

Il corpo femminile nelle ricerche artistiche di fine Novecento

Il caso di Vanessa Beecroft

Arianna Fantuzzi

Università IULM, Milano, Italia

Abstract Disguised, adorned, placed in space and obsessively controlled, the body exhibited in Vanessa Beecroft's performances, drawings and photographs, highlights several key themes of contemporary debate, such as identity transformation, desire, gaze and obsession for perfection, shown from the artist's perspective and impressed on her models' bodies. The present essay aims to deepen these topics through the works of Vanessa Beecroft, with an emphasis on those realised in the early nineties – among which the drawings of deformed bodies and the compulsive annotations of the *Libro del Cibo* – and relating them to the contemporary research of Italian female artists, which reveal new declinations of art making, starting from the same subject: the female body and its symbolism.

Keywords Female. Body. Performance. Vanessa Beecroft. Symbolism.

Sommario 1 Premessa. – 2 Teorie e pratiche del corpo a fine secolo. – 3 Il corpo femminile nei disegni e nelle performance di Vanessa Beecroft. – 3.1 Il cibo e l'ossessione per il controllo. *Despair (VB01)*. – 3.2 Il cinema, lo sguardo e l'identità moltiplicata. – 4 Conclusione.

1 Premessa

Non parlate, non interagite con gli altri, non bisbigliate, non ridete, non muovetevi teatralmente, non muovetevi troppo velocemente, non muovetevi troppo lentamente, siate semplici, siate naturali, siate distaccate, siate classiche, siate inaccostabili, siate forti, non siate sexy, non siate rigide, non siate casual, assumete lo stato d'animo che preferite (calmo, forte, neutro, indifferente, fiero, gentile, altero), comportatevi come se foste vestite, comportatevi come se nessuno fosse nella stanza, siate come un'immagine.¹

Leggendo le direttive stabilite da Vanessa Beecroft (1969) e destinate alle ragazze protagoniste delle sue performance, appare evidente il loro ruolo normativo all'interno di una pratica artistica che sin dalle prime manifestazioni ha prediletto un unico soggetto, seppur complesso e multiforme: il corpo femminile. Un elemento inserito in una cornice delimitata e controllata – almeno idealmente – dall'intenzione dell'artista e disconnesso dalle sue forme espressive più istintive e irrazionali.

¹ Queste indicazioni vengono trasmesse inizialmente per via orale e raggiungono la presente formulazione in occasione della performance *VB16* (1996).



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2019-07-18
Accepted	2019-08-16
Published	2019-12-11

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Fantuzzi, Arianna (2019). "Il corpo femminile nelle ricerche artistiche di fine Novecento. Il caso di Vanessa Beecroft". *Venezia Arti*, n.s., 28, 125-136.

Al momento dell'esordio di Beecroft presso la Galleria Inga-Pin di Milano (1993), le regole di comportamento codificate per le modelle non esistono ancora, eppure la mostra risulta già focalizzata sulla presenza di corpi femminili nello spazio, in questo caso quelli di trenta ragazze scelte come personificazioni dei disegni esposti. La coincidenza tra la prima esposizione del lavoro di Beecroft e l'apparizione delle giovani è un importante segnale della radicata attenzione dell'artista verso la materia vivente, considerata come l'elemento visibile in cui condensare esperienze autobiografiche e concrezioni simboliche.

In riferimento ai lavori di Beecroft, il concetto polisemico del simbolico è richiamato nella sua accezione di elemento atto a evocare, attraverso alcuni aspetti che caratterizzano la sua rappresentazione, una realtà o entità diversa da quella offerta nel suo aspetto sensibile, ovvero a mettere in atto «una rappresentazione che fa apparire un senso segreto».² Come si vedrà più avanti, disegnando e portando in scena costellazioni di corpi, l'artista vi trasfigura le sue ansie e memorie offrendo traccia di un'identità molteplice, soggetta a un processo di frammentazione indagato nel medesimo periodo da diverse discipline. In questo movimento di simbolizzazione, i sogget-

ti dei suoi lavori non presentano senso completo nella loro apparenza, ma rinviano a una realtà ulteriore, legata alla biografia dell'artista. Il vincolo che unisce tra di loro le opere e le collega a ciò che rappresentano risiede ad ogni modo nel corpo dei soggetti esibiti, punto di partenza, strumento e materiale di ogni sua operazione.

Se l'identificazione tra il soggetto-Beecroft e l'oggetto-corpo è immediatamente riscontrabile, gli interrogativi che questa relazione solleva risultano invece molteplici e correlati tra loro: che genere di corpi l'artista sceglie, dispone ed esibisce? Quali sono le loro caratteristiche e i riferimenti culturali e simbolici che essi incarnano? In quale maniera - se ciò avviene - si allacciano alle coeve sperimentazioni artistiche in campo nazionale e internazionale?

Ripercorrendo il primo decennio di attività dell'artista - dalla prima mostra alla performance *VB45* (2001) - è possibile notare un progressivo affinamento della logica rappresentativa del corpo femminile, oggetto di questa disamina. Prima di procedere con l'analisi di alcuni dei lavori di questo periodo, appare opportuno tuttavia soffermarsi sull'utilizzo del corpo nell'arte di fine Novecento, un momento di un marcato mutamento per l'attribuzione di significati alle immagini del quotidiano.

2 Teorie e pratiche del corpo a fine secolo

Il corpo acquisisce negli anni Novanta del Novecento una particolare posizione all'interno del mondo dell'arte, configurandosi come un tema d'indagine e uno strumento di auto-narrazione svincolato dai presupposti e dai riferimenti ideologici che avevano strutturato le esperienze dei decenni precedenti (come la Body art o l'arte di matrice femminista), diventando uno dei soggetti prediletti dalle numerose artiste che in quel periodo intraprendono il loro percorso.³

A partire dagli anni Sessanta del Novecento, la performance aveva messo al centro il corpo come strumento di opposizione politica alla mercificazione dell'arte, di riappropriazione culturale e identitaria, di rivoluzione dei rapporti tra i sessi e di liberazione dagli istinti repressi dalla società e dalla morale.⁴

Distanziandosi da simili rappresentazioni ritualistiche e da prove fisiche dolorose volte a denunciare l'iniquità della propria situazione di genere o a indagare i meccanismi di potere nella società, le opere delle artiste degli anni Novanta sembrano piuttosto riflettere uno sguardo personale sul mondo, unendo frammenti autobiografici al racconto di favole contemporanee.⁵

Sottratto alla raffigurazione sublimata, allegorica o sessuata degli uomini, alla fine del secolo il corpo della donna rientra in possesso delle sue detentrici, che lo esplorano da diverse angolazioni utilizzandolo come mezzo di osservazione della realtà.⁶

La rottura degli schemi rappresentativi appartenenti al passato coincide inoltre con l'incremento

² Durand 1989, 13.

