Ziggy Stardust, Madonna e Lady Gaga (per citarne solo alcuni), a livello massificato, in ambito di cultura bassa, popolare, in tempi molto più vicini a noi. Se inoltre la Contessa “solo eccezionalmente usava le immagini a scopo commerciale [...], tutte le immagini nacquero per essere spedite ad amici e amanti”,¹² la sfera pubblica entra fortemente in gioco sia con la Marchesa Casati che con Nancy Cunard.

In *Aspettando Godot* di Beckett il suo nome risuona sei volte [...]. Aragon le è debitore di due libri, *Blanche ou l’oubli* e *Le Con d’Irène*, Tzara di una commedia, *Mouchoir de nuage*, Neruda di una raccolta poetica, *Waltz*, il primo *bestseller* da un milione di copie dell’epoca, *The Green Hat* di Michael Arlen, la vede protagonista... Fu scolpita da Brancusi, fotografata da Man Ray e Cecil Beaton, dipinta da Kokoschka, Alvar “Chico” Guevara e de Zàrate, disegnata da Wyndam Lewis. Al cinema, nel 1929, sarà Greta Garbo a darle il proprio volto.¹³

Così Stenio Solinas riassume quello che Nancy Cunard (1896-1965)¹⁴ ha rappresentato per la sua epoca. Nata da due aristocratici inglesi, conduce un’adolescenza ribelle: tra Londra e Parigi, avrà modo di cono-



Fig. 7 - Barone Adolf de Meyer, *Marchesa Casati*, 1912 ca.



Fig. 8 -Mariano Fortuny, Paul-Cesar Helleu, Giovanni Boldini e Luisa Casati con indosso un costume indo-persiano nel giardino di Palazzo dei Leoni, 1913

scere tutti i più grandi dell'epoca che la eleggeranno a vera e propria Musa Collettiva. Dopo aver militato nel Bloomsbury Group londinese e aver aderito al Vorticismo di Wyndham Lewis, formerà con quest'ultimo una *Corrupt Coterie*,¹⁵ gruppo di artisti e scrittori che con atteggiamento ribelle si opponevano alle convenzioni imposte dall'alto. Dopo la Grande Guerra, nel 1920, parte alla volta di Parigi¹⁶ entrando nuovamente in contatto con i circoli avanguardisti, pubblicando inoltre tre volumi di poesie e un romanzo. Oltre a questa attività letteraria, sicuramente molto interessante ma forse poco utile alla nostra ricognizione, sarà importante analizzare i suoi legami con il mondo *bohémien* in cui è immersa e soprattutto la sua "immagine", intesa nel senso più ampio del termine.

Come ha notato William Wiser, Nancy Cunard "was the archetypal Twenties woman":¹⁷ la sua acconciatura alla *garçonne*, le minigonne indossate con quasi quarant'anni di anticipo su quelle di Mary Quant e le mode

androgine, maschili, portate «come se fossero il principale modello della nuova tendenza»,¹⁸ ne fanno subito icona da emulare. E come non ravvisare in questa influenza collettiva, possibile grazie alla fama che solo la fotografia era in grado di garantirle attraverso una diffusione della sua immagine, una possibile antesignana di quelle icone che da Andy Warhol fino a Lady Gaga hanno dettato legge, in fatto di moda e di immagine. Lady Gaga sembra, in questo senso, rappresentare il punto di arrivo più alto: non solo ha portato alle estreme conseguenze atteggiamenti latenti già ad inizio secolo, ma è riuscita a massificarli. In un rimando di citazioni di dechirichiana memoria, arrivando a citare addirittura se stessa, tra il kitsch più sfrenato e la raffinatezza che mostra una profonda conoscenza dei meccanismi che l'arte dall'inizio del Novecento aveva anticipato ma non ancora reso accessibile al grande pubblico, ha saputo davvero ridare lustro, seppur in modo inconsapevole, alle nostre *Self-Muses*.



Fig. 9 - Luisa Casati come Regina della Notte, 1922



Fig. 10 - Luisa in costume da fontana disegnato da Paul Poiret, anni 1920

E anche la vita della Cunard, così come quella delle Icone contemporanee, soprattutto nel suo periodo parigino che durerà fino al 1928,¹⁹ era stata costantemente sotto ai riflettori: la sua amicizia con Man Ray, la sua militanza nelle società femministe francesi, nel dadaismo prima e nel surrealismo poi, la frequentazione di tutta l'élite culturale dell'epoca come James Joyce, Ernest Hemingway, Louis Aragon, Gertrude Stein, Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Stevens Yeats la fecero davvero essere Icona ante litteram. Le sue immagini più famose sono forse quelle scattate da Man Ray (fig. 4) e da Cecil Beaton (fig. 5). Entrambe sono ancora una volta la testimonianza di un atteggiamento, che non si limitava ad essere un mero fenomeno di moda esteriore e di apparenza, ma un vero e proprio modo d'essere. In queste fotografie Nancy indossa una serie di braccialetti africani impilati l'uno sull'altro, che

sembrano trasformarla in una sorta di scultura vivente o, sarebbe meglio dire, in un *objet trouvé* abitato. Quelle protesi sembrano far parte di lei. Quei braccialetti diventano per Nancy la concretizzazione di un atteggiamento, un simbolo di contro-cultura che la *Self-Muse* non si limiterà più ad indossare, ma che entrerà a far parte del suo patrimonio genetico.

