



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

LINEE DELLA MODA E STILE DELLE ARTI

a cura di Elisabetta De Toni

giugno 2017

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

FRANCA FRANCHI

L'immaginario della bambola: il simulacro e la moda

Obiettivo di questo saggio sarà indagare la valenza originariamente rassicurante, intima, familiare della 'bambola alla moda' alla quale risponderà, viceversa, a partire dalle avanguardie del Novecento sino ai nostri giorni, la bambola quale alterità assoluta e destabilizzante.¹

Fra i doppi che ci accompagnano da sempre, creati dalla nostra immaginazione per sconfiggere la minaccia imminente della morte, il più tenero e tranquillizzante è senz'altro la bambola.²

Secondo le più svariate e diverse silhouette non è dunque sorprendente la sua presenza dalle epoche preistoriche ai giorni nostri. Da scultura tridimensionale in marmo a piccola dama di compagnia dal corpo snodabile e in avorio [Figg. 1-2], a partire dal XIII secolo, la bambola è destinata a farsi carico di quanto imposto dalle leggi suntuarie,³ così che mentre promuove la salvaguardia

¹ Relativamente alla valenza della bambola quale alterità assoluta e destabilizzante, questo contributo prelude alla mia ricerca in corso con l'Université Sorbonne Paris IV nell'ambito del programma internazionale Excellence Initiatives. Il progetto bilaterale intitolato "La peur aux limites du visible" vede come coordinatori, per le rispettive sedi accademiche di appartenenza, l'autrice del presente saggio e il Prof. Pierre Glaudes.

² Cfr. Rank (2001).

³ Le leggi suntuarie sono dispositivi legislativi atti a disciplinare l'ostentazione del lusso per classi sociali relativamente al genere, lo *status* socio-economico, religioso e/o politico. Note fin dall'epoca romana, tali norme assumono rilievo dal Duecento, con l'espandersi degli scambi commerciali e dei conseguenti simboli di ricchezza di cui gli abiti si fanno i principali indicatori. Il controllo in difesa



Figg. 1-2
Idolo di marmo proveniente dalla città Troia, in M. Von Boehn, *Dolls and Puppets* (1932); Bambola di Crepereia Tryphaena, 150-160. d. C., Museo nazionale romano.

dei costumi non manca di farsi garante del gioco del mercato [Fig. 3].

Il suo definitivo connubio con la moda prende però deciso avvio solo a partire dal Rinascimento quando diviene medium prezioso

dei valori tradizionali di austerità e decoro ma, al contempo, la preoccupazione di non impedire il commercio conduce a concessioni legislative che mentre permettono la circolazione del denaro salvaguardano la differenza fra i ceti sociali. Dal Cinquecento le leggi, e le sanzioni che le accompagnano, se colpiscono le classi medie, popolari e in particolare la servitù, non impediscono il lusso dei signori e delle loro corti. Questo provvedimento, a partire dal Settecento sempre più trasgredito, verrà definitivamente abolito dalla legislazione francese con il decreto del 29 ottobre del 1793: "Nulle personne, de l'un ou de l'autre sexe, ne pourra contraindre aucun citoyen ni citoyenne à se vêtir d'une manière particulière, chacun est libre de porter tel vêtement et ajustement de son sexe que bon lui semble, sous peine d'être considérée et traitée comme suspecte, et poursuivie comme perturbateur du repos public. Chacun est libre de porter tel vêtement et ajustement de son sexe que bon lui semble". Per una storia del commercio del lusso, la sua produzione, esposizione e circolazione dal Medioevo ai giorni nostri cfr: Coquery e Bonnet (2015). Per l'invenzione del corpo di moda medioevale cfr: Odile (1997). Per una storia della cultura delle apparenze cfr: Roche (1989).

che attraversa le corti. Frutto della creazione e dell'elaborazione di inedite tecniche circa i tessuti (reticelle, feltro, stoffe seriche, velluto, damasco, taffetà e broccato d'oro) e quindi di sempre nuove vesti e acconciature, le 'bambole viaggiatrici' inaugurano un'educazione all'incessante susseguirsi del gusto e della creatività che si diffonde in tutta l'Europa. Tra queste ispiratrici dell'ultima novità in fatto di abiti sontuosi e capigliature eleganti e raffinate valga, tra i primi e più celebri esempi, la bambola, con tutto il suo corredo da sposa contenuto in forzieri foderati di seta, che Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara e moglie di Ercole I, fa inviare a Milano a Anna Sforza, fidanzata undicenne di suo figlio Alfonso d'Este.

Parallelamente al mutamento vestimentario e delle acconciature, anche il corpo-manichino è destinato a diventare sempre più sofisticato e 'simile dell'umano'.⁴ Dal primitivo manichino in legno a



Fig. 3
Artigiano anonimo, bambola alla moda dal corpo in legno e gesso, capelli umani, circa 1755-60, Victoria and Albert Museum, Londra.

⁴ Per una storia delle bambole quale artefatto, la loro evoluzione e la loro entrata in scena nella scrittura per l'infanzia a partire dall'Ottocento cfr: in particolare Odin (2001). Per una storia del manichino (bambole, automi, figure in cera, manichini da vetrina e non) che dal Rinascimento al Novecento declina via via gli svariati rapporti intrattenuti dall'artista con la copia dell'essere umano ai fini della sua creazione si rimanda all'indispensabile Munro (2015). Relativamente alla 'Storia sulla Moda', si rimanda alla bibliografia dove compaiono solo i volumi che si è deciso di consultare. Sempre circa la Moda e a una scelta di riferimenti antologici interdisciplinari che dall'antichità classica al XXI secolo tiene conto sia di cruciali svolte culturali (Platone, Aristotele..., B. Mandeville, Voltaire, J. J. Rousseau, A. Smith..., F. Nietzsche, G. Tarde, G. Simmel..., R. Barthes, J. Baudrillard, P. Bourdieu...) sia del dibattito critico al riguardo (D. Crane, S. Crean, P. Aspers...)

quello in stoffa imbottita di segatura, la grande svolta, è noto, la si deve al celebre modello (1763) di Diderot e d'Alembert, la cui struttura, in ottone o ferro, contenuta nel sughero o nel crine di cavallo e rivestita in camoscio, è premessa fondamentale per le realizzazioni più complesse delle bambole a venire. L'esempio offerto dall'*Encyclopédie* farà infatti di Parigi il centro di un'artigianalità sempre più spinta, cui si rivolgerà tutta l'Europa sino agli anni novanta dell'Ottocento,⁵ e che persegue l'obiettivo di fare del baccello un oggetto sempre più realistico nella sua mimesi dell'umano [Figg. 4-5].

Non casualmente Charles Frederick Worth che si trasferisce a Parigi nel 1845 inaugura, insieme alla nascita della haute couture parigina, la pratica delle sfilate avvalendosi di bambole viventi per le quali adotta, a partire dal 1858, dapprima il termine di *sosie*, in seguito di *mannequin*, quest'ultimo destinato ad arrivare sino ai nostri giorni. Dalla seconda metà dell'Ottocento, sull'esempio di Charles Frederick Worth, la haute couture parigina sia per il momento della creazione che per le sue sfilate si avvarrà della *mannequin*, ciò che ci restituiscono nel dettaglio e insieme con la passione per la novità i commenti, i disegni e le fotografie contenuti nel bel volume del 1910 editato su commissione di *Le Figaro* [Figg. 6-9].⁶

cfr: Godart (2011).

⁵ Fondata da Pierre Jumeau nel 1840 e ereditata dal figlio Émile nel 1870, questa maison si avvale delle sofisticate creazioni antecedenti di Claude Joseph Blampoix, Eugène Barrois e François Gaultier. Dal 1885 la prestigiosa maison Jumeau realizzerà bambole snodabili, rivestite in pelle di capretto bianca, dal corpo e il capo in porcellana opaca e/o in *biscuit pressé*, gli occhi in smalto oppure in vetro, fissi oppure mobili, ma comunque tutti dipinti ad arte.