³ Bordini 2001, 263-70.

⁴ Vergine 2000.

⁵ Nonostante abbandonino la lotta condivisa verso determinate istanze politiche, il debito delle artiste degli anni Novanta verso le colleghe femministe degli anni Settanta è molto forte, poiché trova in quel movimento la radice dell'esplorazione del proprio corpo e la rivendicazione di un ruolo attivo nella società (Spinazzè, Iamurri 2001; Reckitt 2005; Perna 2013; Bussoni, Perna 2014).

⁶ Cuomo, Maccariello 2013, 150.

to sempre più deciso di presenze femminili nell'arte, che nei primi anni Novanta erompe, portando a un progressivo avvicinamento numerico di presenze maschili e femminili nelle principali occasioni espositive.⁷

In questo processo, il *male gaze* teorizzato dalla critica cinematografica Laura Mulvey negli anni Settanta⁸ viene affiancato per la prima volta diffusamente da uno sguardo femminile che vede e interpreta la realtà artistica attraverso il proprio corpo, soggetto di un'identità in continua trasformazione, mutevole e frammentata.

Questo corpo comunicativo e soggetto alle massicce trasformazioni storiche, sociali e antropologiche della contemporaneità non trova tuttavia rappresentazione artistica nella sua integrità, poiché indeterminato nel suo costante divenire e trasformarsi, espressione di un 'Io minimo',⁹ fluido e frammentato. Definito come 'postumano', 'postorganico' o 'tecnologico', il corpo contemporaneo possiede come caratteristica principale proprio la frammentarietà, sottoposto a una modificazione tecnologica costante che ne ridisegna le componenti attraverso la chirurgia (Orlan), l'ingegneria genetica (Stelarc) e l'ibridazione tecnologica (Rebecca Horn, Matthew Barney).¹⁰ Proseguendo la discussione sulle identità sessuali, di genere ed etniche intrapreso dalla Body art, il corpo sessuato sembra lasciare spazio a una cybersessualità senza genere, che muove tra organico e inorganico:

Al posto della vischiosità brulicante e torbida della vita e della morte la sessualità neutra apre l'orizzonte senza tempo della cosa: è come se ai corpi sottratti alla confusa e contraddittoria vicenda del tempo fosse donata la serena ed eterna semplicità di un mondo inorganico, che tuttavia sente, palpita, è preso in uno stupore senza fine.¹¹

Come sostiene Carla Subrizi, la fluidità identitaria, che è una delle forme d'espressione della fine del secolo, ribalta la struttura duale del mondo occidentale «esemplarmente definita dalla dicotomia maschio/femmina, uomo/donna», partendo proprio dalla definizione dei caratteri identitario-corporei dell'individuo, costituiti da «differenze, *soggettività plurali, identità mutanti, soggettività nomadi*, transculturali e transgeografiche».¹²

La trasformazione del corpo e l'innesto di elementi artificiali con lo scopo di correggerne e modificarne i limiti implica uno sguardo anatomico sulla realtà colto già da Michel Foucault (1963) e oggetto di una branca specifica degli studi di cultura visuale.¹³ La restituzione ottica di elementi invisibili a occhio nudo grazie ai dispositivi medici, lo screening della propria superficie corporea o del suo interno, offrono agli artisti un'inedita strategia di rappresentazione del Sé, all'interno della quale la modalità dell'apparire corporeo coinvolge il proprio vissuto somatico: disordini alimentari, lacerazioni, malattie mentali e fisiche, fratture diventano dunque un materiale idoneo a descrivere le pieghe dell'esistenza.

Tale ricerca artistica si spinge fino a toccare il tema dell'assenza di vita, come nel caso della serie *The Morgue* (1991-92) di Andres Serrano, che cattura da vicino le immagini dei cadaveri negli obitori rendendoli 'autoimmagini' di un soggetto che, allo stesso tempo, è e non-è.¹⁴

L'autoimmagine per eccellenza, tuttavia, rimane quella dell'autoritratto o dell'autorappresentazione attraverso l'identificazione con oggetti, fenomeni o persone. Nel caso di Vanessa Beecroft, questa si manifesta inizialmente con l'associazione a un disordine alimentare, la bulimia, che ispira per anni la scrittura e l'illustrazione compulsiva di un diario personale, oggetto della sua prima mostra, dal titolo *Despair*.

⁷ Un caso emblematico che dimostra il cambio di paradigma avvenuto nel decennio è quello della XLVIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia (13 giugno-novembre 1999) curata da Harald Szeemann, che propone un Padiglione Italia rappresentato esclusivamente da artiste (Monica Bonvicini, Grazia Toderi, Luisa Lambri, Bruna Esposito e Paola Pivi).

⁸ Mulvey 1975.

⁹ Lasch 1984.

¹⁰ Sui concetti di corpo postumano, postorganico e tecnologico si vedano i seguenti testi: Deitch 1992; Capucci 1994; Perniola 1994; Macri 1997; Vettese in Casarin, Fornari 2010.

¹¹ Perniola 1994, 14.

¹² Subrizi 2012, 146.

¹³ Rispetto a queste tematiche si rimanda alla seguente bibliografia: Cartwright 1995; Kevles 1997; Van Dyck, 2005; Kemp, Wallace 2000; Dumit 2000.

¹⁴ L'idea di 'autoimmagine' è qui tratta da: Pinotti, Somaini 2016, 262.