Se con le avanguardie storiche, prima tra tutte il cubismo, quei feticci e quegli oggetti d'arte africana o oceanica erano serviti come "campioni" per svincolare l'arte colta dal soggiogamento prospettico, fino ad approdare al surrealismo che inizierà a includere quei feticci all'interno delle proprie opere, l'atteggiamento di Cunard si dimostra diverso, per non dire estremo. Per lei l'"altro" diventa infatti una condizione esistenziale, e la sua storia amorosa con l'afroamericano Henry Crowder (fig. 6) (a cui tra l'altro dedica la raccolta di poesie e racconti, da lei curata, redatti da artisti africani, *Negro: An Anthology*, 1934),²⁰ lo dimostra. Nancy Cunard non si limita a fare da "superturista"²¹ in culture lontane, ma ci entra con tutta se stessa, sia nel modo di abbigliarsi che nei codici culturali, stringendo addirittura una relazione con un "diverso" per *immergersi* appieno in quella alterità. Piena unione di arte e vita in-



Fig. 11 - Lady Gaga ai Grammy Awards in un abito scultura di Giorgio Armani, 2010



Fig. 12 - Keith Macmillan, David Bowie, cover dell'album *The man who sold the world*, 1970 ca.

somma, piena affermazione del sé e dei propri ideali, che la spingeranno anche a diventare attivista politica durante i futuri soggiorni londinesi e statunitensi. Anche in questo interesse per il *borderline* e per i territori di confine, la Cunard sembra essere stata grande anticipatrice di ciò che accade al giorno d'oggi, laddove, seppur in un mondo in cui la globalizzazione impera, se scelta deve esserci, sarà proprio nei confronti di tutto ciò che è fuori dagli schemi e dalle convenzioni, con un atteggiamento neo-avanguardista largamente normalizzato dalle Icone della musica, della moda e del cinema e della *popular culture* in generale.

“Voglio essere un’opera d’arte vivente”.²² Questa, che è una delle poche dichiarazioni documentate della Marchesa Luisa Casati (1881-1957),²³ potrebbe valere per tutte le *Self-Muses* analizzate fino ad ora ma anche per tutte le Icone che verranno. Come per la Contessa di Castiglione, anche per la Marchesa Casati, l’onnivora ri-presentazione del sé diventa una sorta di ossessione e fonte di vite.

“L’egocentrismo di Luisa Casati è innegabile ma inestricabilmente legato al ruolo che ebbe nella storia. Fu proprio la sua mania di trasformarsi di continuo a spingerla alla ricerca di artisti che documentassero la sua evoluzione”.²⁴ A differenza della Castiglione però, e per questo più in sintonia con Cunard, la Marchesa non era lei stessa regista delle proprie riproduzioni, ma forse, attraverso il suo modo d’essere, riusciva ugualmente a veicolare negli artisti - di cui fu sfuggibile Musa - l’immagine che di sé voleva restituire (fig. 7). Il suo “viso bianchissimo incipriato, gli enormi occhi bistrati, la chioma selvaggia e fiammeggiante”²⁵ la facevano già essere intrinsecamente *Self-Muse*, “personificazione di una delle tante eroine scaturite dalla fantasia di qualche autore decadente”.²⁶ In realtà Luisa nasce a Milano nel 1881, e l’epoca sembra essere la più propizia, da un punto di vista culturale, per dare alla luce un personaggio del suo rango. Figlia di un importante commerciante di stoffe, la sua condizione economica agiata le dà la possibilità di avere una vita fatta di feste e occasioni mondane.



Fig. 13 - Andy Warhol, *Self portait in drag*, Polaroid, 1981, Solomon R. Guggenheim Museum, New York



Fig. 14 - Marcel Duchamp, *Rose Sélavy*, stampa ai sali d'argento, 1921, Philadelphia Museum of Art

Qualche anno dopo il matrimonio con Camillo Casati Stampa di Soncino, avvenuto nel 1900, incontra Gabriele d'Annunzio, con cui intrattiene una relazione clandestina e tumultuosa fino alla morte del poeta.²⁷ Come è ben descritto nella biografia a lei dedicata,²⁸ d'Annunzio era avvezzo attribuire degli appellativi mutuati dalla mitologia greca alle sue amanti, a seconda delle caratteristiche a loro più pertinenti. Dopo *Nike*, *Barbarella* e *Bassilissa*, alla Marchesa venne affibbiato il nome greco della dea Persefone, *Kore*, dea incorrotta che dopo essere stata rapita dalle Ade, era diventata regina degli inferi e nella statuaria greca era rappresentata in modo androgino e con un sorriso ammaliante. Inoltre, a parte l'androginità che a quanto pare già la caratterizzava, un altro aspetto molto importante fu da subito notato da d'Annunzio:

Quando le domandai che emozioni provasse a portare quella maschera sublime, lei rispose che andando a passeggio le pareva talvolta di imprimere gioiosamente la propria immagine nell'aria stessa [...] o di lasciare dietro di sé una serie di impressioni che avrebbero perpetuato la sua figura nei luoghi in cui era passata.²⁹

In queste parole è già evidente quella volontà narcisistica che abbiamo riscontrato soprattutto nella Contessa di Castiglione e che vedremo essere tipica delle Icone contemporanee. La volontà della Marchesa sembra non essere quella di essere museificata e congelata una volta per tutte, ma di essere ritratta nel suo continuo divenire, nella sua continua metamorfosi cosciente e controllata, tutt'altro che ingenua. Anche la sua, può essere considerata una



Fig. 15 - Luisa Casati come Cesare Borgia, 1925 ca



Fig. 16 - Claude Cahun, *Self portait*, 1928 ca, Jersey Heritage Collection

vita sotto ai riflettori, circondata da tutto il bel mondo dell'epoca. La maggior parte della sua esistenza si svolse tra Parigi e Venezia: nel suo Palazzo Venier, aveva inscenato vere e proprie quinte teatrali. L'ambiente era kitsch, ricoperto di pelli di leopardo, con pavoni e merli albi che abitavano il giardino, insieme a due levrieri e due ghepardi, che divennero veri e propri animali da compagnia.³⁰ Il suo atteggiamento, fatto di finzioni e mascheramenti (fig. 8), contribuì ad alimentare il mito e le leggende che si materializzarono attorno a lei. Oltre all'abito da Arlecchino, famoso è quella da Regina della Notte (fig. 9), che in un turbinio di piume di pavone e filamenti dorati, era in grado di concretizzare un atteggiamento che ormai sembrava essere introiettato appieno dalla Marchesa: l'apparire sembra dunque aver totalmente preso il sopravvento sull'essere. Non dobbiamo però dimenticare che, come per gli artisti della Body art degli anni settanta, anche per questa proto-performer, la farsa e la mistificazione del sé, potevano avere luogo solo grazie alla traccia lasciata sulla pellicola da queste apparizioni fugaci. Senza queste immagini oggi, la Marchesa Casati resterebbe solo leggenda. Invece, grazie alla forza di attestazione delle riproduzioni fotografiche, sappiamo che i suoi mille volti sono realmente esistiti, così come anche i sogni a cui ha saputo dare corpo.



Fig. 17 - Nick Knight, Jo Calderone, cover del singolo *You and I*, 2011

Come faranno Urs Lüthio Luigi Ontani negli anni settanta o Cindy Sherman, Yasumasa Morimura o Mariko Mori in anni più vicini ai nostri,³¹ anche la Marchesa ha usato la fotografia per dare vita al suo immaginario che, viste le occasioni in cui si è palesato, è diventato condiviso e non è rimasto confinato tra le mura domestiche. L'operazione forse più interessante che ha interpretato, è stata l'apparizione in forma di fontana: indossando un abito-scultura disegnato da Paul Poiret (fig. 10), ha saputo essere lei stessa *objet trouvé*, ready made aiutato, anticipando la *Pop Heart*³² tipica anche di Lady Gaga che, ricoperta di peluche di *Kermit the Frog*,³³ o abitante degli abiti-scultura disegnati appositamente per lei da Giorgio Armani (fig. 11),³⁴ riporta in auge tutta la carica innovativa della Casati.

La consacrazione dell'Icona Da Andy Warhol a Lady Dada: tra citazionismo e Neopop

A rendersi conto che l'ambiguità sessuale, il travestimento e l'immagine intesa come *ri*-produzione del sé sarebbero stati i *leitmotiv* di tutta l'industria culturale a venire, sarà soprattutto la scena musicale rock-pop americana, che a partire dagli anni settanta farà del mascheramento il suo cavallo di battaglia.