⁶ Per un commento, disegni e documentazione fotografica delle *donne-mannequin* che, sull'esempio di Charles Frederick Worth, la haute couture parigina adotta per loro sfilate dalla seconda metà l'Ottocento e al primo decennio del Novecento cfr: Roger-Milès (1910).

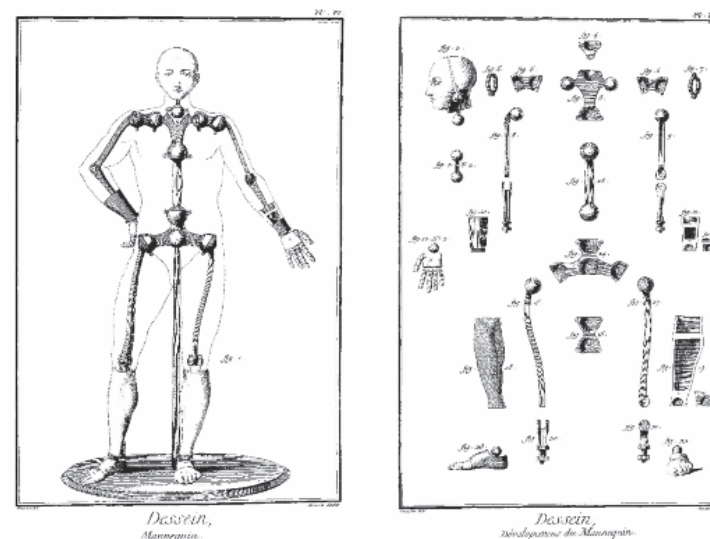


Fig. 4
Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert, *Le mannequin e Développement de la carcasse du mannequin*, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1763, Planche VI e VII.



Fig. 5
Eugène Barrois, bambola snodabile, rivestita in pelle di capretto bianca, dal corpo e il capo in porcellana opaca, circa 1875, in L. Mazzoni e C. Gualandri, *Il manichino e i suoi paesaggi* (2014).



Figg. 6-7
Dessin de Jungbluth, in L. Roger-Miles, *Les Créateurs de la Mode* (1910) (in alto); in L. Roger-Miles, *Les Créateurs de la Mode* (1910) (in basso).



Figg. 8-9
Les Mannequins, in L. Roger-Miles, *Les Créateurs de la Mode* (1910) (in alto); *Salon de vente, Maison Paquin*, in L. Roger-Miles, *Les Créateurs de la Mode* (1910) (in basso).



Fig. 10

Paul Nadar, Andrée Worth ritratta nella veste appositamente per lei creata dalla maison de haute couture fondata dal nonno Charles Frederick Worth, 1894, Fondo Nadar: Na-R/74.240.

Fondamentali, è noto, le testimonianze fotografiche di Félix e Paul Nadar tanto circa i ritratti femminili della moda *fin-de-siècle* e dei primi del Novecento (Madam X..., Ellen Andrée, Monsieur et Madame Jules Régnier, Elisabeth de Caraman-Chymay, Comtesse Grefullhe, Andrée Worth, Renée Despré, Mademoiselle Heben: *Mannequin de la Maison Bouée*, Renée: *Mannequin de la Maison Lanvin*, Marthe Chenal...) quanto relativamente agli scatti di celebri attrici teatrali dell'epoca nei loro costumi di scena (Sarah Bernhardt, Réjane, Jane Demarsy, Eve Lavallière, Cléo de Mérode...). In quest'ultima prospettiva, si aggiungono i *tirages*, altrettanto straordinari, dei gioielli e delle diverse parures delle attrici dell'epoca da parte di numerosi quanto illustri cacciatori di immagini tra i quali emergono Constant Puyo, Henri Manuel e Étienne Carjat, quest'ultimo ineludibile riferimento quando la nostra mente ci conduce ai ritratti di Arthur Rimbaud e di Charles Baudelaire [Figg. 10-11].

Se nel passato la presenza delle vetrine di moda, oggetto degli sguardi femminili, era scarsamente documentata in ambito artistico-letterario, l'Ottocento, e ovviamente il Novecento, assisteranno



Fig. 11

Étienne Carjat, Sarah Bernhardt en costume de Doña Maria de Neubourg dans *Ruy Blas* à la Comédie-Française, 1879, cartolina fotografica, BnF, Paris.

via via ad una loro progressiva presenza.

La prima vetrina letteraria figura in verità in un romanzo settecentesco osservata dal giovane abate protagonista della *Poupée* di Jean Galli de Bibiena: "Je n'étais que sur le seuil de la porte, j'entrai dans la boutique. Il ne me restait plus de curiosité pour la marchande, mes yeux étaient fixés sur la poupée" (Bibiena 2014: 750).⁷ Si tratta di una scena matriciale che sarà all'origine di molteplici 'incontri' successivi nel corso dell'Ottocento, e che propone la donna come oggetto del desiderio racchiuso in una teca di vetro, sul modello archetipale della *Belle au bois dormant*, ma in questo caso disponibile perché in vendita, è una merce, e raggiungibile

⁷ L'intento della narrazione, che insiste sull'invincibile attrazione dell'abate per una bambola scorta nella vetrina di un negozio, è di sviluppare l'intreccio a partire dalla con-fusione tra donna (madre), oggetto e bambola quale ideale oggetto della memoria infantile. Di qui il ruolo primamente feticistico della *poupée* di Bibiena che annuncia la valenza destabilizzante delle bambole novecentesche.

purché si entri nel negozio e si contratti l'acquisto. La vetrina del negozio si costituisce, dunque, già in questo episodio come finestra del desiderio, nella definizione proposta da Jean Starobinski: "La fenêtre est le cadre, à la fois proche et distant où le désir attend l'épiphanie de son objet" (1984: 179).⁸ Se la *Poupée* di Bibiena rappresenta l'erotizzazione della merce (l'esposizione nella vetrina è imprescindibile per la seduzione-iniziazione operata dalla bambola che è di fatto una silfide), l'altro episodio capitale ci è offerto dalla vetrina di Honoré de Balzac. Di fatto la vetrina della bottega di un antiquario, luogo di confluenza di tutti i possibili oggetti del desiderio, centro gravitazionale delle passioni e in cui s'imbatte Raphaël all'inizio della *Peau de chagrin* (1831). Il giovane Raphaël, disperato e deciso al suicidio, avendo perduto tutto al gioco, si lascia attrarre dalle luci del negozio ancora illuminato a tarda notte, ciò che lo indurrà ad entrare. Sappiamo che Raphaël si convince ad acquistare la pelle di zigrino, in grado di esaudire qualunque desiderio, e di porsi dunque come sintesi di tutto l'accumulo di merci-desiderio raccolte nella bottega dell'antiquario, ma purtroppo al prezzo di un progressivo restringimento che consuma l'esistenza e il desiderio al tempo stesso: la pelle, come un vampiro, succhierà la vita del giovane, contraendosi man mano che i desideri verranno esauditi. Ancora Balzac, e un anno prima