3 Il corpo femminile nei disegni e nelle performance di Vanessa Beecroft

3.1 Il cibo e l'ossessione per il controllo. *Despair* (VB01)

Il percorso artistico di Beecroft inizia nel 1993 quando, ancora studentessa di Scenografia all'Accademia di Brera, viene invitata a esporre i suoi lavori nella galleria Inga-Pin di Milano. In questa occasione, l'artista decide di esibire il suo diario personale, il cosiddetto *Libro del Cibo*, che ospita le annotazioni giornalieri di quanto ingerito dal 1985 al momento della mostra. Il testo dattiloscritto viene esposto sotto forma di libro-cubo bianco minimalista al centro della sala; adagiati sul pavimento, una serie di disegni mostrano corpi femminili stilizzati, dipinti ad acquarello. Per dare una connotazione materica ai suoi acquarelli, Beecroft compie in questa occasione il gesto che dà forma a tutta la sua produzione successiva, invitando alcune ragazze a mettere in scena con la loro presenza il suo immaginario interiore.

L'aspetto più innovativo della mostra è la performance che le giovani svolgono durante il *vernissage*, intitolata *Film*, ma la posizione centrale è mantenuta dai disegni, che rappresentano la matrice iconografica che dà forma e contenuto all'azione.

Realizzati con segni nervosi e linee spezzate, essi sono definiti da tratti essenziali e sintetici, che isolano le figure dallo sfondo. Il soggetto dei disegni è il corpo dell'artista che si moltiplica nella riproduzione di fisici sgraziati, spigolosi, acerbi, logorati dal digiuno, sezionati: figure che raccontano l'ossessione di Beecroft nei confronti della propria immagine e il suo rapporto compulsivo con il cibo, che la induce per periodi più o meno lunghi a nutrirsi di alimenti di un unico colore e a controllarne la quantità e i valori energetici.¹⁵ Una rappresentazione auto-riferita dove il cibo è l'espedito di una narrazione che comprende gli stati d'animo quotidiani, le ansie dell'artista, il legame con la madre e che diventa sostanzialmente un esercizio di controllo sulla sua psiche.

Nonostante il punto di partenza sia il rapporto con la bulimia - o meglio, quello che Beecroft immagina possa essere la sua relazione con essa, dal momento che in una lunga intervista ha ribadito il fatto di non averne mai realmente sofferto - i disegni di *Despair* rappresentano in qualche maniera anche le conoscenti dell'artista affette da disordi-

ni alimentari, ossessionate dal peso e dall'immagine del proprio corpo.¹⁶

In alcuni dei disegni, ad esempio, appaiono donne colte nell'atto di rigettare e rappresentate solo nelle parti ivi coinvolte (testa, bocca, mani e qualche volta lo stomaco), mentre il resto del corpo sembra dissolversi nello spazio bianco della pagina.¹⁷ Da questo punto di vista, la rappresentazione risulta particolarmente interessante perché mette a fuoco le porzioni del fisico che servono a evocare l'immagine del rigurgito, estromettendo tutto ciò che esula dall'azione principale.

Allo stesso modo, Beecroft realizza disegni di porzioni del corpo isolate (come teste, mani, gambe e organi genitali), che sembrano galleggiare nello spazio dello sfondo, frammenti di un soggetto diviso e irricognoscibile nelle sue parti, privo di erotismo [fig. 1].

Il tema centrale di questi acquarelli è l'ossessione nei confronti del peso corporeo, che trova rappresentazione in campo artistico nel momento in cui la società occidentale inizia a imporre un canone di bellezza basato sulla magrezza, trasformando il modo in cui le donne guardano al loro fisico.¹⁸ A partire dagli anni Sessanta, accanto alla preferenza per corpi asciutti e snelli, cresce la fobia verso quelli più formosi, fattore che conduce alla realizzazione di lavori come *Carving: A Traditional Sculpture* (1972) di Eleanor Antin, che fotografa per un mese i cambiamenti del suo corpo mentre dimagrisce, scolpendosi come una statua nel tentativo di aderire a uno standard fisico preordinato.

L'impegno politico nel disvelamento di un paradigma discriminatorio è evidente nel lavoro di Antin e compare spesso nelle azioni performative delle artiste che in quel periodo abbracciano gli ideali femministi. A distanza di due decenni, nel caso di Beecroft, il fine sociale risulta invece sempre in secondo piano rispetto al rilievo che viene conferito all'esperienza autobiografica e all'impatto dell'immagine in quanto tale, portatrice di segni suscettibili di diverse interpretazioni.

È infatti nell'ottica di una solidificazione e materializzazione dell'immagine che l'artista decide di immettere nello spazio della mostra i corpi di trenta

¹⁵ *Despair* è solo il primo dei lavori in cui Beecroft si confronta con l'idea del cibo. Altre performance incentrate su queste tematiche sono *VB52* (2003) e *VB65* (2009): in entrambe, il cibo consumato dai modelli viene trattato come una materia pittorica, come un espediente scenico scelto in base ai suoi riflessi cromatici e deprivato della sua funzione essenziale di nutrimento.

¹⁶ Su questo argomento si rimanda all'intervista di Thomas Kellein a Vanessa Beecroft (Kellein 2004, 152; trad. dell'Autrice).

¹⁷ Si vedano a tal proposito i disegni *VB.D.I.012.93* e *VB.D.I.013.93*.

¹⁸ Nagy Hesse-Biber 2007; Newman 2018.

ragazze incontrate nei pressi dell'Accademia di Brera, scelte come personificazioni dei suoi disegni in base a specifiche caratteristiche fisiche in cui l'autrice si identifica. Le ragazze riproducono le molteplici sfaccettature del corpo femminile mostrate nei disegni e vengono selezionate per la loro estrema magrezza, per il pallore e per le forme allungate, in base ai canoni estetici che l'artista ha mutuato dai film, dalla moda e dalla storia dell'arte.

Vestite con gli abiti di Beecroft in modo da riprendere i colori dei disegni, durante la performance le giovani si muovono per la stanza fumando e parlando fino al momento in cui l'atmosfera diventa caotica e una parte del pubblico, infastidita, lascia la galleria. Rispetto a quanto accaduto, Beecroft racconta:

La sensazione più forte che provai durante questa performance fu di vergogna e di esposizione di me stessa, ma la conquista fu quella di aver scoperto l'impatto visivo di un materiale: le ragazze.¹⁹

Alla scoperta di questo prezioso 'materiale', dunque, si accompagna fin da subito la lucida consapevolezza di quanto sia difficile da modellare una forma sottoposta al caso e alle circostanze esterne.

