

# Immaginari proibiti. La fotografia e la provocazione dell'erotismo *tween*

Federica Muzzarelli      Claudio Marra

Publicato: 21 dicembre 2018

## Abstract

Art and fashion have always play with the ambiguous attraction adults feel towards tween eroticism. In 1998 the fashion photographer Ellen Von Unwerth shot a picture for the cover of the magazine *i-D* in collaboration with the model Devon Aoki. In the portrait, many little details are very interesting: Devon Aoki is photographed with glossy and red lips, her sullen face covered with freckles, her blue eyes wide, and her nails lacquered, again with red color. These details are sufficient to make us think of Devon Aoki as a doll and modern Lolita. Through some case histories, taken from art and fashion, this paper wants to underline the role of photographic voyeurism in narrating the story of this very eternal taboo: the tween eroticism.

**Keywords:** Contemporary Art; Fashion Photography; Voyeurism; Lolitism; Tween Eroticism.

**Federica Muzzarelli:** Università di Bologna (Italy)

✉ federica.muzzarelli@unibo.it

She is Associate Professor of Photography and Visual Culture at the University of Bologna. Among her recent books and papers: *Femmes Photographes. Emancipation et performance 1850-1940* (Paris: Hazan, 2009); *Moderne icone di moda. La costruzione fotografica del mito* (Turin: Einaudi, 2013); *From Family Album to Snapshot Style. Notes on the Aesthetics of the Snapshot Style between Art and Fashion* (Milan: Pearson, 2015); *Lee Miller and Man Ray. Photography, Fashion, Art* (Bologna: Atlante, 2016); “Women Photographers and Female Identities: Annemarie Schwarzenbach, New Dandy and Lesbian Chic Icon”, *Visual Resources*, n. 34, London 2018.

**Claudio Marra:** Università di Bologna (Italy)

✉ claudio.marra@unibo.it

He is Full Professor of History of Photography at the University of Bologna. Among his recent books and papers: *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta ad oggi* (Milan: Bruno Mondadori 2001); *Nelle ombre di un sogno. Storia e idee della fotografia di moda* (Milan: Bruno Mondadori 2004); *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale* (Milan: 2006); *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)* (Milan: Bruno Mondadori, 2012); *Fotografia e arti visive* (Rome: Carocci, 2014); *Che cos'è la fotografia* (Rome: Carocci, 2017).

Codesta dunque l'innocenza infantile?  
No, Signore, no, mio Dio, essa non esiste

— Sant'Agostino, *Le Confessioni*

## La pulsione voyeuristica della fotografia

Non c'è occasione, non c'è argomento, non c'è tema, per il quale la duplicità identitaria della fotografia, col suo oscillare ossessivo e provocante tra certificazione del reale e sviluppo dell'immaginario, non si riproponga in maniera sempre spiazzante e sorprendente.

Accade così che, anche per una pratica molto diffusa e all'apparenza innocua come quella della fotografia di bambini, tale duplicità possa avere prodotto esiti teorici diametralmente opposti che è possibile riassumere rifacendoci alla modellizzazione, sempre efficace, emersa in due noti casi letterari:

Spesso la passione dell'obiettivo nasce in modo naturale e quasi fisiologico come effetto secondario della paternità. Uno dei primi istinti dei genitori, dopo aver messo al mondo un figlio, è quello di fotografarlo; e data la rapidità della crescita si rende necessario fotografarlo spesso, perché nulla è più labile e irricordabile, d'un infante di sei mesi, presto cancellato e sostituito da quello di otto mesi e poi d'un anno; e tutta la perfezione che agli occhi di un genitore può aver raggiunto un figlio di tre anni non basta a impedire che subentri a distruggerla la nuova perfezione dei quattro, solo restando l'album fotografico come luogo dove tutte queste fugaci perfezioni si salvino e giustappongano, ciascuna aspirando a una propria incomparabile assolutezza.<sup>1</sup>

A questa graffiante e ironica riflessione di Calvino, che interpreta con toni in fin dei conti rassicuranti la fotografia di bambini, riconducendola a un orizzonte di certificazione affettiva e di rafforzamento dei valori familiari,<sup>2</sup> si possono contrapporre le inquietanti considerazioni di Abel Tiffauge, fotografo dilettante protagonista de *Il re degli ontani*, romanzo di Michel Tournier del 1970:

Quando divago per le strade nella vecchia Hotchkiss (auto francese di prima metà Novecento), la mia gioia non è completa se non ho la Rollei appesa al collo, pendente fra le cosce. Mi piaccio così fornito d'un sesso enorme, inguainato di cuoio, il cui occhio di ciclope si apre in un lampo quando dico «Guarda!» e si richiude inesorabilmente su quanto ha visto. Organo meraviglioso, voyeuristico e memorizzante...La fotografia è una pratica magica intesa ad assicurarsi il possesso dell'essere fotografato...Poiché non dispongo dei poteri dispotici che mi consentirebbero il possesso dei bambini di cui ho deciso di impadronirmi, uso la trappola fotografica.<sup>3</sup>

Riflessioni inquietanti, non c'è dubbio, quelle sviluppate da Tiffauge nelle pagine di Tournier, ma destinate comunque a rimanere confinate in una dimensione di puro immaginario (“L'immagine fotografica, indiscutibile emanazione del reale, è contemporaneamente consustanziale ai miei fantasmi, è allo stesso livello del mio universo immaginario”),<sup>4</sup> in un esercizio nel quale il mezzo fotografico si sostituisce, in tutto e per tutto, all'io del protagonista. Del resto però, a ben pensarci, non è che gli scenari disegnati da Calvino e Tournier siano effettivamente così diversi e reciprocamente estranei. O meglio, sono assolutamente divergenti negli esiti, nell'uso concreto delle immagini, però forse prendono avvio dalla stessa matrice, dallo stesso nucleo teorico che caratterizza in profondità il mezzo fotografico come una sorta di filosofia implicita. Aspetti che erano già stati individuati con chiarezza, a metà anni Sessanta, da Emilio Servadio, uno dei padri fondatori della scuola psicanalitica italiana: “«Fissare» l'oggetto della fotografia, coglierlo nella posizione e nel momento ritenuti migliori, incorporare l'immagine nell'interno della

1. Italo Calvino, “L'avventura di un fotografo”, in *Romanzi e racconti* (Torino: Einaudi, 1992), vol. II, 35.

2. Pierre Bourdieu, a cura di, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media* (Rimini: Guaraldi, 1972), 63-4.