[...] anche dal punto di vista sociale e della storia del costume, sono gli anni segnati dal riscatto della omosessualità, dei diversi, delle minoranze [...] Lou Reed si appresta a incidere, nel 1972, *Transformer*, e David Bowie si presenta in scena con gli occhi bistrati e in tute di lamè. Non a caso nel '74, alla Kunsthalle di Basilea, viene organizzata una grande mostra da Jean-Christophe Amman intitolata *Transformer*, che vedrà accanto alla partecipazione di Lüthi e Ontani, la presenza di musicisti come Brian Eno, Mick Jagger, David Bowie.³⁵

E sarà lo stesso David Bowie, ancor prima di vestire i panni di Ziggy Stardust, ad apparire sulla copertina dell'album *The man who sold the world* (1970) in abiti femminili (fig. 12), richiamando procedimenti e pratiche che da Duchamp in poi (solo per citare il più noto)

diverranno appunto di massa. Sdraiato su di un divano in una posa lasciva e ammiccante, la sua androginità e la sua ambiguità sessuale, non possono non richiamare la figura di Andy Warhol, la cui influenza sarà costante e fondamentale per tutte le generazioni a lui future. Padre indiscusso della Pop art così come dell'Icona nel senso in cui la intendiamo oggi, ossia dell'immagine svuotata, priva di contenuti materiali, in cui "la pelle si trova sempre più a coincidere con la pellicola, [e] la posa lunga, la messa in scena, l'artificio si sostituiscono definitivamente all'illusione della verità [...]"³⁶, sarà anche colui che si metterà in gioco in prima persona nei panni di una (e più) *Drag Queen* (fig. 13):

In queste foto, in cui indossa abiti maschili a dispetto del trucco, dell'acconciatura e della posa chiaramente femminili, l'artista può finalmente impersonare la doppia identità maschile e femminile, e sottolineare come parte del genere di appartenenza sia in realtà costruito e artificiale al pari della fotografia che lo traduce come verità possibile.³⁷

In questo è evidente un debito nei confronti di Marcel Duchamp e del suo alterego femminile, Rose Sélavy (fig. 14). Questa pratica di mascheramento e scivolamento tra generi e identità altre, abbiamo anche visto come fosse uno dei "giochi" preferiti delle nostre *Self-Muses* che ne avevano fatto un vero e proprio *leitmotiv*

(si pensi al travestimento della Marchesa Casati nei panni di Cesare Borgia (fig. 15) o a quelli androgini di Nancy Cunard). A questo punto sarebbe forse opportuno citare anche l'alterità sessuale messa in atto da Claude Cahun (1894-1954), pseudonimo di Lucy Schwob, scrittrice e fotografa per troppo tempo dimenticata,³⁸ che da questa ricognizione è stata estromessa solo perché forse più legata alla categoria delle *Mutual-Muses*, essendo tutti i suoi lavori pensati e indirizzati alla sua compagna Suzanne Malherbe. Nonostante questa alterità fosse confinata a un consumo intimo più che privato, i suoi autoritratti si inseriscono perfettamente nella linea di ricerca che stiamo percorrendo: ritraendosi con il capo rasato e con abiti di foggia maschile (fig. 16), Cahun ha sottolineato, attraverso il suo esplicito *dandysmo*, un gender "diverso" da quello tradizionalmente condiviso, mettendo in crisi i valori e i codici dettati dalla morale comune, negli stessi anni in cui Duchamp si travestiva con abiti femminili. E ancora una volta Lady Gaga ne riprende i meccanismi, dando vita ad un alter ego maschile, Jo Calderone (fig. 17), scelto tra l'altro come cover del singolo *You & I* (2011) (gli scatti erano già stati realizzati da Nick Knight nell'ambito di un servizio per "Vogue Hommes Japan" del 2010).³⁹ Scorrendo i vari siti che avevano annunciato l'evento dell'uscita dell'album e la conseguente nuova *mise* della cantante, si possono notare parole come "novità", "invenzione" e "provocazione".⁴⁰ In realtà, come stiamo cercando di dimostrare, la nostra Icona non fa



Fig. 18 – Bryan Duffy, *David Bowie*, cover dell'album *Alladin Sane*, 1973 e *Lady Gaga* in due immagini del 2010-11

altro che riproporre su larga scala ciò che le *Self-Muses* avevano già intuito tra ottocento e novecento. Lady Gaga in questo senso sembra aver chiuso un cerchio. Sembra aver riproposto e reso familiari procedimenti artistici e meccanismi di “costruzione identitaria” che hanno contribuito a trasformarla in “una vera e propria marca sul mercato”.⁴¹ Niente di molto diverso, a livello concettuale, da quello che avevano fatto a loro volta la Contessa di Castiglione o la Marchesa Casati. Se è vero che Lady Gaga, aiutata da un team di grafici, designer, stilisti, fotografi, esperti di marketing è a tutti gli effetti un personaggio creato a tavolino, anche la sua identità e la sua “marca” sono frutto di un processo già noto; questa costruzione deriva infatti da una sorta di neo-factory warholiana, la *House of Gaga*,⁴² deputata alla creazione della *Lady Gaga Experience*, ossia un’Icona dalla quale si irradiano, più che mode e atteggiamenti, vere e proprie esperienze estetiche.