Ciò nonostante, da questa prima performance in poi il corpo delle ragazze rimane il vero soggetto del lavoro di Beecroft, che in esso riflette, replica e soprattutto osserva frazioni di sé stessa. Analizzato e disposto nei disegni e poi nelle performance, questo 'corpo plurale' - addensatore di identità - viene incapsulato nei video e nelle fotografie che documentano gli eventi, spesso post-prodotte per aderire ai canoni estetici dell'artista. Rispetto a questo argomento, Giorgio Verzotti commenta:

Si tratta di un processo di identificazione e di esternazione del sé compiuto in più fasi, il disegno come proiezione immediata, la persona come mediatrice fra il sé e il pubblico e la fotografia e il video che riprendono ed 'eternizzano' la persona nelle più eterne e imprevedibili pose, come fase finale del lavoro.²⁰

Beecroft non è l'unica artista italiana che negli anni Novanta si confronta con la rappresentazione del corpo femminile: Margherita Manzelli (1968), ad esempio, realizza disegni, dipinti e performance che ritraggono donne esili, fragili e spesso svestite, che indirizzano lo sguardo ver-

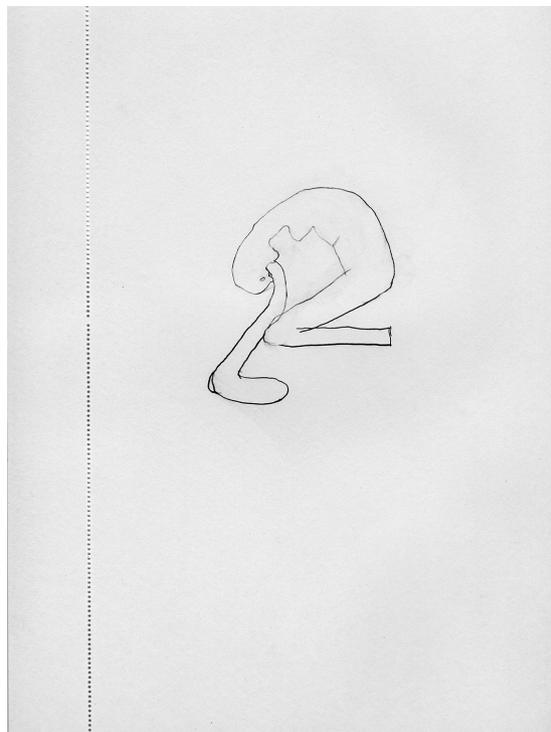


Figura 1 Vanessa Beecroft, VB.W.C. 004.17. 1994. Matita su carta, 21.6 × 29.7 cm. © Vanessa Beecroft 2019

so lo spettatore. Nella sua personale *Calmo fiume nero* (1994) presso lo Studio Guenzani di Milano, Manzelli unisce la pittura alla performance, presentando oli su carta appesi al soffitto con fili di nylon neri; questi fili convergono dai diversi punti della stanza tra i denti serrati dell'artista, che centra nel suo corpo il punto di tensione dell'intera mostra. Rispetto ai lavori di Beecroft, troviamo qui la diretta presenza fisica dell'artista e un maggiore coinvolgimento dello spettatore, chiamato ad attraversare lo spazio e a rapportarsi con i suoi elementi. Le donne raffigurate da Manzelli hanno corpi emaciati e presentano posture innaturali, nervose; indipendentemente dal *medium* scelto per rappresentarle, esse riflettono aspetti fisici o proiezioni mentali dell'artista, mentre i loro sguardi diretti e magnetici ricercano esplicitamente l'interazione con il pubblico.

Anche Liliana Moro (1961) negli stessi anni si confronta con la rappresentazione femminile, che si traduce talvolta nella forma dell'autoritratto. Nel video *Aristocratica* (1994), ad esempio, Moro si fil-

¹⁹ Beccaria 2004, 53.

²⁰ Verzotti, Cherubini citato in Di Pietrantonio 2007, 5.

ma di profilo, mentre in sottofondo si ode l'omonima canzone dei Matia Bazar. Il volto dell'artista, tuttavia, è sfigurato da una maschera da scrofa che confonde i connotati e mette metaforicamente in discussione la possibilità di raffigurare l'identità frammentata e fluida della contemporaneità. La sua posa solenne, simile a quella delle nobildonne dei dipinti rinascimentali, crea un effetto di contrasto con l'atmosfera anteroica evocata dal video, con un relativo abbassamento di 'tono' e un congelamento della dimensione autobiografica. L'artista utilizza il suo corpo ibridandolo fino a ottenere un'autorappresentazione parodica, animalesca, legando politicamente il suo discorso ai condizionamenti simbolici imposti dalla società.

Nonostante lavorino negli stessi anni sul medesimo soggetto, la rappresentazione del femminile che emerge dalle opere di Beecroft, Manzelli e Moro risulta stratificata e variegata tanto quanto l'in-

dividualità delle autrici. Le opere citate, prese come campioni, risultano tuttavia esemplificative di un atteggiamento condiviso dalle artiste degli anni Novanta, ossia la tendenza a connettere il proprio orizzonte di ricerca all'esperienza autobiografica. In questo senso, i loro lavori permettono di cogliere la multiforme natura rappresentativa del corpo femminile a fine secolo, metafora di un soggetto che più che affermare la sua presenza, pone interrogativi sulla stabilità della sua condizione.

Il confronto con l'arte contemporanea risulta essenziale per comprendere l'assetto dei lavori di Beecroft e assume maggiore completezza se unito alle ulteriori suggestioni culturali di cui l'artista si nutre, in particolare quelle cinematografiche, che specialmente a inizio carriera condizionano in maniera marcata la forma e i contenuti delle sue opere.

3.2 Il cinema, lo sguardo e l'identità moltiplicata

L'importanza che il cinema riveste nei lavori di Beecroft appare evidente già nella scelta di nominare la prima mostra *Despair* - da una pellicola di Rainer Werner Fassbinder (1978) - e la performance correlata *Film*, a rimarcare la presenza nello spazio di corpi in movimento. Con *VB02*, *VB03* e *VB09* (1994) i riferimenti cinematografici diventano ancora più espliciti, differenziandosi in base alla fonte di ispirazione che spazia dalle pellicole di Rossellini a quelle di Godard, Pasolini, Bergman, Buñuel, Lang, Antonioni, Dreyer e Visconti, memoria di quanto visto durante gli anni milanesi.