3. Michel Tournier, *Il re degli ontani* (Milano: Garzanti, 1987), III.

4. Tournier, *Il re degli ontani*, 123.

macchina, sentirlo infine, in tal modo, catturato e prigioniero...tutti questi sentimenti e atti sono indubbiamente scopofilici”.<sup>5</sup> La scopofilia dunque, termine scientifico di voyeurismo, come dimensione profonda della fotografia, di tutta la fotografia. Tiffauge lo riconosce esplicitamente (“Organo meraviglioso, voyeuristico...”), ma anche la più rassicurante pratica descritta da Antonino Paraggi, il protagonista del racconto di Calvino, in definitiva si muove in questa direzione: l’ossessione, la continuità e l’invadenza con le quali i genitori fotografano i figli, esprimono, di fatto, un carattere voyeuristico, rispondono a quegli obiettivi di fissazione e introiezione descritti da Servadio. Caratteri trasversali come s’è detto, che prescindono da generi e soggetti, come magistralmente sintetizzato da Helmut Newton in una sua folgorante battuta,<sup>6</sup> ma altrettanto efficacemente anticipato da Stella, l’infermiera che assiste con burbera premura Jeff, il protagonista su sedia a rotelle, di quel magistrale monumento al voyeurismo che è *Rear Window*, film del 1954 di Alfred Hitchcock. Jeff, guarda caso, è un fotografo, momentaneamente immobilizzato in casa per via di una gamba ingessata, ma non può fare a meno di continuare ad esercitare quella pulsione voyeuristica che appunto, come dice giustamente Newton, caratterizza sempre e comunque l’attività fotografica (Fig. 1).



Figura 1 – Alfred Hitchcock, *Rear Window*, 1954

Lo fa spiando dalla finestra i propri dirimpettai, utilizzando un binocolo, ma poi ancor meglio impugnando una macchina fotografica munita di un imponente teleobiettivo, un’attrezzatura che Stella, con sintesi perfetta, definisce “buco della serratura portatile”. Come dire che, appunto, ogni volta che fotografiamo, è come se guardassimo da un buco della serratura, è come se spiassimo qualcuno animati da un incontenibile desiderio di visione e di possesso. Il film di Hitchcock seppe interpretare in maniera così efficace l’intrigante tema del voyeurismo fotografico da aver innescato una serie di citazioni/repliche

5. Emilio Servadio, “Psicologia e psicopatologia del fotografare”, *Ulisse*, a. XX, fasc. LXI, (Novembre 1967): 64.

6. “Io sono un voyeur. Penso che qualsiasi fotografo sia un voyeur: che faccia fotografie erotiche o altro è comunque un voyeur. Si passa la vita a guardare attraverso un buco della serratura. Se un fotografo dice di non essere un voyeur è un idiota”. Lorenzo Merlo, *Helmut Newton, New Images* (Bologna: Grafis, 1989), 14.

più o meno dichiarate: dall'esplicito remake per la televisione diretto nel 1998 da Jeff Bleckner, a *Disturbia*, film giovanilista del 2008 prodotto da Steven Spielberg nel quale lo spunto della gamba ingessata veniva sostituito da una cavigliera elettronica di controllo, fino ad *Omicidio a luci rosse*, piccolo capolavoro del 1984 con la regia di un hitchcockiano di ferro quale Brian de Palma. Ma l'omaggio più curioso a *Rear Window*, e al tema del voyeurismo fotografico, è forse quello sviluppato da Andrea Camilleri in un piccolo racconto del 2007 filologicamente intitolato *La finestra sul cortile*, con protagonista l'immanicabile Montalbano. Un testo, nel nostro caso, veramente curioso perché la soluzione finale architettata da Camilleri ci permetterà, in qualche modo, di riavvicinarci ai temi centrali di questo studio. In trasferta a Roma per un incarico ministeriale, ospite di un appartamento vuoto offertogli da un amico, la sera Montalbano, proprio mentre in televisione stanno passando le immagini del capolavoro di Hitchcock, si fa prendere dalla voglia di spiare i propri dirimpettaï attraverso una finestra che si affaccia su un ampio cortile condominiale. E già qui si potrebbe indugiare sul significato dell'accoppiata, all'apparenza incidentale, ma in realtà perfetta e ricca di coincidenze teoriche, tra la figura del poliziotto-investigatore e quella del fotografo. Preso in questo esercizio voyeuristico, inizialmente divagante e distratto, da *flâneur* immobilizzato,<sup>7</sup> si potrebbe dire, Montalbano a un certo punto si accorge di un uomo che, utilizzando una grossa fune, si sta calando da un balcone nell'appartamento sottostante, anche se alcune esitazioni e goffaggini di comportamento non farebbero pensare a un ladro. Montalbano decide però ugualmente di intervenire: attende e blocca in strada il presunto rapinatore che, in effetti, risulta armato solo di una "innocua" macchina fotografica. Impaurito e piangente l'uomo confessa di aver architettato il tutto solo per "rubare" una foto dei propri figli che la ex-moglie, dalla quale stava divorziando, per vendetta, gli impediva di vedere: "Io... io domani parto per l'Egitto, sono un ingegnere minerario, starò fuori un anno e allora ho pensato... Li amo troppo. Li vuole vedere?"<sup>8</sup> Il racconto di Camilleri risulta dunque esemplare nel sovrapporre e mescolare due forme di voyeurismo fotografico: quello intrusivo, "peccaminoso" e "illegale", esercitato in prima battuta da Montalbano e quello affettivo del genitore che ruba di nascosto la foto dei figli perché "li ama troppo". Accavallamento emblematico che conferma quanto poi le due prospettive siano vicine e comunque derivino da un'identica potenzialità mediale.