⁸ Ineludibile, al riguardo, il richiamo ai *Misérables* (1862) di Victor Hugo dove dinanzi alla vetrina di un *bimbelotier* «Cosette ne put s'empêcher de lever les yeux sur cette prodigieuse poupée [...] Elle n'avait pas encore vu cette poupée de près. Toute cette boutique lui semblait un palais; cette poupée n'était pas une poupée, c'était une vision. C'étaient la joie, la splendeur, la richesse, le bonheur, qui apparaissaient dans une sorte de rayonnement chimérique à ce malheureux petit être englouti si profondément dans une misère funèbre et froide. Cosette mesurait avec cette sagacité naïve et triste de l'enfance l'abîme qui la séparait de cette poupée. Elle se disait qu'il fallait être reine ou au moins princesse pour avoir une "chose" comme cela. Elle considérait cette belle robe rose, ces beaux cheveux lisses, et elle pensait: Comme elle doit être heureuse, cette poupée-là! Ses yeux ne pouvaient se détacher de cette boutique fantastique. Plus elle regardait, plus elle s'éblouissait. Elle croyait voir le paradis. Il y avait d'autres poupées derrière la grande qui lui paraissaient des fées et des génies. Le marchand qui allait et venait au fond de sa baraque lui faisait un peu l'effet d'être le Père éternel » (Hugo 1999: 503-4).

della pubblicazione del romanzo, nel *Traité de la vie élégante* (1830), aveva scritto che "En se faisant Dandy, un homme devient un meuble de boudoir, un mannequin (comprendre : un mannequin de boutique) extrêmement ingénieux [...]" (1981: 247). La stessa osservazione farà Barbey d'Aurevilly in *Du Dandysme et de George Brummell* (1845) dove affermerà che George Brummel riuscì ad elevarsi al rango di una 'cosa'. Sempre in questa prospettiva legata al dandismo dell'epoca, indispensabile è il ricorso al dandy-esteta Des Esseintes che nel rifiuto di ogni rapporto interpersonale elegge a suo esclusivo interlocutore il mondo inanimato delle 'cose'. Tre anni prima di *À rebours* (1884), Joris-Karl Huysmans scrive con Léon Hennique una pantomima intitolata *Pierrot sceptique*. Nel testo, Pierrot tenta di avvicinarsi a una bambola da vetrina che gli si rifiuta provocando una collera assassina, irrilevante nella sostanza, dato che la *sidonie* alla quale dà fuoco "s'étale" e in sua vece compare una Thérèse in cartone da merceria.⁹ Le bambole-simulacro, oggetto della passione di Pierrot, che in questa versione mantiene il suo volto bianco e indossa una veste nera, sono strumenti programmatici per sottolineare la logica celibe del dandy: una mente desiderante, scissa, e per scelta, da un abito-corpo sempre in nero indicatore del culto dell'infertilità e dell'amore per l'inorganico.

Gigantesca vetrina, l'Esposizione universale di Londra del 1851 che accoglie le merci più disparate e provenienti da ogni parte del mondo rende possibile a tutti i visitatori il confronto con una quanto mai dilatata bottega dell'antiquario balzachiana. Ancora una volta però c'è un prezzo assai rilevante da pagare: fare della merce il metro di tutte le cose.¹⁰ Questo fenomeno viene illu-

⁹ Per l'edizione critica di *Pierrot sceptique* cfr. Huysmans - Hennique (2015), mentre per uno studio sul rapporto che lega Pierrot sia al genere della pantomima sia all'immaginario di fine secolo cfr. Verna (2005 e 2006).

¹⁰ Al riguardo cfr. Agamben (1977), e in particolare il capitolo intitolato "Beau Brummel o l'appropriazione dell'irrealtà" (1977: 55-65). In epilogo a questo capitolo, Agamben, relativamente ai simulacri-merce dell'umano rileva: "[...] non vi sono più né uomini né dei [...] si leva incomprensibilmente su se stessa una presenza che è insieme sacra e miserabile, fascinosa e tremenda, una presenza che ha a un tempo la fissa materialità del corpo morto e la fantomatica inafferrabilità del vivente." (1977: 60).



Fig. 12
Eugène Atget, *Corsets, boulevard de Strasbourg*, 1912, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 13
Eugène Atget, *Boulevard de Strasbourg*, 1926, Collezione George Eastman (Photo-Album Eugène Atget collection Man Ray 1926), The Paul Getty Museum, Los Angeles.

strato dalle svariate fotografie sulle vetrine di moda parigine dell'epoca da parte di Eugène Atget, documenti esemplari su bambole-corpo-mannequin via via, e sempre più, oggetti definitivamente protesici [Figg. 12-13].¹¹

Nell'epoca della riproducibilità tecnica in cui la moda diviene un fenomeno di massa la bambola/bambina alla moda e il suo risvolto marcatamente educativo si avverano pienamente. Strumentale al riconoscimento della funzione del materno da parte di chi ne fruisce, la bambola rientra nelle strategie di affermazione della neonata società borghese nel controllo dei suoi valori sia di genere sia utilitaristici sia di marcata distinzione tra alto/basso, benestante/non abbiente. La difesa e la diffusione di una tradizione al *maternage* da mantenere e salvaguardare attraverso un'immagine-corpo senza tregua in cambiamento e insieme sempre riconoscibile, va infatti di pari passo con la messa in atto di un procedimento ideologico volto alla normalizzazione della differenza tra i diversi ceti sociali.

Lo documentano numerosi dipinti, e non solo ovviamente di matrice francese, che ritraggono la bambina e la sua bambola secondo uno sguardo che intende farsi indicatore della classe d'appartenenza: dall'aristocrazia alla medio-alta borghesia, fino ai ceti me-

¹¹ Walter Benjamin in epilogo al testo *Breve storia della fotografia* (1931), evoca lo sguardo di Atget come produttore di apparizioni che "risucchiano l'aura dalla realtà come l'acqua di una nave che affonda": «Atget era un attore, che disgustato dall'ambiente, si levò la maschera per dedicarsi a togliere il trucco anche alla realtà [...] andava cercando scorci dimenticati o nascosti [...]. Davanti alle "vedute imponenti e ai cosiddetti emblemi" Atget è quasi sempre passato oltre [...]. È in immagini come queste [di Atget] che la fotografia surrealista prepara un salutare estraniamento tra l'ambiente e l'essere umano» (Benjamin 2011: 31-34). Benjamin riprende, non casualmente il discorso in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1939): «Con Atget, le riprese fotografiche cominciano a diventare documenti di prova nel processo storico. E questo che ne costituisce il nascosto carattere politico. Esse esigono già la ricezione in un senso determinato. La fantasticheria contemplativa liberamente divagante non si addice alla loro natura. Esse inquietano l'osservatore; egli sente che per accedervi deve cercare una strada particolare» (Benjamin 1991: 29). Per una riunione di articoli, recensioni, digressioni, frammenti, interviste nei quali Barthes problematizza il tema della Moda cfr: Marrone (2006).

no agiati.¹² Tra gli altri, il *Ritratto di Lady Sybyl Primrose* (Frederic Leighton, 1880 circa), *Marie Dumont con la sua bambola* (Charles Crauk, 1849), *Bambina con bambola, ritratto di Clara Carminati* (Giovanni Carnovali, 1864) e *Bambina con bambola* (Nikolaj Aleksandrovič Jarošenko, seconda metà del 1890).

Se dal 1863, anno di pubblicazione di *La Poupée*, *La Gazette de la poupée* e *La Poupée modèle*, si moltiplicano le pubblicazioni destinate alle giovani borghesi dai sei ai dodici anni destinate a fornire dettagliate istruzioni circa la cura del corpo, l'educazione e la confezione del corredo da sposa delle loro bambole, uguale testimonianza forniscono le riviste di moda dell'epoca sempre destinate ad un'élite. Esempio, al riguardo, *La dernière mode* (1874-75) di Stéphane Mallarmé, rivista interamente redatta del suo autore sotto diversi pseudonimi, dove gli abiti divengono metafore di realtà a tal punto straordinariamente complesse che appaiono quali pure fantasmagorie mentali animate dalle stoffe, dai colori, dai nastri, dalle pieghe e dai nodi.