Il cinema infatti pervade sin dall'infanzia l'immaginario di Beecroft, che lo traspone nella sua vita osservando i genitori, i fratellastri e i parenti muoversi come personaggi di un film inseriti in complesse scenografie; questa idea di coreografia e movimento viene trasferita nei suoi lavori unita a suggestioni provenienti dalla storia dell'arte e dalla moda.

Per *Jane bleibt Jane* (*VB02*), ad esempio, Beecroft invita alla Galleria Fac-Simile di Milano tre ragazze che fungono da collegamento tra i disegni ingranditi sulle pareti - ripresi dal *Libro del Cibo* - e la realtà. Il titolo fa riferimento a un film di Walter Bockmayer e Rolf Bührmann mentre le parrucche rosse delle ragazze riprendono i capelli di Anne Wiazemsky in *La cinese* (1967) di Godard, dove l'attrice interpreta una rivoluzionaria maoista.

Rispetto alla prima performance, troviamo qui l'introduzione di un elemento significativo, ossia il

graduale svelamento del corpo delle sue modelle, che in questo caso esibiscono parti di abbigliamento intimo sopra ai vestiti. Distanziate l'una dall'altra con la regola di «non parlare», il loro isolamento provoca un effetto voyeuristico che simula l'intrusione forzata nella loro privacy.

Lo stesso meccanismo si ripete in *Ein blonder Traum* (*VB09*), realizzato a Colonia: qui Beecroft chiede ai galleristi di selezionare trenta ragazze tedesche che assomiglino all'Edmund di *Germania anno zero* (1947) di Rossellini, facendo loro indossare parrucche gialle che riprendono i colori dei disegni esposti [fig. 2]. Durante la performance, inoltre, l'artista chiude la porta della galleria e apre un varco per guardare all'interno, stimolando nello spettatore lo stesso atteggiamento voyeuristico di *VB02*.

La pratica dello sguardo è infatti una componente chiave nelle performance di Beecroft, che seguendo la sua attitudine al controllo mira a indirizzarne e circoscriverne l'azione:

Come nel diario e nei disegni, il lettore non è invitato a partecipare, deve solo prendere coscienza, tramite lo sguardo, di una postura sospesa e di un gesto indeterminato che lentamente lo indulge e lo stimola a una partecipazione emotiva.²¹

Allo spettatore viene data la possibilità di osservare la scena predisposta in sua funzione, ma mai di

²¹ Questa citazione è tratta da «Disegni carnali», un'intervista di Germano Celant a Vanessa Beecroft (Celant 2004).



Figura 2 Vanessa Beecroft, *Ein Blonder Traum (VB09)*. 1994. Fotografia della performance presso la Galerie Shipper & Krome, Colonia. © Vanessa Beecroft 2019

interagirvi o di varcarne lo spazio. Incarnando un simbolismo basato su un immaginario personale, in questa scenografia le ragazze diventano le attrici di uno spettacolo creato per l'autrice e per un pubblico che - sfumati i riferimenti a uno specifico avvenimento o a una storia precisa - osserva la scena come un dipinto astratto. L'aspetto più interessante di questa dinamica, tuttavia, non è l'attitudine visiva del pubblico ma lo sguardo rivolto da Beecroft alle ragazze, che dopo le prime performance vengono selezionate tra modelle professioniste.

In *VB45* (2001) ad esempio, Beecroft porta in scena alla Kunsthalle di Vienna un gruppo di modelle nude eccetto che per la presenza di stivali neri firmati Helmut Lang, che rimandano a un'estetica militare di memoria nazista [fig. 3]. Accorpate inizialmente in file parallele e poste rigidamente in piedi, le ragazze - di carnagione chiarissima e con i capelli tinti di biondo - perdono la loro connotazione individuale, assumendo l'immagine di un corpo molteplice e intangibile. Assenti nello sguardo e quasi inanimate, a un certo punto si lasciano cadere a terra o cambiano posizione secondo le indicazioni di Beecroft (non teatralmente, né

tutte insieme), lasciando filtrare nei loro movimenti i segni della stanchezza e della noia. Un assetto che ricorda per alcuni versi quello delle sfilate di moda, fondato su momenti codificati e reiterati (la formazione di partenza) e momenti più versatili e creativi (il cambio di posa e il movimento).

Il momento della caduta - che si ripete in quasi tutte le performance di Beecroft - rappresenta la collisione tra l'immagine ideale pensata dall'artista (la regola) e la realtà della performance costituita da corpi fisici in uno spazio concreto (il caos) e assegna un posto non trascurabile alle variabili dettate dalle circostanze. Come precisa la stessa:

Considero le ragazze portatrici di un'immagine che non può essere interamente dominata dalle regole. Una performance inizia come un Donald Judd e termina come un Jackson Pollock.²²

In *VB45*, dopo una prima parte in cui la scenografia corrisponde alla pianificazione geometrica predisposta dall'artista, le modelle riacquistano al momento della caduta una percentuale delle qualità individuali celate dalla performan-

²² Beecroft in Beccaria 2004.

Figura 3 Vanessa Beecroft, VB45, 2001. Fotografia della performance presso la Kunsthalle di Vienna. © Vanessa Beecroft 2019



ce, perché attraverso i movimenti del corpo rivelano seppur in maniera minimale il loro stato emotivo (stanchezza, nervosismo, ansia, divertimento, noia). Nonostante ciò, l'individualità delle ragazze risulta controllata anche nei momenti di minor rigidità, perché la possibilità di esprimersi liberamente nello spazio è sistematicamente sacrificata a favore di una figurazione astratta che prevede movimenti limitati (sedersi, sdraiarsi per terra, atterrendo in piedi).

Nella performance alla Kunsthalle, così come negli altri lavori, la nudità delle ragazze è esibita senza ricorrere a un esplicito erotismo: al contrario, Beecroft sceglie spesso modelle lontane dallo stereotipo della donna voluttuosa, da trattare come superfici modificabili a seconda della sua ispirazione, mutandone i colori o dotandole di accessori come parrucche e vestiti.