Va notato, e la cosa non ci pare affatto casuale, che negli esempi appena portati il voyeurismo fotografico si sviluppa sempre a partire da particolari stati di costrizione e di impedimento del soggetto. E quando tale condizione non è esplicita, come nei casi della gamba ingessata per il protagonista del capolavoro hitchcockiano, o della cavigliera elettronica controllata dalla polizia per quello di *Disturbia*, agisce comunque un principio di distanza, fisica o psicologica (la madre che impedisce al padre separato di vedere i propri figli nel racconto di Camilleri), dall'oggetto del desiderio che simbolicamente pare voler sottrarre il voyeurismo stesso a una cupa condizione di necessità patologica, riportandolo verso una più gioiosa dimensione di gioco dell'immaginario: si guarda, si spia, per avere qualcosa che in qualche modo ci è sottratto, per sviluppare una dimensione di realtà che altrimenti ci sfuggirebbe. Come dire che il principio del "buco della serratura" certamente agisce, è un elemento fondante della pratica fotografica, potremmo dire strutturale, ma siamo comunque di fronte a un consapevole esercizio di riattivazione sensoriale, di aggiramento di un limite, di una costrizione che impedisce il nostro vedere, o ancor meglio il nostro immaginario. E dunque torniamo alla biforcazione identitaria dalla quale siamo partiti: la fotografia, nel suo svolgimento complessivo, o attesta l'esistente, lo certifica, ne fornisce prova incontestabile, oppure ne costruisce uno ad hoc, capace di supplire le carenze o i limiti del reale. Due condizioni ben distinte che però fanno anche sistema fra loro influenzandosi reciprocamente. Da un lato, l'evidente capacità di sviluppare immaginari, porta a ricordare come la fotografia, pur nella sua natura di strumento tecnico/scientifico, possa sempre mentire, dall'altro il versante della finzione, ricava dallo statuto di scientificità del mezzo una caratteristica di credibilità che ha reso unica la forza dell'immaginario fotografico.

7. Giovanni Fiorentino, *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopio all'immagine digitale* (Milano: FrancoAngeli, 2014), II.

8. Andrea Camilleri, *La finestra sul cortile*. Il racconto è stato inizialmente pubblicato, a partire dal 30 Marzo 2007, su "Il nasone di Prati", giornalino gratuito distribuito nell'omonimo quartiere romano, e poi sempre a puntate sul sito <http://www.agrigentonotizie.it> dal 28 Giugno 2008.

## L'erotismo *tween* e il contributo dell'arte

Coincidendo di fatto con una sorta di condizione genetica della fotografia, è evidente che tantissimi potrebbero essere gli autori riconducibili a poetiche segnate da suggestioni voyeuristiche. In definitiva, considerate certe premesse teoriche, tutta la pratica fotografica, a partire dallo stesso reportagismo, potrebbe essere letta in questa prospettiva. Torniamo dunque a restringere il campo ai temi di un immaginario *teen*, limitandoci a un paio di esempi estremi, sia da un punto di vista cronologico che di contesto culturale.

Il primo caso da considerare, in ordine storico ma anche di clamore suscitato, non può allora che essere quello di Charles Lutwidge Dodgson, meglio noto come Lewis Carroll, il padre letterario di Alice, che si trovò a vivere, sulla sua stessa persona, quella duplicità, verità/finzione, propria del fotografico: matematico e logico da una parte (fu docente di tali materie presso il Christ Church College dal 1855 al 1881, nonché autore di innumerevoli pubblicazioni), quindi perfetto e autorevole interprete dello spirito scientifico, ma allo stesso tempo splendido creatore di immaginari, attraverso la sua attività di scrittore e di fotografo.<sup>9</sup> Un impegno, quest'ultimo, che ha generato un'accesa discussione sulla presunta pedofilia di Carroll, dal momento che la parte preponderante della sua produzione, calcolabile complessivamente in circa tremila immagini, consiste in ritratti di bambine, in alcuni casi anche poco vestite se non addirittura nude. Una questione difficile, se non impossibile, da risolvere con sicurezza, che non può fare riferimento a fonti documentali sicure (la biografia di Carroll è costellata di episodi incerti, di notizie controverse, di dubbi e sospetti alimentati da pagine di diario strappate e scomparse). In mancanza di prove oggettive non ci si può allora che riferire alla discussione fra colpevolisti e innocentisti, oscillando fra posizioni diametralmente opposte, come quella di Roger Lancelyn Green, autore di una delle prime biografie dedicate a Carroll che non aveva esitato a definirlo “un amante di bambine”<sup>10</sup>, o al contrario gli studi più recenti di Karoline Leach che invece hanno recuperato una figura di Carroll pienamente coinvolto in amori adulti e dunque in sostanza estraneo ad impulsi pedofili.<sup>11</sup> Ma è ambigua e non facilmente definibile la stessa scelta di fotografare nudi infantili, una pratica ampiamente diffusa in epoca vittoriana,<sup>12</sup> tanto da coinvolgere autori importanti e celebrati come Oscar Gustave Rejlander, l'autore del primo *combine printing* nella storia della fotografia, o Julia Margaret Cameron, inventrice del ritratto *sharp focus*. Una pratica vissuta in modo non peccaminoso, ma anzi nella ricerca di un'ideale di purezza e di innocenza che l'infanzia incarnava in maniera perfetta. In realtà però le immagini di maggiore interesse della produzione carrolliana non ci paiono i nudi, o comunque quelle che hanno creato discussioni di tipo etico, quanto piuttosto le fotografie più narrative e costruite, piccoli capolavori di messa in scena pienamente paragonabili alle produzioni dei migliori set di moda. Per quanto mai approdato al professionismo, Carroll disponeva comunque di uno studio attrezzatissimo, ricco di materiali che poi venivano utilizzati nei diversi progetti fotografici. E come un vero maestro della fotografia di moda Carroll aveva le proprie modelle preferite, quelle che meglio sapevano interpretare i suoi desideri e le sue intenzioni estetiche, come la stessa Alice Liddell, figlia del decano del Christ Church College e probabile ispiratrice della saga letteraria che ha reso universalmente famoso Carroll, ma ancor più Alexandra Kitchin indicata nelle fotografie col nomignolo di Xie (al pari di una vera top model!), anch'essa figlia di un collega come Alice, fotografata da Carroll almeno cinquanta volte fra i quattro e i sedici anni e per la quale, ponendo a se stesso la domanda “How do you achieve excellence in photography?”, rispondeva: “Put Xie in front of the lens” (Fig. 2).