Dai tre celebri piccoli automi settecenteschi ad opera di Jaquet-Droz, la musicista, il disegnatore e lo scrittore (1767-1774) alle bambole poste in primo piano nell'Esposizione universale del 1867, e tra le quali spicca quella dotata della voce,¹³ prende non

¹² Al di là dalla sua funzione di balocco, la bambola, risultato di artisti-artigiani e dunque già di per sé opera d'arte, ha ispirato, è noto, numerosi pittori e scultori, un fenomeno che dalla nascita della moda (datata pittoricamente a partire dal *Matrimonio degli Arnolfini* realizzato da Jan van Eyck nel 1434) attraversa i secoli per giungere ai nostri giorni. Se già Albrecht Dürer utilizzava le bambole come modelle (cfr. Wamberg - Skovbjerg Paldam 2015) il diplomatico francese André Filiben, dopo aver visitato l'atelier di Nicolas Poussin, scrive di aver trovato il pittore nel mentre della scelta di alcune tra le sue *poupées* per la composizione di un gruppo di persone per un suo dipinto e ancora nel Settecento François Boucher, pittore di corte a Parigi, oltre a servirsi delle bambole per i suoi quadri, riscuote all'incirca 1000 franchi per ogni pupa dipinta su commissione.

¹³ L'Esposizione del 1867 premia la maison Jumeau con la medaglia d'argento per le sue creazioni maggiormente raffinate. Tra il 1870 e il 1890 la maison Jumeau giungerà al suo apice. Avvalendosi di più di 200 artigiani-artisti arriverà a una produzione annua di 100 mila bambole. La supremazia delle bambole Jumeau sarà destinata a trovare la sua fine con la comparsa delle bambole tede-

casualmente avvio la letteratura per l'infanzia che si rivolge alle bambine e dove è la bambola stessa che narra e scrive delle proprie vicissitudini, accanto alle bambine alle quali si è di volta in volta accompagnata.¹⁴ Le numerose varianti ottocentesche dei "romanzi delle bambole", facendo leva su tre dispositivi pedagogici – libro, giocattolo, immagine –, divengono un oggetto culturale al servizio di un'educazione di genere che si rivolge ad infanti privilegiate. Finalizzato a mantenere l'ordine stabilito quanto al ruolo sociale della futura donna, questo nuovo genere letterario si inserisce nel solco tracciato dai *Mémoires d'une poupée. Contes dédiés aux petites filles* (1839) di Mlle Louise d'Aulnay, un volume che conosce numerose riedizioni ed è corredato da immagini evocative.¹⁵ L'autrice esplicita l'intento educativo da parte della bambola che ha lasciato le sue memorie sin dall'epigrafe, di fatto un vero e proprio appello a doveri e responsabilità femminili che si tramandano di generazione in generazione e di cui la bambola si fa complice fedele in qualità di *trait-d'union* ideale tra madre e figlia:

sche. Alla bambola parlante, di cui l'Esposizione universale del 1878 declinerà le meraviglie, aveva fatto capo l'invenzione di Johann Nepomuk Mæzel, di fatto una variante del suo metronomo depositata con un brevetto nel 1823: un meccanismo vocale, all'epoca ancora rudimentale, ma che consentiva l'emissione di suoni rinviabili, per assonanza, a "mamma" e "papà". Circa invece le varianti dei "romans des poupées" lungo il XIX secolo si rimanda a Chaffin (2005).

¹⁴ Nell'ambito dell'educazione familiare, se il ricorso al gioco e ai balocchi si sviluppa a partire dal XVII secolo, la letteratura d'educazione che trova ampia diffusione nel XVIII secolo (cfr. Von Kulesa 2015) diviene un vero e proprio genere letterario ("littérature de poupée") solo nel XIX secolo. Cfr. nota 4.

¹⁵ Mademoiselle Louise d'Aulnay (pseudonimo di Julie Gouraud), *Mémoires d'une poupée, contes dédiés aux petites filles* (1839). Dato il preciso intento educativo e, di conseguenza, il successo suscitato, a ideale continuazione del volume ne seguiranno altri due, sempre della stessa autrice, l'uno ancora redatto da una bambola, l'altro da una giovane fanciulla che si fa carico di dare un seguito alle memorie. *Suite des Mémoires d'une poupée, contes dédiés aux petites filles* (1840); *Mémoires d'une petite fille, pour faire suite aux "Mémoires d'une poupée", par Mlle Julie Gouraud* (1857).

Circa invece le varianti dei "romans des poupées" lungo il XIX secolo si rimanda a Chaffin (2005).

Persuade à tes petites amies que les méchants n'ont aucune sûreté dans le monde; il faut être bonnes absolument: nos mères, nos nourrices, nos poupées l'ont dit (Aulnay 1839: 227).¹⁶

Di qui il ruolo capitale che l'autrice attribuisce alla bambola nella prefazione:

A regarder de bien près, mais de très-près, la poupée est le pivot de l'humanité! Telles sont avec leurs poupées filles d'une époque, telles elles seront femmes dans le monde.

[...]

Duclos assure que les femmes font les mœurs; les mœurs sont le fond même de l'ordre social. – Nous touchons aux questions les plus essentielles. Qu'une génération de poupées ait été fouettée avec trop de colère, caressée avec trop d'ardeur, l'avenir du monde en dépend (Aulnay 1839: VIII-IX).¹⁷

Peraltro, e sempre lungo il XIX secolo, la scrittura letteraria europea testimonia di questo fenomeno in termini tanto largamente in uso quanto radicalmente coercitivi. Valga per tutti il caso esemplare di Gertrude, futura Monaca di Monza, una vita ipotecata ancor prima della nascita e il cui percorso educativo al convento viene coltivato proprio grazie ai primi balocchi:

La nostra infelice era ancor nascosta nel ventre della madre, che la sua condizione era già irrevocabilmente stabilita. [...] *Bambole vestite da monaca furono i primi balocchi che le si diedero in mano; poi santini che rappresentavan monache*; e que' regali eran sempre accompagnati con gran raccomandazioni di tenerli ben di conto; come cosa preziosa, e con quell'interrogare affermativo: "bello eh?" [...] Nessuno però le disse mai direttamente: tu devi farti monaca. Era un'idea sottintesa e toccata incidentemente, in ogni discorso che riguardasse i suoi destini futuri (Manzoni 2002: 176).¹⁸

Diversamente dalla testimonianza manzoniana, che mentre rende

¹⁶ Il corsivo è nostro.

¹⁷ Il corsivo è nostro.

¹⁸ Il corsivo è nostro.

conto di una consuetudine non manca di esibirne l'implicita crudeltà o da *Casa di bambola* (1879) di Henrik Ibsen dove Nora, bambola ornamento tranquillizzante della casa, finisce per ribellarsi, la scrittura misogina francese che si interroga sull'alterità del femminile e che risponde con l'immagine stereotipata della *femme fatale*, finisce non casualmente anch'essa per ricorrere alla bambola quale rassicurante sostituto della donna.

È il caso di numerosi interventi di cui si fanno massimi interpreti Charles Baudelaire e Villiers de L'Isle-Adam che annunciano la valenza destabilizzante delle bambole alla moda delle avanguardie novecentesche.

Baudelaire che insiste sull'indipendenza di ognuna delle sue poesie riunite in *Spleen de Paris*, inserisce subito dopo *Portraits de maîtresses*, *Le Galant Tireur* interpretabile come ideale prosecuzione del componimento precedente. In *Portraits de maîtresses*, dove quattro uomini si confrontano circa le loro esperienze amorose, emergono sia i vantaggi di possedere una donna solo corpo:

[...] Mais, durant toute ma vie, excepté à l'âge de Chérubin, j'ai été plus sensible que tout autre à l'énervante sottise, à l'irritante médiocrité des femmes. Ce que j'aime surtout dans les animaux, c'est leur candeur. [...]