Evitando il contatto diretto con le ragazze, istruite e preparate dal suo staff, l'effettivo strumento attraverso cui Beecroft si rapporta con i suoi soggetti è uno sguardo che, atto a disporre e controllare, si configura come un *female gaze* peculiare.²³ Nell'intervista rilasciata a Thomas Kellein (2004, 134), infatti, Beecroft afferma che le piacerebbe realizzare immagini neutre, non influenzate dal fatto di essere una donna; poco dopo aggiunge che il suo comportamento con le ragazze è lo stesso che avrebbe un uomo poco sensibile: imperativo, quasi da nemico.²⁴ Questo aspetto di dominanza è ben ravvisabile nelle performance, accumulate dal senso di contenimento emotivo e fisico e da una repressione della singolarità che fa leva sulla posizione di potere dell'artista. Inoltre, nonostante i lavori richiamino aspetti au-

tobiografici, non c'è alcun tentativo di instaurare complicità con le modelle: le performance non parlano di ciò che le ragazze sentono, ma esclusivamente di cosa riflettono, come se si trattasse di *display* a una sola dimensione.

Per queste ragioni, Beecroft è stata accusata più volte di aver mercificato e oggettificato il corpo della donna ed è stata criticata per il trattamento riservato alle sue modelle, sottoposte a sedute di posa estenuanti. L'idea che il corpo delle modelle sia esibito come un feticcio, erotizzato e posto in posizione di passività rispetto all'osservatore deriva anche dalla scelta di abbinare la nudità delle modelle a oggetti come scarpe e abiti di marca, fattore che le renderebbe simili a manichini da svestire e rivestire.

L'atteggiamento adottato da Beecroft nei confronti delle sue modelle risulta senz'altro ambiguo perché, da un lato, sembra voler mettere al margine le questioni di genere, affermando il desiderio di creare immagini neutre, mentre dall'altro sceglie come materia il corpo femminile, da anni terreno artistico delle lotte per diritti delle donne. Sganciandosi da ogni tipo di posizionamento dichiarativo, l'artista ribalta anche il concetto di performance, poiché la epura dal gesto ideologico per farne un set scenico dove il dramma umano non ha posto.

L'ambivalenza tra lo sguardo dell'artista nei confronti delle modelle (sono considerate nella loro soggettività o solamente come materiale per le opere?) e la presentazione dei loro corpi in scena (con la relativa tendenza alla riduzione dell'individualità), può essere sciolta ragionando su quello che è *visibile* nei suoi lavori: le ragazze, infatti,

²³ Il concetto di *female gaze* qui inteso deriva dalle teorie di Mary Ann Doane (1982) che per prima, in risposta al lavoro di Mulvey (1975), ha utilizzato gli strumenti della psicoanalisi freudiana per indagare le forme di desiderio e di identificazione in grado di coinvolgere il soggetto femminile nel cinema, teorizzando la riappropriazione della propria immagine tramite uno sguardo di tipo narcisistico (in cui si oggettivizza il personaggio femminile sullo schermo), masochistico (che prevede un'iper-identificazione) o attraverso un processo di mascherata, ossia una «manifestazione iperbolica degli attributi della femminilità» (Demaria, 2003, 173).

²⁴ Kellein 2004, 146.

sono 'offerte' ma non del tutto passive, sono merce da consumare con gli occhi ma anche *soggetti che restituiscono lo sguardo*.

L'elemento intersoggettivo prodotto dalla restituzione dello sguardo è di fondamentale importanza in questo discorso perché spezza il convenzionale rapporto soggetto-oggetto presente nella storia dell'arte, sostituendolo con una relazione soggetto-soggetto. È nella possibilità di utilizzare a loro volta lo sguardo che le modelle di Beecroft si emancipano da una posizione di passività nei confronti del pubblico, mostrando se non il loro carattere e la loro personalità, almeno la capacità di osservare (e turbare) a loro volta chi le osserva.

Sebbene l'organizzazione visiva delle performance sia composta secondo il modello tipico della costruzione prospettica o della soggettiva cinematografica, ovvero stabilendo la posizione e il punto di vista dei soggetti, l'incrocio di sguardi tra artista e modelle, e tra modelle e pubblico, rende vario questo assetto. Scegliendo come e cosa far vedere e impedendo la comunicazione spontanea tra soggetti, Beecroft tende a imporre la propria prospettiva allo spettatore di modo che l'unica maniera per osservare le performance sia sbirciare da dietro le sue spalle. L'eventualità che attraverso l'osservazione reciproca tra ragazze e pubblico si instauri un'elementare forma di relazione produce tuttavia una modificazione nelle dinamiche di visione, che rende attuabile un maggiore coinvolgimento delle parti. In quest'ottica, l'organizzazione della visione segue comunque una logica posizionale ma si apre alla contaminazione con i modelli dei media visivi contemporanei che prevedono la definizione del soggetto in base all'interazione con il mondo circostante.²⁵

Beecroft suggerisce anche la connotazione che dovrebbe assumere lo sguardo del pubblico:

Voglio che il pubblico guardi delle ragazze nude oggi con il riferimento artistico al nudo e alla bellezza del passato e sia costretto a riattualizzarlo. Che si imbarazzi o forzi i propri li-

miti. Che il pubblico applichi all'immagine uno sguardo generale e non voyeuristico; perda lo sguardo intellettuale, lo sguardo innocente e lo sguardo personale, ma che tutti questi sguardi si sovrappongano e separino allo stesso tempo.²⁶

Il riferimento ai nudi artistici del passato introduce un ulteriore elemento d'analisi, dal momento che i suoi *tableaux vivants* traggono grande ispirazione dalla pittura antica, riattualizzandola. Le pose delle ragazze, il silenzio e le loro caratteristiche fisiche rimandano ad esempio all'iconografia delle sante e delle madonne disseminate nelle chiese italiane, che sin da piccola Beecroft associa ai volti delle modelle osservati su riviste come *Vogue*.²⁷ Secondo Roberto Borghi, infatti, le sue modelle non sono altro che «l'ossequiosa parodia» delle eroine mitteleuropee, a loro volta «incarnazione dell'archetipo della santa».²⁸ Il richiamo alla pittura moderna costituisce un fondamento imprescindibile per la comprensione dei lavori di Beecroft, perché rimane la fonte di riferimento più diretta per le tecniche e le iconografie utilizzate.²⁹ L'identificazione tra l'immagine delle ragazze e la materia pittorica si esprime anche attraverso l'ispirazione alle composizioni geometriche di Piero della Francesca e Kazimir Malevič, alle cromie e ai ritratti di Tiziano e Hans Holbein, all'equilibrio di Raffaello o alle atmosfere minimali di Donald Judd.³⁰ Tuttavia, questi richiami non diventano mai vere e proprie citazioni e vengono amalgamati alle altre fonti d'ispirazione, che affondano per lo più nelle immagini della sua infanzia, ma anche nella moda e nei fenomeni di costume.³¹