9. Ottimo nella sottolineatura dell'intreccio tra letterarietà e fotografico in Carroll lo studio di Rosella Maillard, *Lewis Carroll scrittore-fotografo vittoriano* (Napoli: Liguori, 2001), 39-82.

10. Roger Lancelyn Green, *The story of Lewis Carroll* (London: Methuen & Co, 1949).

11. Karoline Leach, *La vera storia del papà di Alice* (Roma: Castelvecchi, 2010).

12. Diego Mormorio, *Lewis Carroll: scrittore e fotografo* (Roma: Edizioni Postcart, 2014), 71.



Figura 2 – Lewis Carroll, *Xie Kitchin with parasol*, 1876

E in effetti, negli scatti di Carroll, Xie dimostra una straordinaria capacità di posa, sia che si tratti di semplici ritratti nei quali comunque si impone con grande personalità (strepitosa una foto del 1870 nella quale fissa con sguardo di sfida l'obiettivo, sdraiata su un divano di vimini, incastonata nella parabola di un sontuoso parasole), sia nel caso di più impegnative interpretazioni su set narrativamente complessi,<sup>13</sup> come quando si trasforma in languida suonatrice di violino (un'interpretazione ripetuta più volte tra il 1876 e il 1877, con abiti e location differenti), oppure quando si cala con grande convinzione nelle esotiche vesti di un venditore cinese di tè (anche di questa interpretazione, datata 1873, esistono differenti versioni)(Fig. 3).

Si tratta d'immagini, provocanti, peccaminose, voyeuristiche? Che magari arrivano a sfidare il tabù dell'eroticismo infantile? Forse, ma in realtà a noi pare che quello sviluppato da Carroll, più che un voyeurismo diretto, incentrato univocamente sul corpo della sua giovane modella, sia piuttosto un voyeurismo di struttura, quello che complessivamente sa esercitare la fotografia dando vita ad immaginari altrimenti irraggiungibili. La grande abilità di Carroll è quella di forzare i diversi codici adottati (il romanticismo, l'esotismo, la letterarietà...) sviluppandoli in direzioni sorprendenti, coniugandoli con la presunta innocenza del mondo infantile. L'effetto è indubbiamente perturbante, ma più per la capacità della fotografia di dare credibilità a una fantasia considerata proibita, che non per un'effettiva esibizione di pedofilia. A proposito del clima che complessivamente emerge dalle immagini di Carroll, Francesca Alinovi ha poi acutamente osservato come: "Ciò che si respira in queste fotografie è una diffusa atmosfera di sospen-

13. A nostro avviso le cose migliori prodotte da Carroll, non apprezzate invece da Helmuth Gernsheim, al quale per altro si deve la scoperta di Carroll fotografo, perché ritenute troppo kitsch: Helmut Gernsheim, *Lewis Carroll, Photographer* (New York: Dover Pubns, 1969), 20-2.

sione, di inquietudine e di mistero”.<sup>14</sup> Cosa verissima, pur se bisogna aggiungere che tale sensazione scaturiva anche dal fatto che, usando la tecnica delle lastre a collodio umido, il tempo di esposizione doveva necessariamente essere molto lungo (parecchi secondi se non addirittura minuti), e dunque era fondamentale che il soggetto rimanesse assolutamente immobile, anche nello sguardo, per evitare effetti di mosso e di sfocatura. Da qui l'espressione inquietante, misteriosa e in qualche modo ammiccante che spesso caratterizza lo sguardo delle giovani modelle di Carroll, il quale comunque, più che subire tale condizionamento tecnico, dimostrò di saperlo gestire molto bene e di usarlo consapevolmente nella definizione del proprio stile (qualcosa del genere capitò anche a Cameron con la sua ritrattistica sfuocata, ricondotta impropriamente, da qualche superficiale lettura critica, unicamente ai suoi problemi di miopia), fino a decidere di abbandonare la fotografia quando, attorno al 1880, la tecnica del collodio umido cadde in disuso. La magia dell'immaginario che fin lì era riuscito a creare gli parve come svanire, insieme al sistema di ripresa che lo aveva favorito e alimentato.