Come avevano fatto le *Self-Muses* e successivamente le icone ormai storicizzate, come Warhol, Madonna o Bowie, anche Lady Gaga intuisce l’importanza della comunicazione contemporanea, ossia il web e gli scambi che questo promuove. Se la Marchesa Casati insieme a Nancy Cunard in questo darsi indistintamente alla mercé di qualsiasi obiettivo fo-

tografico avevano anticipato una libertà d’azione troppe volte sacrificata, Lady Gaga opera un’azione totalizzante, immettendo queste immagini-simulacro in rete, mettendosi alla pari dei suoi fans – e non – e cercando con essi una costante comunicazione (ne sono una testimonianza i video che lei stessa dedica ai suoi seguaci sul suo canale YouTube,⁴³ o il vero e proprio *social network* da lei voluto, a cui si può accedere solo tramite invito).⁴⁴ Lady Gaga è diventata una sorta di virus, emblema della società contemporanea: dopo aver introiettato tutti i dispositivi dell’arte d’avanguardia, diventa “lei stessa una sorta di ready made”,⁴⁵ tanto che l’epiteto *Lady Dada* potrebbe calzarle a pennello. Il suo corpo diventa il luogo di queste trasformazioni: se a inizio secolo l’eccentricità era appannaggio di pochi ma forse un bisogno di molti, è solo con lei che se ne avrà una reale democratizzazione.

Certo, prima di Lady Gaga, ci sono state altre icone pop-rock già citate, del rango di Madonna e David Bowie, a cui Gaga continua a fare tributi e citazioni, nella consapevolezza del debito nei confronti di questi grandi catalizzatori di esperienze. I riferimenti a Ziggy Stardust non sono velati (fig. 18): la citazione del fulmine con cui era solito truccarsi l’occhio diventa con



Fig. 19 - Madonna durante un concerto, 1986-88 ca. e Lady Gaga nel videoclip Alejandro, 2011

Lady Gaga non solo ready made, ma anche parte oggettuale, che, impossessandosi del suo corpo, concretizza gli artifici del suo antesignano.

Espliciti sono anche i richiami a Madonna nei videoclip *Alejandro*⁴⁶ e *Born This Way*.⁴⁷ Il trucco ha permesso a Lady Gaga di mettersi letteralmente nei panni della sua “madrina”, con il suo tipico diastema e un’osatura che negli anni si è fatta sempre più spigolosa. Inoltre i tributi, non si sono arrestati ai tratti somatici caratteristici della cantante, ma anche alle protesi che negli anni ottanta hanno reso celebre la madre del pop mondiale. Quei reggiseni a punta che sono divenuti quasi “icona nell’icona”, che dal mondo musicale sono passati per le maison di moda attraverso la sapienza di stilisti come Jean Paul Gautier, sono stati reinterpretati da Lady Gaga come delle sorte di *objet trouvé* o veri e propri ready made (fig. 19). Come già accennato più sopra, a proposito dell’abito realizzato attraverso l’assemblaggio di vari *peluche* della rana Kermit, ora è diventata lei stessa una sorta di *objet trouvé* abitato. Nella continua operazione di aggiunta di accessori e oggetti nati dalla cultura di massa al proprio corpo, decontestualizzandoli e ricontestualizzandoli, dà loro nuova

luce ed importanza. A questo proposito si veda l’abito-scultura composto da bolle che, indossato nel 2009 durante un concerto a San Diego, è stato poi riproposto da Victoria’s Secret durante le sfilate di quello stesso anno, o quello veramente pop *heart* realizzato con dei *peluche* di Hello Kitty, che rimandano la regina del Neopop, Lady Dada, ad Andy Warhol, a cui continua a dedicare tributi più o meno mascherati. A questo proposito, si veda il video *Telephone*⁴⁸ realizzato da Jonas Åkerlund, regista svedese di video musicali molto controversi e per questo censurati.⁴⁹ Indossando, nel vero senso del termine, tutti i simboli della *pop culture* statunitense, Lady Gaga sembra auto generarsi da quella stessa società, come un vero e proprio *prodotto*, attraverso colori pop, puri, primari, da società industriale appunto. I suoi capelli giallo oro sembrano usciti direttamente da una serigrafia di Warhol, ma caricati ed esasperati al quadrato (fig. 20). L’Icona, il simulacro, ha finalmente ripreso corpo e si è reincarnata nei panni di una polverosa ma pur sempre immortale Marilyn.