Che assomiglino a Kate Moss o ricordino i dipinti di Holbein, le protagoniste delle performance di Beecroft rispondono allo stesso ideale efebico e distaccato di donna, che si mantiene intatto anche nel passaggio dal coinvolgimento di ragazze comuni in *VB01* alla selezione di un esercito di modelle in *VB45*, soggetti di una stessa rappresentazione che muove dal vissuto dell'artista.

²⁵ Si fa qui riferimento al saggio di Ruggero Eugeni sulla *first person shot*, interpretata come figura stilistica dei media contemporanei e come forma simbolica di un modello relazionale di soggettività (Eugeni 2013).

²⁶ Gioni 2001, 109.

²⁷ Kellein 2004.

²⁸ Borghi 1997.

²⁹ Vagheggi 2006.

³⁰ Per un approfondimento si veda De Simone 2015, 130.

³¹ A proposito della relazione dell'artista con la moda, intensificata negli ultimi anni, si vedano: Olivares 2012; Scudero, Calò 2009.

4 Conclusione

In un gioco di infinite variazioni, sempre regolate dall'artista, i lavori di Beecroft rivelano una visione del corpo femminile radicata nella contemporaneità: i suoi soggetti, infatti, indossano tacchi alti, utilizzano il *make-up* e controllano scrupolosamente il proprio peso aderendo ai canoni estetici promossi dalla moda dell'epoca, offrendosi allo sguardo di un pubblico composito.

Nonostante condividano elementi con alcune rappresentazioni coeve del corpo femminile, i lavori di Beecroft attingono modelli estetici e simboli dal cinema, dalla storia dell'arte e dalla moda filtrandoli sempre attraverso la storia personale dell'artista e tramite un immaginario composto da ossessione per la perfezione e desideri frenati.

Facendo perno sull'immagine autobiografica, i suoi disegni, fotografie e performance rappresentano in primo luogo uno strumento di auto-definizione (o di auto-diagnosi) attraverso cui esercitare uno 'sguardo clinico' sul proprio vissuto.³²

La prima connessione tra ciò che avviene dentro (i processi di digestione del cibo e le sensazioni annesse) e l'immagine fisica proiettata all'esterno (raffigurata dai disegni) viene istituita attraverso il *Libro del Cibo*, che presenta una concezione del corpo come centro di snodo tra ciò che viene percepito carnalmente e la sua rappresentazione sublimata. La visualizzazione delle ansie personali tramite i disegni raggiunge tuttavia il grado di identificazione massimo nel momento in cui Beecroft introduce l'utilizzo di altri corpi come materiale artistico, impiantandovi il suo immaginario.

Nelle performance, i fisici esili delle modelle vengono disposti a formare architetture umane geometriche e regolari, *tableaux vivants* dalla struttura fragile. Omologati nell'aspetto e negli accessori e sganciati dalla loro individualità, essi assumono un'identità complessiva che si disgrega con la rottura dello schema performativo. L'integrità di questi corpi viene negata fino alla fine della performance, poiché gli aspetti psicologici o emotivi di quanto vissuto dalle ragazze vengono esclusi dalla rappresentazione. Istruite a costruire un invisibile campo di forza entro cui serrarsi, le modelle risultano psicologicamente distanti dallo spettatore ma anche da sé stesse, in attesa di una significazione che non può che provenire dal-

lo sguardo dell'artista e del pubblico.

Il corpo mostrato da Beecroft nei lavori degli anni Novanta è in definitiva l'immagine moltiplicata di alcuni aspetti di sé e, in quanto tale, si configura come il pilastro sui cui poggia la struttura simbolica delle sue opere. Seguendo una delle definizioni del simbolico, le sue immagini rinviano a una dimensione ambivalente non colmata da ciò che è rappresentato e manifestano un mondo di senso attraverso la relazione intersoggettiva con l'osservatore.³³

La dimensione di senso che esse richiamano rinvia a un'assenza, più che a una presenza. Che si tratti del disegno di una porzione di corpo oppure di una performance con decine di ragazze, quello raffigurato è infatti un corpo dalla funzionalità parziale, connotato da un qualche tipo di incompiutezza: non ha voce, manca di movimento, è privo di parti o di profondità; è camuffato, dipinto, omologato ad altri corpi; non ha carattere individuale, non mostra relazioni con ciò che lo circonda, non reagisce agli stimoli del pubblico. Costruito da più entità e dunque plurale, questo soggetto si configura come un *display* di immagini temporaneo e neutro, privo di esperienza, coscienza, sentimenti o memoria.

Scollati dalle proprie caratteristiche umane (e solo in questo senso postumani), i corpi delle modelle rielaborati, truccati, dipinti e modificati non sembrano dunque rappresentare persone in carne ed ossa ma stati psicologici³⁴ giocati sul contenimento dell'azione e sul senso di attesa. Oggetti di una proiezione esternalizzante, essi appaiono come gli strumenti di riacquisizione psicologica di un'immagine personale, riassorbita tramite la complessa relazione scopica tra artista, modelle e pubblico: proiettando la propria immagine nei corpi delle modelle, l'artista *si vede*.

I *tableaux vivants* costruiti da Beecroft ruotano, in conclusione, sempre intorno allo stesso centro: l'immagine dell'artista e la rielaborazione in chiave visiva della sua esperienza. Una reminiscenza costruita intorno alla visualizzazione di un'assenza (il cibo, le radici, la figura paterna) che rende il suo lavoro una forma complessa di autoritratto o, come affermato in un'intervista, «una danza attorno alle immagini che ha perso».³⁵

³² Lo 'sguardo medico' di Beecroft sul suo corpo può essere paragonato a quello dell'artista libanese Mona Hatoum (1952) nelle sue sperimentazioni, tra cui *Corps étranger* (1994).