Se è vero che in tutto l'arco della contemporaneità la fotografia, così come evidenziato dall'opera di Carroll, si è dimostrata un mezzo capace di dar vita a quella che oggi definiremmo una realtà virtuale, credibile, coinvolgente e provocatoria, gli ultimi anni del ventesimo secolo hanno fatto emergere un nuovo scenario culturale che, pur senza modificare nella sostanza il ruolo da essa giocato, ha comunque portato ad una ridefinizione dei temi che stiamo trattando. La svolta ha coinciso con lo sviluppo della discussione attorno alla questione del *post-human*, etichetta coniata per la mostra omonima, a inizio degli anni Novanta, dal critico americano Jeffrey Deitch. Lo scenario delineato da Deitch nel testo in catalogo, evidenziava come il modello freudiano della persona psicologica stesse ormai lasciando il posto a una ridefinizione dell'io su base sostanzialmente artificiale: “Si avverte la sensazione che ognuno possa facilmente costruire il nuovo cui anela, libero dalle coercizioni del proprio passato e del proprio codice genetico” e ancora: “Realtà, fantasia e finzione vanno confondendosi nell'aspirazione a un nuovo modello di organizzazione della personalità”.<sup>15</sup> Ipotesi all'apparenza fin troppo visionarie, ma in realtà giustificate, secondo Deitch, dagli effettivi sviluppi che le scienze mediche, genetiche e biologiche stavano proponendo in quegli anni. La mostra poi evidenziava come molti artisti (da Mattew Barney a Jeff Koons, da Cindy Sherman a Yasumasa Morimura...) erano stati pronti ad accompagnare, se non addirittura anticipare, queste suggestioni, proponendo scenari nei quali le vecchie distinzioni naturali: maschile/femminile, giovinezza/vecchiaia, risultavano completamente superate. Ora è evidente che in questo nuovo quadro culturale, in effetti confermatosi e anzi ampliatisi, dagli anni Novanta a oggi, anche la questione dell'erotismo infantile, che tanto scandalo aveva prodotto, non solo all'epoca di Carroll, ma anche in seguito, risulta completamente ridimensionata, se non addirittura sfasata. Quando i riferimenti naturali saltano, saltano anche i relativi tabù fondati su un'identificazione certa e univoca dell'identità, perché a quel punto non hanno più ragione di esistere, o comunque non possono più essere usati in maniera così rigida. Un'artista capace di interpretare al meglio questo clima col mezzo fotografico, è stata sicuramente l'olandese Inez van Lamsweerde, attiva, dalla fine degli anni Ottanta, tanto nella ricerca pura quanto nella fotografia di moda, insieme al compagno Vinoodh Matadin. Il quadro culturale nel quale si è mossa Van Lamsweerde è esattamente quello delineato dalla nozione di *post-human*: “Mostro un mondo in cui brutta pelle, vecchiaia, brutti capelli, grasso e malattia non esistono; ma anche vedo oltre, appropriandomi dell'intero territorio di maschile e femminile, infanzia ed età adulta, per inventare nuovi codici culturali”.<sup>16</sup> Già nel 1993, con la serie di lavori intitolata *Thank You Thighmaster* (un attrezzo ginnico allora molto pubblicizzato, venduto con la promessa di rimodellare l'interno delle cosce), Van Lamsweerde aveva messo in scena un corpo nudo femminile forzatamente ringiovanito, trasfigurato in adolescente-bambola, al quale, con intervento in post-produzione (la fotografia digitale permette facilmente manipolazioni che comunque non mettono in discussione la credibilità di fondo del mezzo),<sup>17</sup> erano stati cancellati gli attributi sessuali (Fig. 4).

14. Francesca Alinovi, in Francesca Alinovi e Claudio Marra, *La Fotografia. Illusione o rivelazione?* (Bologna: il Mulino, 1981), 61.

15. Jeffrey Deitch, *Post Human* (New York – Amsterdam: DAP North American Distribution – Idea Books, 1992).

16. Riportato in Demetrio Paparoni, *Il corpo parlante dell'arte* (Roma: Castelvecchi, 1997), 173.

17. Claudio Marra, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale* (Milano: Bruno Mondadori, 2004).



Figura 3 – Lewis Carroll, *Xie Kitchin as A Chinaman*, 1873



Figura 4 – Inez van Lamsweerde, *Kirsten star*, 1997

Dunque una sorta di s-definizione anagrafica e sessuale capace di annullare ogni tipo di tabù fondato su rigide categorie naturali. Un erotismo freddo, da bambola, che non è bambina ma neppure adulta. Identica sensazione emerge dai lavori intitolati *Kirsten*, del 1996-97, una serie di ritratti in primissimo piano di una bambina con gli occhi socchiusi, la pelle porcellanata e le labbra desideranti, da persona adulta, evidenziate da un colore rosso intenso. Una sorta di piccola aliena certo provocante che Van Lamsweerde e Matadin, sempre nel 1996, utilizzarono anche per pubblicizzare una linea di profumi del marchio Bryedo, forse con un'ammiccante citazione per *Belle Haleine*, l'*Eau de Voilette* di Duchamp, che già nel 1921 esibiva come testimonial il ritratto di Rose Sélavy, prima straordinaria occasione di trasgressione estetica dei codici anagrafici e di genere. Infine la serie *The Widow*, del 1997, nelle versioni *Black*, *Red* e *White*, interpretata da una bambina di otto anni che nelle parole di Van Lamsweerde stessa, "possiede, grazie alla sua età, una bellezza pura e irreale, quasi al di fuori del tempo: essa non è né bambina né adolescente. Volevo che fosse un angelo desiderabile e disorientante, un redentore, ma pur sempre con un dubbio, con un punto di domanda"<sup>18</sup> (Fig. 5). Un dubbio e una domanda che, con la sua capacità di sviluppare immaginari credibili, la fotografia riesce a mantenere aperti in maniera efficace e convincente.



Figura 5 – Inez van Lamsweerde, *The Widow (White)*, 1997

18. Paparoni, *Il corpo parlante dell'arte*, 170.

## La moda e il culto dell'eterna giovinezza

È indubbio che tra i miti fondanti la nostra società contemporanea, consumistica, capitalistica e altamente tecnologica, quello legato all'indistruttibilità dei corpi e alla loro assidua manutenzione, in sostanza il mito dell'eterna giovinezza, sia uno dei più saldi e dei più caratteristici.<sup>19</sup>