[...] Belle, cela va sans dire ; sans cela, pourquoi l'aurais-je prise ? (Baudelaire 1975a : 345-346)

sia la necessaria messa a morte della donna perfetta:

[...] Pendant plusieurs années, je l'ai admirée, le cœur plein de haine. Enfin, ce n'est pas moi qui en suis mort ! [...] J'ai trop le sentiment de l'équité pour battre, outrager ou congédier un serviteur irréprochable. Mais il fallait accorder ce sentiment avec l'horreur que cet être m'inspirait ; me débarrasser de cet être sans lui manquer de respect. Que vouliez-vous que je fisse d'elle, puisqu'elle était parfaite ? Les trois autres compagnons regardèrent celui-ci avec un regard vague et légèrement hébété, comme feignant de ne pas comprendre et comme avouant implicitement qu'ils ne se sentaient pas, quant à eux,

capables d'une action aussi rigoureuse, quoique suffisamment expliquée d'ailleurs (Baudelaire 1975a: 348-349).

In *Le Galant Tireur*, la donna perfetta si trasforma definitivamente in bambola, una sorta di artefatto utilizzabile e smontabile a piacere che si presta al tiro a segno come al distacco della testa dal corpo:

[...] celui-ci [son époux] se tourna brusquement vers elle, et lui dit : « Observez cette poupée, là-bas, à droite, qui porte le nez en l'air et qui a la mine si hautaine. Eh bien ! cher ange, *je me figure que c'est vous*. » Et il ferma les yeux et il lâcha la détente. La poupée fut nettement décapitée.

Alors s'inclinant vers sa chère, sa délicieuse, son exécration femme, son inévitable et impitoyable Muse, et lui baisant respectueusement la main, il ajouta : « Ah ! mon cher ange, combien je vous remercie de mon adresse » (Baudelaire 1975b: 350) !¹⁹

Due anni prima della redazione di questo testo, Baudelaire pubblica *Le Peintre de la vie moderne* (1863), quanto mai nota raccolta di saggi dedicata a Constantin Guys e alla sua capacità di riprendere, tramite il disegno e lo schizzo, la fuggevolezza e la transitorietà, ovvero i tratti che contraddistinguono l'epoca e che la moda incarna in prima istanza. Se nel capitolo XII "Les Femmes et les Filles" ritorna l'immagine sinistra delle "poupées vivantes",²⁰ nell'XI dedicato all' "Éloge du maquillage", Baudelaire celebra l'estrema sofisticazione del viso femminile così che occultando la propria na-

¹⁹ Rifiutato nel 1865 dalla *Revue nationale et étrangère*, *Le galant Tireur* viene pubblicato per la prima volta nel 1869 in *Les Œuvres complètes* del poeta editate da Michel Lévy. Una bozza del testo compare in *Fusées*: «Un homme va au tir au pistolet, accompagné de sa femme. / - Il ajuste une poupée, et dit à sa femme: "Je me figure que c'est toi. - Il ferme les yeux et abat la poupée. / - Puis il dit, en baisant la main de sa compagne: cher ange, que je te remercie de mon adresse!"» (Baudelaire 1975b: 660).

²⁰ "Dans un chaos brumeux et doré, non soupçonné par les chastetés indigentes, s'agitent et se convulsent des nymphes macabres et des poupées vivantes dont l'œil enfantin laisse échapper une clarté sinistre [...]" (Baudelaire 1976b: 721).

tura organica, la donna possa assumere le sembianze di un idolo o, altrimenti detto, di un vero e proprio simulacro alla moda:

La mode doit donc être considérée comme un symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre et d'immonde, comme une déformation sublime de la nature, ou plutôt comme un essai permanent et successif de réformation de la nature.

[...]

La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs et frapper les esprits. Il importe fort peu que la ruse et l'artifice soient connus de tous, si le succès en est certain et l'effet toujours irrésistible. C'est dans ces considérations que l'artiste philosophe trouvera facilement la légitimation de toutes les pratiques employées dans tous les temps par les femmes pour consolider et diviniser, pour ainsi dire, leur fragile beauté (Baudelaire 1976a: 716-717).

Questa prospettiva viene accolta e radicalizzata da Villiers de l'Isle-Adam, tra i seguaci più vicini a Baudelaire e di certo, relativamente al binomio donna-bambola, il suo massimo prosecutore. In *L'Ève future* il lettore si confronta con una narrazione incentrata sulla nascita della bellissima bambola-automa Hadaly ("Ideale" in iraniano), copia fedele di un corpo vivente, quello della giovane Miss Alicia Clary quanto mai bella e seducente e che ambisce a divenire cantante, ma a tal punto superficiale e intellettualmente mediocre che l'aristocratico raffinato e sensibile Lord Ewald, di lei perdutamente innamorato, sarebbe arrivato al suicidio se non fosse intervenuta, a salvarlo, la nuova scienza. Surrogato della luce divina, questa nuova scienza viene incarnata da Edison al quale Villiers destina il compito di divenire il creatore di un'inedita tipologia di Eva:

Edison dénoua le voile noir de la ceinture.

- L'Andréide, dit-il impassiblement, se subdivise en quatre parties :

1° Le Système-vivant, intérieur, qui comprend l'Équilibre, la Démarche, la Voix, le Geste, les Sens, les Expressions-futures du visage, le Mouvement-régulateur intime, ou, pour mieux dire, « l'Âme. »

2° Le Médiateur-plastique, c'est-à-dire l'enveloppe métallique, isolée de l'Épiderme et de la Carnation, sorte d'armure aux articulations flexibles en laquelle le système intérieur est solidement fixé.

3° La Carnation (ou chair factice proprement dite) superposée au Médiateur et adhérente à lui, qui, - pénétrante et pénétrée par le fluide animant, - comprend les Traits et les Lignes du corps-imité, avec l'émanation particulière et personnelle du corps reproduit, les repoussés de l'Ossature, les reliefs-Veineux, la Musculature, la Sexualité du modèle, toutes les proportions du corps, etc.

4° L'Épiderme ou peau-humaine, qui comprend et comporte le Teint, la Porosité, les Linéaments, l'éclat du Sourire, les Plissements-insensibles de l'Expression, le précis mouvement labial des paroles, la Chevelure et tout le Système-pileux, l'Ensemble-oculaire, avec l'individualité du Regard, les Systèmes dentaires et ungulaires.

Edison avait débité cela du ton monotone avec lequel on expose un théorème de géométrie dont le *quod erat demonstrandum* est virtuellement contenu dans l'exposé même. Lord Ewald sentait, dans cette voix, que non seulement l'ingénieur allait résoudre, au moins théoriquement, les *postulata* que cette série d'affirmations monstrueuses suscitait dans l'esprit, mais qu'il les avait déjà résolus et allait en fournir la preuve (Villiers de l'Isle-Adam 1986: 908-909).

Attraverso una lunga e difficoltosa gestazione, *L'Ève future*, iniziato nel 1877 e pubblicato nel 1886,²¹ mentre si ispira all'illusionismo

²¹ In ambito francese *L'Ève future* inaugura la tematica della macchina celibe. Mi riferisco al noto concetto di *macchina celibe* secondo Michel Carrouges, *Les machines célibataires* (1976). Michel Carrouges, che nel suo studio assume a prototipo di macchina celibe il *Grande vetro* di Marcel Duchamp (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923), ritrova, retrospettivamente, le caratteristiche presso svariate macchine fantastiche presenti in letteratura (tra le altre, *L'Ève future* di Villiers de l'Isle-Adam, *Locus Solus* di Raymond Roussel, *Il pozzo e il pendolo* di Edgar Allan Poe, *La colonia penale* di Franz Kafka...).

e allo spiritismo del secolo,²² è ugualmente e soprattutto influenzato dalle nuove tecnologie di riproduzione e trasmissione del suono.²³ Con Villiers il corpo femminile, già oggetto della passione ottocentesca per la sua riduzione a frammento, prende definitivamente le vesti di un balocco smontabile e rimontabile a piacere. Parimenti, anche i pensieri della nuova Eva, scelti dallo stesso Edison, si traducono in citazioni, frasi evocativo-suggestive tratte da un vasto repertorio di testi di grandi scrittori che vengono incise sui suoi polmoni/cilindri grazie alla registrazione della voce incantatoria della bellissima Miss Alicia Clary. Bambola e scienza,²⁴ or-

Per uno studio sul rapporto tra il corpo umano e la sua rappresentazione quanto più fedele da parte delle arti, della scienza e della tecnologia cfr: Corà-Bellasi (2009). Sui meccanismi tramite i quali, a partire da materia inerte, un oggetto accede allo statuto di "persona" cfr: Gros De Beler (2016).