La cultura pop utilizza da sempre “la potenzialità metafisica” della merce, come direbbe il filosofo Adorno. Ma, nel caso di *Telephone*, questa potenzialità

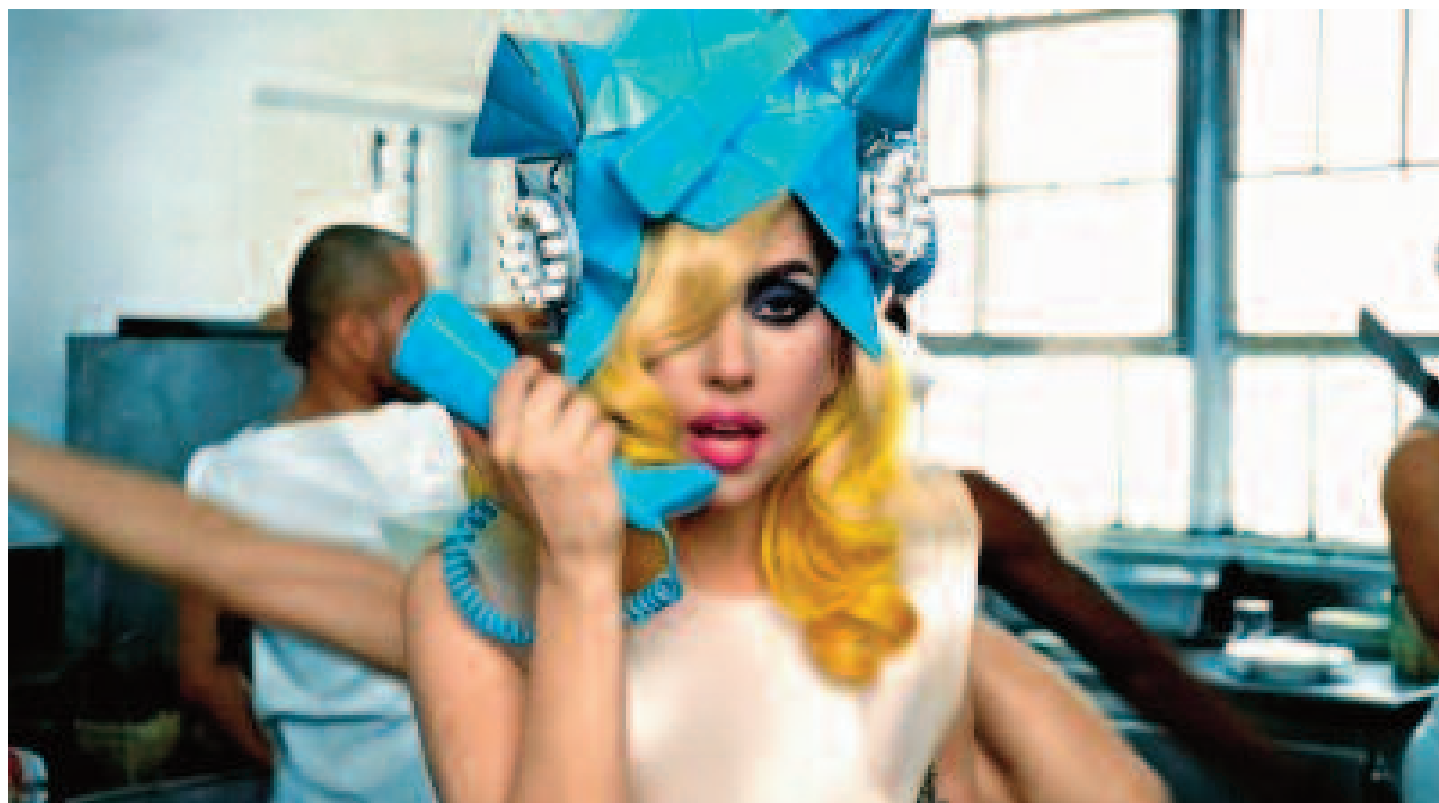


Fig. 20 - Lady Gaga nel videoclip *Telephone*, 2010

è iperbolica: i simboli vengono utilizzati per capovolgere il senso comune e per costringere lo spettatore ad interrogarsi non solo su ciò che “fa” (il ruolo che occupa), ma anche su ciò che “è” (il personaggio che interpreta). Parodiando la retorica *fetish*, Lady Gaga ribalta l’orgia di seduzione consumistica cui sembra sottomettersi.⁵⁰

Appunto sembra, poiché in realtà quella società viene da lei domata e piegata ai suoi bisogni e voleri. Inoltre, nonostante il video sia stato fortemente criticato per l’immagine della donna che ci restituisce, a molti apparsa come degradante e oggetto sessuale che incarna le pulsioni voyeuristiche maschili, Lady Gaga non è assolutamente oggetto ma solo e soprattutto soggetto. In questo video l’uomo viene infatti “sedotto e abbandonato”, derubato dalla sua mascolinità che appare solo una maschera nemmeno poi tanto difficile da mostrare, attraverso i più banali stereotipi seduttivi. E proprio lo stereotipo in questo video la fa da padrone, e Lady Gaga è in grado di innalzarlo al cubo, per portare il pubblico a riflettere (forse) sulla società globale in cui è immerso, senza quella sospensione di giudizio che era invece tratto caratteristico della Pop più “dura e pura” degli anni sessanta.