L'ossessione del corpo perfetto, che ha avuto nella cultura degli anni Ottanta la sua massima espansione, aveva infatti già coltivato, almeno a partire dai due decenni precedenti (i Sessanta e i Settanta), la declinazione diciamo così "anagrafica" di quella ossessione, e cioè il mito del corpo giovane come emblema di bellezza assoluta. La moda e i modelli sociali imposti dalla sua comunicazione mediale, veicolati da una nuova femminilità che s'imponeva attraverso corpi di modelle che avrebbero faticato ad avere successo in anni diversi, decretarono senz'altro il dominio culturale del corpo giovane o giovanile. Basterebbe però ricordare che è il 1955 l'anno in cui la francese Olympia Press pubblica *Lolita*, lo scandaloso romanzo di Vladimir Nabokov, per capire come sotto traccia l'attrazione tabù per il corpo acerbo e *tween* sia qualcosa che ha a che fare ben più profondamente con l'inconscio collettivo e con il fascino del perverso e del proibito. Certo è che il grande spettacolo della moda ha il potere di rendere più manifesto, più esplicito, e in un certo senso anche meno ipocrita, ciò che altrimenti rimarrebbe facilmente nascosto e rimosso. Anche perché, è bene dirlo, nella moda si tratta generalmente di finzione, di gioco ammiccante, di citazione provocatoria fatta da adulti che giocano a vestirsi e ad atteggiarsi da bambini. Solleticando qualcosa che non si può fare finta che non esista nell'immaginario comune e che, come la passione fotografica di Lewis Carroll ha dimostrato, ha radici ben più lontane dello stile lolitesco che ha avuto, e ha tuttora, tanto successo nella moda. Ma è altrettanto certo che fu con la *Lolita* di Stanley Kubrick del 1962, trasposizione cinematografica del romanzo di Nabokov la cui visione venne vitata ai minori, che l'attrice americana Sue Lyon cristallizzò l'immagine capace di condensare per sempre il culto dell'eroticismo *tween*. Da quel momento un lecca-lecca rosso, succhiato tra due piccole labbra ugualmente rosse e ben disegnate, accompagnato da uno sguardo malizioso che occhieggiava dietro a una montatura di occhiali a cuore, naturalmente sempre rossi, divenne inequivocabilmente sinonimo del potere erotico di *Lolita*, della forza perversa di una seduzione adolescente che mette a dura prova l'istintivo voyeurismo degli adulti. Ma, come si diceva più sopra, e come descrive Giulia Pivetta nel suo volume intitolato *Lolita icona di stile*, è soprattutto dagli anni Sessanta in poi che la moda ha continuamente omaggiato, ripreso e citato il fascino conturbante del corpo e degli abiti che sono legati al mondo dell'innocenza e delle bambole.<sup>20</sup> La stessa minigonna lanciata da Mary Quant nel 1963 ne è stata una bandiera, indossata sui corpi magri e androgini delle nuove interpreti di una femminilità profondamente cambiata come lo furono Twiggy, Jean Shrimpton e Penelope Tree, non a caso chiamate le *dolly birds* della Swinging London. Anche il modo poco ortodosso con cui posavano per l'obiettivo di Richard Avedon, vero talent scout di questi nuovi acerbi corpi della moda, era inedito e giocoso: salti e balzi, occhioni sbarrati e aria imbronciata da bambine svogliate (Fig. 6 e Fig. 7).

Una modalità lontanissima dalle atmosfere ricche di pose artefatte e di languidi e distaccati sguardi che avevano dominato la fotografia di moda fino circa agli anni Cinquanta. Ora le modelle sono ragazette sbarazzine e birichine, al tempo stesso più reali e vere ma anche più vicine allo star-system della nuova cultura pop che le catapulta, assieme a fotografi come David Bailey, William Klein e lo stesso Richard Avedon, nel mondo dei divi di massa. In anni più recenti è stato forse Tim Walker, non a caso allievo di Avedon, ad avere raccolto la fascinazione verso un mondo che in questo caso è proprio tutto legato alla dimensione della fiaba, dove ogni elemento è una fantastica finzione: i personaggi, gli oggetti e i colori che sembrano vivere in un'eterna atmosfera da *Alice in Wonderland* (si pensi ad esempio a *Lisa Cant and 80 White Rabbits* del 2004)(Fig. 8).

19. Claudia Attimonelli, "Little Miss. L'erotizzazione dei corpi delle bambine", in *Media, corpi, sessualità Dai corpi esibiti al cybersex*, a cura di Saveria Capocchi e Elisabetta Ruspini (Roma: FrancoAngeli, 2009), 87-106. Per ulteriori approfondimenti sull'argomento, specificatamente in relazione ai fashion studies, vedi: Roland Barthes, *Sistema della moda* (Torino: Einaudi, 1970); Elisabetta Fiorani, *Abitare il corpo: la moda* (Milano: Lupetti, 2004); Alison Lurie, *The Language of Clothes* (New York: Random House, 1981).

20. Giulia Pivetta, *Lolita icona di stile. Il mito della giovinezza nella moda* (Milano: 24 Ore Cultura, 2016), 103-9.



Figura 6 – Richard Avedon Richard, Penelope Tree in Ungaro Dress, 1986



Figura 7 – Richard Avedon, Twiggy, Copertina di *Vogue America*, luglio 1967



Figura 8 – Tim Walker, *Lisa Cant and 80 White Rabbits*, Chiswick, England, 2004

Ancora il reverendo Carroll dunque che, ormai è chiaro, è il rimando obbligato che ha animato tantissimi servizi e redazionali che ne hanno citato, in modo più o meno esplicito, le atmosfere da sogno di un mondo infantile per adulti. Tra i tanti ricordiamo anche un servizio di qualche anno fa di Bruno Dayan intitolato <[www.myspace.wonderland](http://www.myspace.wonderland)>, nel quale l'ambientazione totalmente ispirata a Carroll viene arricchita da un altro suggestivo rimando, quello alla presenza pervasiva e frastornante di tante, coloratissime farfalle simbolo di grazia e leggerezza (Fig. 9 e Fig. 10).