²² Relativamente all'illusionismo cfr: Franchi (2011: 9-60) e allo spiritismo cfr: D'Andrea (2014).

²³ Dall'invenzione del telefono (1876) di Bell all'elaborazione del fonografo di Edison (1877), un'invenzione, quest'ultima, che oltre a perfezionare la bambola parlante, Villiers avrà modo di ammirare personalmente all'Esposizione universale del 1878. Cfr: nota 13.

²⁴ Anche il diorama, che sin dalla sua nascita si avvale delle nuove sperimentazioni scientifiche sulla luce dando vita a grandi spettacoli teatrali che conquistano Parigi in virtù dei loro effetti straordinariamente illusionistici (cfr: Désile 2000: 103-110), nella sua rielaborazione in scatola fin-de-siècle e primo novecentesco finisce per proporre infinite narrazioni di un percorso educativo alla crescita secondo i costumi borghesi e affidato ad un gruppo di giovani madri eleganti, sorridenti e dal gesto sempre accuratamente studiato in funzione di un garbo e di una pacatezza esemplari. Queste raffinate scatole delle meraviglie, esposte in vetrina per catturare lo sguardo dei passanti parigini così da invitarli a entrare nel negozio, a seconda del posizionamento dello sguardo dell'osservatore producono un vero e proprio effetto proto-filmico così che le bambole in carta che le abitano paiono animarsi. Bambole le cui silhouette ritornano pressoché sempre uguali, ma in contesti spazio-temporali assai diversi tra loro. Madri che organizzano incontri nel privato delle loro abitazioni per educare i loro figli alla musica e alla danza, ma anche alla cura e alla pulizia del corpo nonché alla salvaguardia di un'amicizia tra infanti di pari fascia sociale e di cui l'abito lussuoso, il gioiello e l'acconciatura sofisticata si fanno esclusivi segni di appartenenza. Madri che, sempre in gruppo e con la propria prole al seguito, vengono messe in scena ora mentre si recano presso svariati luoghi pubblici della Parigi alla moda (pasticcerie, ristoranti, e ovviamente negozi specializzati in ventagli, in cappelli...), ora nel giardino di una dimora destinata alle vacanze, con le montagne che fanno da sfondo e le inservienti che curano la vegetazione in primo



Fig. 14
Anna Held in *La Poupée*, 1897, in K. Reilly, *Automata and Mimesis on the Stage of Theatre History* (2011).

mai definitivamente concepite in parallelo, trovano peraltro la loro perentoria coniugazione nel *Dictionnaire des idées reçues ou Catalogue des opinions chics*²⁵ di Gustave Flaubert: "JOUETS: devraient toujours être scientifiques."

Secondo una versione moderna e affidata ai nuovi saperi, la rivisitazione del mito di Pigmalione²⁶ da parte di Villiers, va di pari passo sia con viventi protagoniste di opere teatrali sia con la creazione di balocchi sempre più a ideale sostituzione dell'umano. *La Poupée de Nuremberg* (operetta comica scritta da Adolphe Adam nel 1832) viene messa in scena nel 1897 e oltre oceano (New York, Lyric Theatre in the Olympic Complex) secondo un'interpretazione da parte di Anna Held suggeritale dalle bambole meccaniche in voga [Fig. 14].²⁷ Parallelamente a partire dagli anni novanta dell'Ottocento, in Germania, grazie a un procedi-

piano, ora mentre attendono il treno alla Gare Saint-Raphaël per tornare alla quotidianità della vita parigina. L'autrice fa al riguardo diretto riferimento a un ciclo di undici diorami fine Ottocento inizio Novecento appartenenti a una collezione privata di Bergamo.

²⁵ Scritto tra il 1850 e il 1880, verrà pubblicato postumo nel 1913.

²⁶ Per una storia dell'effetto Pigmalione dall'antichità classica al cinema cfr. Stojchita (2006).

²⁷ Cfr. Reilly 2011: 19.

mento di de-sofisticazione si avvera il passaggio rivoluzionario al modello con il corpo da neonato. Un approccio realistico che mentre valorizza la tradizione al *maternage* la destina a un mercato decisamente più vasto.²⁸ Di qui, poco dopo e in Francia, il lancio di una nuova tipologia di neonati e bambolotti snodabili denominati "*bébés de caractère*". Dalla bambola quale specchio di un modello ideale, per la prima volta le infanti vengono coinvolte in un gioco dei ruoli più complesso e moderno dove la bambola è neonata e bambina al contempo [Fig. 15]. Oltre al neonato si aggiungono i bambolotti espressivi dal capo intercambiabile, fedeli ai cambiamenti di umore, agli stati d'animo e quindi al carattere che ciascun bambino può interpretare come il più simile al proprio: sorridente, imbronciato, dispettoso, piangente e che fa le smorfie. Dai "*bébés de caractère*" ai modelli italiani dalle teste in feltro elettroformato il passaggio è brevissimo: bambolotti spesso dal volto imbronciato, come il celebre "grugnetto" (ma anche in costume regionale, etnico, in maschera, alla moda) o da collezione, che fa-



Fig. 15
Bambola tedesca creata da Franz Schmidt che tiene fra le proprie braccia un neonato di fattura francese della Société Française de Bébés et Jouets, primo decennio del Novecento, Musée de la Poupée, Paris.

²⁸ Presentato all'Esposizione di Berlino del 1909 dalla casa fondata nel 1886 da Ernst Kämmer e Franz Reinhardt, il modello ritrova da subito la sua ideale continuazione presso l'industria francese ad opera della già costituita e quanto mai raffinata Société Française de Bébés et Jouets.

cendo presa su personaggi-icona oggetto del desiderio degli adulti traggono ispirazione, tra gli altri, da Rodolfo Valentino, Josephine Baker e Marlene Dietrich.²⁹

La diffusione pervasiva della bambola è indiscutibilmente sancita dalla sua produzione industriale in celluloide (1930), un composto particolarmente duttile che prestandosi allo stampaggio di tutte le sue parti anatomiche (dalla testa dalla capigliatura dipinta in lieve rilievo, alle braccia, alle gambe perfettamente modellate) ne decreta la definitiva democratizzazione. Se le bambole in celluloide, proprio perché promuovono lo slittamento del mercato dall'alto verso il basso, riproducono silhouette per la maggior parte già note, con l'avvento della plastica interviene la creazione della nuova quanto inedita proposta della donna perfetta (cfr. Bazzano 2008). Diversamente declinata attraverso un'immagine senza tregua alla moda grazie ai suoi successivi e molteplici cambiamenti di stile, sin dalla sua nascita (1959) Barbie inaugura l'iniziazione delle bambine alla storia del presente, la cultura dell'attualità e della moda.

La straordinaria retrospettiva *Barbie the icon* inaugurata al Museo delle Culture di Milano nell'ottobre del 2015 e il catalogo che l'accompagna (cfr. Capella 2016) se sviluppano nel dettaglio uno dei miti d'oggi, si prestano ad un'immediata critica trasversale verosimilmente già prevista dalla casa madre promotrice dell'esposizione. Il marchio Mattel (che già nel 2015 aveva introdotto ventitré bambole con diversi colori di pelle, capelli e il piede flessibile per poter passare dai tacchi alle scarpe basse) poco dopo la prima dell'esposizione milanese, destinata ad andare a Roma (15.04.16/30.10.16), Bologna (18.05.16/02.10.2016), Madrid (15.02.17/02.05.17), e in seguito oltre i confini europei, alla silhouette originale aggiunge tre inedite tipologie: alta, formosa e minuta.