Per certi aspetti, *Telephone* è un video “queer” letteralmente strano, eccentrico. Usato come un insulto [...] il termine *queer* è stato oggetto, nell’America degli anni novanta, di una progressiva riqualificazione: in poco tempo, si è passato dall’insulto alla rivendicazione, per sottolineare l’importanza della decostruzione delle identità di genere. Lo scopo principale era quello di reclamare la possibilità di vivere senza (o fuori) dalle categorie tradizionali (eterosessualità, virilità, potere) che la società cerca di rendere vincolanti ed universali. L’arte ha contribuito in larga misura a diffondere lo spirito *queer*. Ed è in questo contesto più generale che si iscrive *Telephone*, “democratizzando” l’accesso alla cultura della sovversione.⁵¹

E con questa citazione il cerchio potrebbe chiudersi. Lady Gaga può essere considerata come la paladina di tutte le nostre *Self-Muses*. Ora la libertà, sessuale, individuale e creativa sembra non solo essere stata raggiunta, ma addirittura sembra essere alla portata di tutti.

Ma questo non sarebbe stato possibile senza quelle apripista che hanno, in netto anticipo sui tempi dell’arte come della società, posto l’accento sul proprio corpo, luogo delle proprie trasformazioni, attraverso il quale hanno dato il via ad una possibilità di essere “altro da sé”. “Il celebre *io è un altro* di Rimbaud non è più semplice esagerazione poetica, ma un’*iperrealtà* che si moltiplica in migliaia di esemplari. Ogni maschera esprime una metafora, procede per suggestioni e così affronta, proteggendosi, la vertigine dell’esistenza”.⁵² E in questa traslitterazione identitaria, la fotografia, la vetrina di internet e la conseguente democratizzazione sociale e tecnologica, hanno permesso il passaggio da un corpo individuale a un corpo collettivo, che moltiplica indiscriminatamente un io frantumato, di cui ognuno può considerarsi regista e protagonista.

Note

¹ J. Forster, *Muses revealing the nature of inspiration*, Oldcastle, Harpenden, 2007, p. 14.

² Il termine *Mutual-Muses*, insieme a quello di *Self-Muses* è stato coniato insieme a Federica Muzzarelli e a Federica Stevanin in vista di un volume di futura pubblicazione. La nozione di reciprocità creativa può essere fatta valere anche per molte altre coppie di artisti, provenienti dai più svariati ambiti, da quello teatrale e letterario a quello cinematografico.

³ Per un inquadramento della poetica di Tina Modotti, oltre alle varie monografie in commercio, si veda F. Muzzarelli, *Il corpo e l’azione. Donne e fotografia tra otto e novecento*, Atlante, Bologna, 2007, pp. 255-87, oltre che S. M. Lowe, *Tina Modotti & Edward Weston. The Mexico Years*, Cat. Mostra Barbican Art Gallery, New York, 29 aprile-1 agosto 2004.

⁴ “*Estetico* [...] assunto al maschile, esprime una valenza diversa rispetto alla declinazione femminile di *estetica*, termine che [...] viene da noi solitamente utilizzato per indicare il piano della riflessione teorica sull’arte. Al maschile invece il termine intende segnalare una prassi, una pratica, che recuperando questa volta in pieno l’etimo originario, riguarda l’uso della nostra rete sensoriale”, C. Marra, a cura di, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. 271.

⁵ Per il termine *Self-Muses* cfr nota 2.

⁶ C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano 2012, p. 50.

⁷ Per un’analisi esaustiva del lavoro fotografico della Contessa di Castiglione, si rimanda al già citato F. Muzzarelli, *Il corpo e l’azione*, pp. 115-32.

⁸ Ivi, p. 117.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ C. Marra, *Nelle ombre di un sogno. Storia e idee della fotografia*

di moda, Bruno Mondadori, Milano, 2004, p. 45.

¹¹ “La Body Art [...] ha potuto sperimentare quello che qualche fotografo isolato aveva già intuito nell'Ottocento e cioè che la fotografia permette di sondare l'artificialità con una forza e una evidenza contro la quale la pittura, per sua natura iconica, interpretata e creata, non avrebbe mai potuto competere”, F. Muzzarelli, *Le origini contemporanee della fotografia*, Quinlan, Bologna 2007, p. 104.

¹² F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione*, cit., p. 129.

¹³ S. Solinas, *Nancy Cunard, la Gioconda degli anni venti* (2007) [http://www.leadershipmedica.com/sommari/2007/numero_07/Solinas/Solinas_Articolo/NancyCunard.htm], visitato il 16 gennaio 2013.

¹⁴ Sulle vicende biografiche di Nancy Cunard si rimanda alle biografie di F. Buot, *Nancy Cunard*, Pauvert-Fayard, Paris 2008 e L. Gordon, *Nancy Cunard: Heiress, Muse, Political Idealist*, Columbia University Press, New York 2007.