Le stesse farfalle che, volteggiando nelle immagini di Dayan, non possono che richiamare alla mente la citazione colta di Vladimir Nabokov e Carlo Mollino, entrambi grandi maestri di voyeurismo ed entrambi cultori e appassionati collezionisti di farfalle.<sup>21</sup>

Per quanto riguarda invece le modelle in senso stretto, le eredi del lolitismo delle *dolly birds* possono essere individuate tra le protagoniste di casi famosi che hanno fatto cronaca (e storia dell'immagine di moda): Brooke Shields anzitutto, che solo quindicenne posò nel 1980 per *Vogue*, e in seguito diventò un'icona della perturbante bellezza "vietata agli adulti" posando per la discussa pubblicità dei jeans di Calvin Klein nella quale, notoriamente, dichiarava che non c'era nulla tra lei e i suoi Calvin. Negli anni Novanta merita invece ricordare come casi più emblematici quelli di Milla Jovovich e di Kate Moss. Milla Jovovich, ancora dodicenne, posò per la cover di *The Face* nel marzo 1988 accompagnata dalla scritta "America's most wanted models create Lolita fever". Anni dopo, nel 2000, Jovovich fu poi protagonista di un servizio di Peter Lindbergh per *Vogue France* intitolato *Lolita 2000* tutto dedicato al personaggio di Nabokov. Ma già con la copertina di *The Face* del luglio del 1990, una nuova idea di femminilità adolescenziale si era fatta avanti, proponendo una vera e propria svolta generazionale nella moda di cui

21. Per Nabokov e la sua passione per le farfalle vedi il recente articolo di Laura Beani su *Doppiozero*, <http://www.doppiozero.com/materiali/le-farfalle-di-nabokov>. Per quanto riguarda il designer e fotografo torinese Carlo Mollino, merita ricordare che nella sua collezione privata di polaroids erotiche non poteva mancare anche il richiamo allo stereotipo della bambina innocente e perversa assieme. Vedi Fulvio Ferrari e Napoleone Ferrari, *Carlo Mollino. Polaroids* (Bologna: Damiani, 2014), 59 e 209.

fu protagonista Kate Moss. Dietro l'obiettivo questa volta c'era Corinne Day, la fotografa che firmò altri famosi e discussi servizi con Kate Moss e che, senza alcun dubbio, ebbe la capacità di individuare nel volto infantile e nel corpo scheletrico della ragazzina inglese quelle caratteristiche che avrebbero incarnato al meglio l'esplosione del *wasted look* e dell'*heroin chic* di cui Kate Moss fu musa ispiratrice. Il debutto di Kate Moss-Lolita avvenne con la sfilata di John Galliano nella primavera-estate del 1992: indossando con finta innocenza baby doll e mutandine di pizzo bianco, incorniciato il volto scontroso con morbidi boccoli biondi fin sulle spalle, Kate Moss solcò la pedana della moda citando e rilanciando un mito proibito che non avrà mai fine.<sup>22</sup>



Figura 9 – Bruno Dayan, <www.myspace.wonderland>

22. Pivetta, *Lolita icona di stile. Il mito della giovinezza nella moda*, 36.



Figura 10 – Bruno Dayan, <[www.myspace.wonderland](http://www.myspace.wonderland)>

## La fotografia di moda e il tabù dell'erotismo *tween*

Il 16 dicembre del 2007, Clark Hoyt, allora Public Editor del prestigioso *New York Times*, firmava un articolo dall'esplicito titolo sarcastico di "A Semi-Nude Minor? In the Times".<sup>23</sup>

Il tono e il contenuto dell'articolo rappresentano un chiaro esempio della difficoltà a trattare il tema della rappresentazione dell'erotismo e della provocazione sessuale quando i corpi nudi in questione appartengono visibilmente a bellezze acerbe dai modi e dallo sguardo maliziosamente infantili. Nel suo articolo Hoyt apriva precisando che il supplemento del *New York Times* sul quale era uscito il servizio fotografico discusso, il fashion magazine *T*, risultava senz'altro essere uno dei più riusciti progetti editoriali della casa editrice e una sfida vinta alle difficoltà della carta stampata, potendo regolarmente garantire vendite importanti e pubblicità milionarie con i maggiori brand di moda. Detto ciò, e ben consapevole delle peculiarità di un magazine legato a settori, qual è certamente la moda, sempre a caccia di provocazioni e trasgressioni, Hoyt metteva in discussione un servizio fotografico uscito nella "Holiday Edition" del 2007, distribuito con il *Sunday Times* del 2 dicembre dello stesso anno, che aveva sollevato polemiche e proteste da parte di alcuni lettori sentitisi offesi al punto di parlare, in alcuni casi, di pornografia infantile. Il servizio in questione era stato scattato da Paolo Roversi, uno dei fotografi di moda più famosi e ammirati in tutto il mondo. Negli scatti di Roversi considerati più offensivi dai lettori del supplemento, la giovane modella diciassettenne Ali Michael si muoveva in modo seducente verso l'obiettivo del fotografo-voyeur, indossando capi costosissimi (Hoyt cita un cappotto di taffetà di John Galliano dal costo di quasi 4000 dollari) ma al tempo stesso mostrando alcune parti del suo acerbo corpo nude. In particolare un seno appena intravisto e fotografato fuori fuoco (Fig. 11).

È importante sottolineare che la modella dimostrava sicuramente meno della sua età, appariva cioè molto più giovane e infantile di quanto in realtà fosse, e questo ha costituito un elemento che indiscutibilmente è andato a favore dell'ambiguità provocante che il servizio voleva comunicare. Dunque Hoyt si chiedeva se per il *New York Times* fosse opportuno essere associato a un servizio, costato al giornale decine di migliaia di euro e a prescindere dai cosiddetti meriti artistici dell'autore, quando dal punto di vista di molti lettori esso conteneva "photographs of a semi-nude teenager with a certain Lolita quality"; immagini che pure alcuni familiari della giovane modella non erano disposti a difendere. Naturalmente per l'autore dell'articolo non era opportuno mostrare una modella dai tratti marcatamente acerbi e infantili in quello che definì un "sexualized context". Interessanti al proposito sono anche alcune affermazioni riportate da Hoyt e fatte da altri giornalisti interni alla testata che, invece, giustificarono la scelta del supplemento con il fatto che la moda è e deve rimanere una sfida a fornire immagini stimolanti, eccitanti, glam. Sostenne ad esempio Jim Schachter, Deputy Editor del *The New York Times* e responsabile finale della pubblicazione delle foto, che "We're well past the point in our culture when there is a bright line that separates sexually charged images of men and women just short of 18 from art". Il segreto starebbe dunque nell'abilità a non oltrepassare il confine della volgarità, mettendo però sempre alla prova la provocazione fino a sfiorarne i suoi stessi confini. In questo senso la questione si giocherebbe, stando al dibattito innescato dalla polemica accesa dal *New York Times*, in una dinamica tutta interna al contesto in cui si pubblicano certe immagini: non è volgare o pornografica l'immagine in sé, ma è il corto circuito che si crea tra il limite cui si spinge un'immagine e la sede editoriale (le sue abitudini, il suo target, il suo stile) a dover essere tenuto sotto osservazione. Su *Vogue* o *W* un'immagine sta dentro un contenitore che nasce per la moda e i cui lettori sono avvertiti del gioco. Su un supplemento 'obbligato' del più serio e conservatore *New York Times* l'immagine può mettere a disagio e imbarazzare, pertanto può essere avvertita come qualcosa di sconveniente. È interessante per noi notare che nell'articolo di *la Repubblica* (sabato 22 dicembre 2007, p. 33) che riportava la polemica, le foto incriminate di Paolo Roversi sono affiancate dalla classicissima immagine di lancio della *Lolita* di Kubrick con lecca e lecca e occhiali a cuore (Fig. 12).