L'arte, che nel tempo le rende costantemente omaggio, trova non casualmente in Andy Warhol uno dei suoi maggiori interpreti. Due i ritratti, identici, di Barbie da parte di Warhol datati 1986. L'uno

²⁹ Mi riferisco alla casa italiana Lenci che, altrettanto ricercata rispetto a quella francese, grazie agli artisti-artigiani Giovanni Riva e Sandro Vacchetti realizza i primi modelli dalle teste in feltro elettroformato.

dal fondo blu, l'altro dal fondo rosso, entrambi destinati a omaggiare BillyBoy*. A Warhol, che nel 1985 partecipa a BillyBoy* il suo desiderio di ritrarlo, il celebre artista e designer di moda risponde che l'unica immagine in grado di tradurlo potrebbe essere quella di Barbie: "If you want to do my portrait, do Barbie, because Barbie c'est moi". Una sollecitazione che a un anno di distanza si tradurrà in due opere prestigiose anche in virtù della 'filosofia' comune ai due artisti considerando, tra le note affermazioni di Andy Warhol raccolte nel catalogo della prima retrospettiva a lui dedicata dal Moderna Museet di Stoccolma nel 1968: "I love Los Angeles. I love Hollywood. They're beautiful. Everybody's plastic, but I love plastic. I want to be plastic."

A partire dalle riflessioni dell'artista contenute in *La filosofia di Andy Warhol da A e B e viceversa (The Philosophy of Andy Warhol From A to B & Back Again, 1975)* e in particolare sulla scia di quanto scritto da Hal Foster³⁰ la celebre affermazione di Warhol "Voglio

³⁰ «La famosa massima del "personaggio" Andy Warhol "Voglio essere una macchina" può permetterci di sviluppare questa nozione [realismo traumatico]. Di solito l'affermazione è citata per confermare l'impassibilità sia dell'artista che dell'arte; ma sembra indicare non tanto un soggetto impassibile, quanto un soggetto scioccato, che assume in sé la natura di ciò che lo ha scioccato, come una difesa mimetica contro questo shock: anch'io sono una macchina, anch'io produco (o consumo) immagini-prodotto seriali [...] una preventiva accettazione della compulsione a ripetere messa in scena dalla società dei consumi e dalla produzione seriale. Se non puoi sconfiggerla, suggerisce Warhol, unisciti a lei. Ancora di più: se ne entri a far parte completamente, potrai metterla in mostra, e cioè, con il tuo esempio estremo, rivelarne l'automatismo, persino l'autismo. [...] Queste nozioni di soggettività scioccata e di ripetizione compulsiva ridefiniscono il ruolo della ripetizione nelle immagini di Warhol e nel suo "personaggio" [...] Barthes si sbagliava nel suggerire che il *punctum* fosse soltanto una questione privata; esso può avere una dimensione pubblica. Anche l'annullamento della dimensione tra pubblico e privato è traumatico; un modo inoltre per comprendere il trauma in sé è di coglierlo come annullamento tra interno ed esterno. [...] questo annullamento è storico, e nessuno è capace di evocarne gli effetti come fece Warhol [...] una sfera pubblica patologica, una strana e nuova soggettività di massa [...]» (Foster 2012: 233-38).

Il dibattito critico sull'opera di Warhol resta per qualche tempo diviso. Da un lato, sostenuta in prima istanza da Roland Barthes (1980), e in seguito, variamente perseguita da Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jean Baudrillard, un'interpre-

essere una macchina" e lo scatto che lo riprende accanto ad una delle sue due Barbie [Fig.16], palesano un Warhol&Barbie quali inarrestabili riproduttori di quantità intensive di immagini mediatiche e simulacrali della soggettività di massa dei nostri tempi.



Fig. 16
Andy Warhol, *Portrait of BillyBoy* as Barbie*, 1986, ©Mattel.

tazione che libera l'immagine dal suo significato per consegnarla alla sua superficie simulacrale. Dall'altro, l'interpretazione referenziale che insiste, al contrario, sulla sostanza traumatica che si cela sotto la superficie seducente dei feticci della merce. Avanzata dalla critica che lega Warhol alla dimensione della moda, delle celebrità e della cultura gay, questa interpretazione si offre secondo uno sguardo particolarmente persuasivo nello studio di Thomas Crow (1987). Alla fine degli anni novanta, Hal Foster, a partire dalle riflessioni di Warhol contenute in *La filosofia di Andy Warhol da A e B e viceversa* esce da quest'alternativa riduttivistica sviluppando un'analisi assai ricca, quanto mai densa e convincente.

BIBLIOGRAFIA

- ADAM A. (2017), *La poupée de Nuremberg, opéra-comique en un acte* [1852], Relnk Books.
- AGAMBEN G. (1977), *Stanze*, Einaudi, Torino.
- BALZAC H. de (1981), *Traité de la vie élégante* [1830], in *La Comédie humaine*, t. XII, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris.
- Id. (1979), *La Peau de chagrin* [1831], in *La Comédie humaine*, t. X, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris.
- BARBEY D'AUREVILLY J. (2011), *Du Dandysme et de Georges Brummel* [1845], Mercure de France, Paris.
- BARTHES R. (1980), *L'arte, questa vecchia cosa*, in CODOGNATO A., *Pop Art, Evoluzione di una generazione*, Electa, Milano, pp. 165-170.
- Id. (1970), *Sistema della Moda* [1967], Einaudi, Torino.
- BAUDELAIRE C. (1975a), *Portraits de maîtresses* [1867], in *Œuvres complètes*, t. I, éd. Claude Pichois, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, pp. 345-349.
- Id. (1975b), *Le Galant Tireur* [1869], in *Œuvres complètes*, t. I, éd. Claude Pichois, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, pp. 349-350.
- Id. (1975c), *Fusées* [1851], in *Œuvres complètes*, t. I, éd. Claude Pichois, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, pp. 649-667.
- Id. (1976a), "Éloge du maquillage", *Le Peintre de la Vie moderne* [1863], in *Œuvres complètes*, t. II, éd. Claude Pichois, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, 1976, pp. 714-718.
- Id. (1976b), "Les Femmes et les Filles", *Le Peintre de la Vie moderne* [1863], in *Œuvres complètes*, t. II, éd. Claude Pichois, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, pp. 718-722.
- BAZZANO N. (2008), *La donna perfetta. Storia di Barbie*, Laterza, Bari.
- BENJAMIN W. (2011), *Piccola storia della fotografia* [1931], Ginevra-Milano, Skira.
- Id. (1991), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1939], Einaudi, Torino.