³³ Franzini 2008.

³⁴ Kellein 2004, 145.

³⁵ Kellein 2004, 133.

Bibliografia

- Beccaria, Marcella (a cura di) (2004). *Vanessa Beecroft: Performances 1993-2003*. Milano: Skira.
- Bordini, Silvia (2001). «L'altra metà del video». Spinazzè, Iamurri 2001, 263-70.
- Borghi, Roberto (1997). «Vanessa Beecroft». *Tema Celeste*, XVI(62), maggio-giugno.
- Bussoni, Ilaria; Perna, Raffaella (a cura di) (2014). *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*. Roma: DeriveApprodi.
- Cartwright, Lisa (1995). *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Capucci, Pier Luigi (1994). *Il corpo tecnologico. Influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*. Bologna: Baskerville.
- Celant, Germano (2004). «Disegni Carnali». Beccaria, Marcella (a cura di), *Vanessa Beecroft: Performances 1993-2003*. Milano: Skira, 21-5.
- Cuomo, Vincenzo; Maccariello, Aldo (a cura di) (2013). *Corpi. Teorie, pratiche e arti dei corpi nel Novecento*. Lecce: Kainos Edizioni.
- D'Incà, Laura (2013). «Soggetti Nomadi'. Identità artistiche e di genere negli anni Novanta» [tesi di dottorato]. Venezia: Università Ca' Foscari.
- Deitch, Jeffrey (1992). *Post Human*. Losanna-Pully: FAE Musée d'Art Contemporain.
- De Simone, Anna Luigia (2015). «Vanessa Beecroft». Trione, Vincenzo (a cura di), *Codice Italia*. Roma: Gangemi, 128-30.
- Demaria, Cristina (2003). *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*. Milano: Bompiani.
- Doane, Mary Ann (1982). «Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator». *Screen*, 23(3-4), September-October, 74-88. DOI <https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.74>.
- Di Pietrantonio, Giacinto (a cura di) (2007). *Vanessa Beecroft. Disegni e Pitture. 1993-2007. Drawings and Paintings. 1993-2007 = Catalogo della mostra* (Bergamo, GAMeC, 9 maggio-29 luglio 2007). Milano: Mondadori.
- Dumit, Joseph (2004). *Picturing Personhood. Brain Scans and Biomedical Identity*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- Durand, Gilbert [1964] (1989). *L'imagination symbolique*. Paris: Puf.
- Eugeni, Ruggero (2013). «Il First person shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama postcinematografico». *Reti, saperi, linguaggi*, IV, 2(2).
- Foucault, Michel (1963). *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*. Paris: Presses universit. de France. Trad. it.: *Nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo clinico*. Torino: Einaudi, 1969.
- Franzini, Elio (2008). *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*. Milano: il Saggiatore.
- Gioni, Massimiliano (2001). «Il potere delle immagini. Unicità e violenza nell'universo di Vanessa Beecroft». *Flash Art*, 34(228), giugno-luglio, 106-11.
- Hickey, David (2001). «Vanessa Beecroft. Riflessi sulla pelle». *Flash Art*, 34(228), giugno-luglio, 104-5.
- Jones, Amalia (1998). *Body art/Performing the Subject*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Kellein, Thomas (ed.) (2004). *Vanessa Beecroft: Photographs, Films, Drawings*. Stoccarda: Hatje Cantz.
- Kemp, Martin; Wallace, Marina (eds) (2000). *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*. Berkeley; Los Angeles: Hayward Gallery-University of California Press.
- Kevles, Betty Anne (1997). *Naked to the Bone. Medical Imaging in the Twentieth Century*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Lasch, Christopher (1984). *The Minimal Self. Psychic Survival in Troubled Times*. New York: W.W. Norton.
- Macri, Teresa (1997). *Il corpo postorganico*. Milano: Costa&Nolan.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Mulvey, Laura (1975). «Visual Pleasure in Narrative Cinema». *Screen*, 16(3), 6-18.
- Newman, Emily L. (2018). *Female Body Image in Contemporary Art. Dieting, Eating Disorders, Self-Harm and Fatness*. New York: Routledge.
- Nagy Hesse-Biber, Sharlene (2007). *The Cult of Thinness*. Oxford: Oxford University Press.
- Olivares, Alessandra (2012). *Corpi di moda. Deborah Turbeville, Bettina Rheims, Vanessa Beecroft*. Milano: Museo Fotografia Contemporanea.
- Perna, Raffaella (2013). *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*. Milano: Postmedia Books.
- Perniola, Marco (1994). *Il Sex appeal dell'inorganico*. Torino: Einaudi.
- Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio (a cura di) (2016). *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino: Einaudi.
- Reckitt, Helena (a cura di) (2005). *Arte e femminismo*. Londra: Phaidon.
- Scudero, Domenico; Calò, Giorgia (2009). *Moda e arte dal decadentismo all'ipermoderno*. Roma: Gangemi.
- Spinazzè, Sabrina; Iamurri, Laura (a cura di) (2001). *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*. Milano: Meltemi.
- Subrizi, Carla (2012). *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*. Milano: Postmedia Books.
- Vagheggi, Paolo (2006). *Contemporanei. Conversazioni d'artista*. Milano: Skira.
- Van Dijck, Jose (2005). *The Transparent Body. A Cultural Analysis of Medical Imaging*. Seattle: University of Washington Press.
- Vettese, Angela (2010). *La protesi tecnologica come forma di camouflage*. Casarin, Chiara; Fornari, Davide (a cura di), *Estetiche del camouflage*. Milano: Et Al. Edizioni, 84-9.
- Vergine, Lea (2000). *Il corpo come linguaggio. Body Art e storie simili*. Ginevra; Milano: Skira.
- Verzotti, Giorgio; Cherubini, Laura (a cura di) (2007). *Idea. Disegno italiano degli anni novanta = Catalogo della mostra* (Roma, dicembre 2006-gennaio 2007; Torino, 1 febbraio-23 febbraio 2007). Milano: Silvana Editoriale.