¹⁵ L. Gordon, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶ Ivi, p. 91.

¹⁷ Ivi, p. 92.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ivi, p. 124.

²⁰ Ivi, pp. 156-95.

²¹ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004, p. 38.

²² S. D. Ryersson e M. O. Yaccarino, *Infinita Varietà. Vita e leggenda della Marchesa Casati*, Il Corbaccio, Milano 2003, p. 9.

²³ Ibidem.

²⁴ Ivi, p. 10.

²⁵ Ivi, p. 15.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ivi, p. 33.

²⁸ Ivi, p. 35.

²⁹ P. Jullian, *Extravagant Casati*, “Vogue New York”, 1 settembre 1970, cit. in S. D. Ryersson e M. O. Yaccarino, *op. cit.*, p. 36.

³⁰ Ivi, p. 63.

³¹ A questo proposito si vedano F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione*, cit., pp. 5-18. Per un discorso di poetica generale, si faccia riferimento a C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, cit., pp. 240-48 e pp. 271-80.

³² Per *Pop Heart* – espressione utilizzata da Fabriano Fabbri – si intende il ritorno dell'ondata Pop a partire dalla fine degli anni novanta, ma in chiave calda, simpatica «il Neopop e i suoi prodotti ci entrano nel cuore, si adattano al nostro umore, ci riscaldano nelle voci quasi infantili di Björk e in quelle soffiate dei Mum». *E questo ritorno a una società di massa e dunque questa libertà di citazione da qualsiasi ambito della cultura “bassa”, non implica però una visione buonista, ma al contrario, spesso la vena ironico-maligna si incunea in questi oggetti.* F. Fabbri, *Lo zen e il manga. Arte contemporanea giapponese*, Bruno Mondadori, Milano 2009, cit. p. 192.

³³ <http://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/lady-gaga-dresses-up-in-kermit-407882>, visitato il 16 gennaio 2013.

³⁴ http://www.vanityfair.it/starstyle/style-news/2012/04/20/lady_gaga_giorgio_armani, visitato il 16 gennaio 2013.

³⁵ F. Naldi, *I'll be your mirror. Travestimenti fotografici*, Castelvecchi Editore, Roma 2006, p. 69.

³⁶ C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, cit., p. 178.

³⁷ F. Naldi, *op. cit.*, p. 69.

³⁸ Su Claude Cahun si veda il saggio a lei dedicato in F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione*, cit., pp. 179-202, oltre che C. Carpanini, *Vedermi alla terza persona. La fotografia di Claude Cahun*, Quinlan, Bologna 2008.

³⁹ [<http://idolator.com/5605501/lady-gaga-drag-vogue-hommes-japan>], visitato il 16 gennaio 2013.

⁴⁰ [<http://america24.com/news/lady-gaga-a-k-a-jo-calderone-la-pop-star-in-versions-maschile>],

[<http://www.vanityfair.it/show/musica/2011/08/07/lady-gaga-twitter-copertina-nuovo-singolo-come-uomo>], [<http://youknowyoucare.com/2011/08/lady-gagas-alter-ego-jo-calderone-cover-single-youi>], visitati il 16 gennaio 2013.

⁴¹ *Icone. Corpi che parlano*, programma tv, trasmesso da Rai5, 30 novembre 2011.

⁴² [<http://thehouseofgaga.com/>]

⁴³ [http://www.youtube.com/user/ladygagaofficial?ob=4&feature=results_main]

⁴⁴ [<https://littlemonsters.com/>]

⁴⁵ *Icone. Corpi che parlano*, programma tv, 30 novembre 2011, Rai5.

⁴⁶ [<https://www.youtube.com/watch?v=niqrrmev4mA>], visitato il 16 gennaio 2013.

⁴⁷ [<https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw>], visitato il 16 gennaio 2013.

⁴⁸ [<http://www.youtube.com/watch?v=EVBSypHzF3U>], visitato il 16 gennaio 2013.

⁴⁹ Jonas Åkerlund ha anche realizzato *Smack My Bitch Up* [<http://www.muzu.tv/theprodigy/smack-my-bitch-up-music-video/87956/>], visitato il 16 gennaio 2013] che con scene di sesso, violenza esplicita e uso di droga, era stato fin alla sua prima comparsa, nel 1997, vietato alla trasmissione da tutte le televisioni, ed era stato relegato ai “marginari” della rete e conosciuto da solo pochi “intenditori”.

⁵⁰ M. Marzano, *Fenomeno Lady Gaga un successo sovversivo*, “Repubblica.it”, 26 marzo 2010, [http://www.repubblica.it/persona/2010/03/26/news/lady_gaga-2908306/index.html?ref=search], visitato il 16 gennaio 2013.

⁵¹ Ibidem.

⁵² M. Maffesoli, *Icone d'oggi*, Sellerio, Palermo 2009, p. 195.