- BIBIENA J. Galli de (2014), *La Poupée* [1747], in *Romans*, ed. Francesca Pagani, Classiques Garnier, Paris.
- BOEN, M. von (1932), *Dolls and Puppets* [1929], with a Note on Puppets by George Bernard Shaw, George G. Harrap & Company LTD, London.
- BOUCHER F. (a cura di) (2008), *Histoire du costume en Occident : Des origines à nos jours*, Flammarion, Paris.
- CAPELLA M. (2016), *Barbie the icon*, Catalogo dell'esposizione al MUDEC di Milano dal 28 ottobre 2015 al 13 marzo 2016, Arthemisia Group-Gruppo 24 ORE-Mattel, Roma.
- CARROUGES M. (1976), *Les machines célibataires*, Éditions du Chêne, Paris.
- CASTOLDI A. (1994), *Clérambault: stoffe e manichini*, Moretti & Vitali, Bergamo.
- CHAFFIN L. (2005), "Le roman de poupée ou le modelage des consciences", *La Revue des livres pour enfants*, avril, n. 222.
- COLE D. J. - DEIHL N. (2016), *Storia della moda dal 1850 a oggi*, Einaudi, Torino.
- COQUERY N. - BONNET A. (2015), *Le commerce du luxe : production, exposition et circulation des objets précieux du Moyen Âge à nos jours*, Mare & Martin, Paris.
- CORÀ B. - BELLASI P. (2009), *Corpo, automi, robot: tra arte, scienza e tecnologia*, catalogo dell'esposizione al Museo d'Arte della Città di Lugano (25 ottobre 2009- 21 febbraio 2010), Mazzotta, Milano.
- CROW T. (1987), "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol", *Art in America*, n. 75, pp. 128-136.
- D'ANDREA P. (2014), *Le spiritisme dans la littérature de 1865 à 1913. Perspectives européennes sur un imaginaire fin-de-siècle*, Honoré Champion, Paris.
- D'AULNEY L. (1857), *Mémoires d'une petite fille, pour faire suite aux "Mémoires d'une poupée", par Mlle Julie Gouraud*, C. Douniol, Paris.
- Id. (1840), *Suite des Mémoires d'une Poupée, contes dédiés aux petites filles*, Debécourt, Paris.
- Id. (1839), *Mémoires d'une poupée, contes dédiés aux petites filles*,

- Ébrard, Paris.
- DÉSILE P. (2000), *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, L'Harmattan, Paris.
- DIDEROT D. - D'ALEMBERT J. le R. (1751-1772), "Mannequin", in *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Briasson, Paris, 17 vol.
- DUBY G. - PERROT M. (2002), *Histoire des femmes en Occident, tome 1: L'Antiquité; tome 2: Le Moyen Âge; tome 3: XVI^e-XVIII^e siècle; tome 4: Le XIX^e siècle; tome 5: Le XX^e siècle*, Académique Perrin Éditions, Paris.
- FLAUBERT G. (1997), *Dictionnaire des idées reçues ou Catalogue des opinions chics* [1850-1880, verrà pubblicato postumo nel 1913], Le Livre de Poche, Paris.
- FRANCHI F. (2015), "La pelle della moda", in MODENESI M. - COLLINI M. B. - PARABOSCHI F. (a cura di), «*La grâce de montrer son âme dans le vêtement*»: scrivere di tessuti, abiti e accessori: studi in onore di Liana Nissim. Tomo 3, Dal Novecento alla contemporaneità, Ledizioni, Milano, pp. 237-244.
- Id. (2011), "Étienne-Gaspard Robertson et ses avatars. Métaphores de la fantasmagorie dans la modernité", in Id. (a cura di), *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute «La Fantasmagorie»*, L'Harmattan-Sestante, Paris-Bergamo, pp. 9-60.
- FOSTER H. (2012), "Morte in America" [1996], in GRAZIOLI E. (a cura di), *Andy Warhol, Marcos y Marcos*, Milano, pp. 233-38.
- GODART F. (a cura di) (2011), *Penser la mode*, Institut français de la mode, Éditions du Regard, Paris.
- GROS DE BELER A. (a cura di) (2016), *Persona : Etrangement humain*, catalogue de l'exposition au Musée du quai Branly (19 janvier - 13 novembre 2016), Musée du quai Branly, Paris.
- HAMON P. (2001), *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, José Corti, Paris.
- HUYSMANS J.-K. (1977), *À Rebours* [1884], éd. Marc Fumaroli, Gallimard, Paris.
- HUYSMANS J.-K. - HENNIQUE L. (2015), *Pierrot sceptique*

[1881], in MAZZOLENI E. (sous la direction de), *Pierrot sur scène. Anthologie de pièces et pantomimes du XIX^e siècle*, Classiques Garnier, Paris.

KAHANE M. – GIRER N. (2013), *Costumer le pouvoir : Opéra et cinéma*, catalogue de l'exposition au Centre National du Costume de Scène, Moulins (26 janvier - 20 mai 2013), Éditions Fage, Lyon.

IBSEN H. (1997), *Casa di bambola* [1879], Einaudi, Torino.

LAVER J. (1995), *Histoire de la mode et du costume* [1969], nouvelle édition avec un chapitre additionnel, Thames & Hudson, Paris.

MALLARMÉ S. (1978), *La dernière mode* [1874-1875], Ramsay, Paris.

MANGUEL A. (2006), *Aux Pays des jouets : cent ans d'aventures. La collection du Musée des arts décoratifs*, Xavier Barral, Paris.

MANNONI L. (2007), *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema*, Lindau, Torino.

MANZONI A. (2002), *I Promessi Sposi* [1827], Mondadori, Milano.

MARRONE G. (a cura di) (2006), *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

MAZZONI L. – GUALANDI C. (2014), *Il manichino e i suoi paesaggi*, Sometti, Mantova.

MORINI E. (2017), *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, Skira, Torino.

MUNRO J. (2015), *Mannequin d'artiste, Mannequin fétiche* [*Silent Partners: Artist and Mannequin from Function to Fetish*, 2014], catalogue de l'exposition au Musée Bourdelle (1^{er} avril – 12 juillet 2015), Paris Musées, Paris.

ODILE B. (1997), *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Gallimard, Paris.

ODIN S. (2001), *Les Poupées – les carnets du chineur*, Édition du Chêne, Paris.

PEAKOK, J. (2003), *Le costume occidental : de l'antiquité à la fin du XX^e siècle*, Thames & Hudson, Paris.

PERROT P. (1995), *Le luxe : Une richesse entre faste et confort, XVIII^e-XIX^e siècle*, Seuil, Paris.

Id. (1984), *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin XVIII^e-XIX^e siècle*, Seuil, Paris.

Id. (1981), *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie : Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Fayard, Paris.

PHILIP A. (2015), *Mesdemoiselles Mignonnettes d'hier à aujourd'hui*, catalogue de l'exposition au Musée de la Poupée (23 septembre 2014 - 24 janvier 2015), Musée de la Poupée, Paris.

RANK O. (2001), *Il Doppio* [*Der Doppelgänger* (1914)], SE, Milano.

REILLY K. (2011), *Automata and Mimesis on the Stage of Theatre History*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

ROCHE R. (1989), *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Fayard, Paris.

ROGER-MILES L. (1910), *Les créateurs de la mode. Dessins et documents de Jungbluth*, C. Eggiman, Paris.

STAROBINSKI J. (1984), "Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire)", in *L'idée de la ville*, Actes du colloque international de Lyon, Editions du Champ Vallon, Seyssel.

STOICHITA V. I. (2006), *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano.

SVENDSEN L. F. H. (2004), *Filosofia della moda*, Guanda, Milano.

VERNA M. (2006), "La Pantomime entre Symbolisme et Naturalisme", *L'Analisi linguistica e letteraria*, n. 2, pp. 326-346.

Id. (2005), "La Pantomime, une structure poétique et dramatique", *L'Analisi linguistica e letteraria*, n. 1, pp. 93-130.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. de (1986), *L'Ève future* [1886], in *Œuvres complètes*, t. I, éd. Pierre-Georges Castex et Allan Ratt, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris.

VINCENT S. J. (2009), *The Anatomy of Fashion: Dressing the Body from the Renaissance to Today*, Berg, Oxford-New York.

VON KULESSA (a cura di) (2015), *Démocratisation et diversification - Les littératures d'éducation au siècle des Lumières*, Garnier, Paris.

WAMBERG J. – SKOVBJERG PALDAM C. (a cura di) (2015), *Art, Technology and Nature: Renaissance to Postmodernity Science and Arts since 1750*, Ashgate, Farnham.

WARHOL A. (1975), *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*, Harcourt Brace Jovanovich, New York.