23. <https://www.nytimes.com/2007/12/16/opinion/t6pubed.html>.



Figura 11 – Paolo Roversi, Ali Michael, *T*, 2 dicembre 2007



Figura 12 – La Repubblica, 22 dicembre 2007

Vale infine la pena ricordare che simile vicenda si ripeté nel 2011, quando la fashion editor di *Vogue France*, Carine Roitfeld, venne sostanzialmente costretta alle dimissioni dopo un discusso numero curato da Tom Ford, al cui interno un servizio fotografico conteneva immagini di bambine vestite, truccate e atteggiate da adulte ammiccanti che causarono la protesta di investitori potenti come Bernard Arnault di LVMH.<sup>24</sup>

Se il sesso e il desiderio sono in generale i terreni d'elezione della comunicazione della moda, e dunque sono ingredienti alla base dei contenuti visivi dei magazines di moda, non può certo sfuggire a questa regola la consapevolezza che il tabù dell'erotismo infantile, il voyeurismo dell'occhio adulto verso un mondo di bambole e innocenza, sia uno dei "male visual pleasures" dell'immaginario collettivo contemporaneo.<sup>25</sup> Dunque certo la moda, la sua comunicazione, la sua cultura visuale, i suoi riferimenti culturali non fanno eccezione, e al mondo dell'eros infantile ammiccano e rimandano. Si è già avuto modo di ricordare, nei paragrafi iniziali, di come la potenza voyeuristica del mezzo fotografico tout court sia stata elemento chiave della poetica di alcuni autori fin dai primi decenni successivi al brevetto del nuovo mezzo. Lewis Carroll è certamente un riferimento obbligato quando il voyeurismo della fotografia è riferito a corpi di bambine e adolescenti, ma altri intriganti esempi di voyeurismo sul tabù dell'infanzia si sarebbero potuti analizzare, come quelli di Clementina Hawarden o di Sally Mann. Sia per Hawarden che per Mann la questione sarebbe stata resa ancora più complessa e delicata dal fatto che il soggetto del morbido e malizioso sguardo fotografico delle artiste sono i loro stessi figli e figlie.<sup>26</sup> Si è scelto però di limitarsi a due casi, Lewis Carroll e il duo Inez Van Lamsweerde & Matadin, perché nel primo caso si tratta di un vero "classico", se così si può dire, che fa sì che le sue atmosfere siano spesso citate e alluse nella moda da tanti autori tra i quali lo stesso Paolo Roversi; mentre nel caso della coppia Van Lamsweerde & Matadin si è di fronte proprio a uno dei più famosi esempi di liberatorio sconfinamento, e di ibrida contaminazione, tra produzioni e commissioni di arte e moda, oltre che dell'affermazione di un nuova estetica di ibridazione identitaria di corpi e generi *post-human* che anche la moda, naturalmente, ha ampiamente sfruttato.

Rispetto all'arte, dove lungo la carriera un autore lega in genere la sua poetica a un'idea forte che rimane sostanzialmente sempre la stessa, nella moda è più frequente individuare singoli redazionali o servizi e immagini pubblicitarie che hanno richiamato il tabù erotico infantile, piuttosto che una complessiva

24. <http://www.thefashionspot.com/runway-news/126225-carine-roitfeld-opens-up-about-her-paris-vogue-departure/>.

25. Laura Mulvey, *Visual and other Pleasure* (New York: Palgrave, 1989).

26. Federica Muzzarelli, *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra otto e novecento* (Bologna: Atlante, 2007), 66-89.

produzione autoriale. Tralasciando il discusso fotografo inglese David Hamilton, che negli anni Ottanta divenne famoso, anche e soprattutto nella moda, grazie a immagini di giovani ragazze seminude fotografate col *soft focus* in atteggiamenti chiaramente omoerotici e provocatori, è forse il solo Paolo Roversi l'autore al quale si può attribuire una certa continuità nel saper creare atmosfere 'alla Carroll', nelle quali l'immaginario da fiaba viene trasfigurato con sapienza e con la capacità di dosare l'erotismo senza mai scadere nella volgarità. Più che al servizio che scatenò le polemiche sul supplemento del *New York Times*, si pensi ad esempio alla magia che Roversi riuscì a creare nel servizio con la modella Natalia Vodianova (*A Girl of Singular Beauty* in *Vogue Italia*, Settembre 2004) o a quello con Guinevere Van Seenus le cui immagini nel 2008 hanno occupato le pareti della Pace/MacGill Gallery di New York (Fig. 13 e Fig. 14).



Figura 13 – Paolo Roversi, *A Girl of Singular Beauty*, *Vogue Italia*, 2004



Figura 14 – Paolo Roversi, *A Girl of Singular Beauty*, *Vogue Italia*, 2004

L'abilità di Roversi, la sua capacità di non oltrepassare mai il confine con ciò che diventerebbe sconveniente e imbarazzante, sta proprio nell'attivazione manifesta della dimensione del citazionismo e delle atmosfere retrò che caratterizzano sempre le sue immagini (Lewis Carroll appunto, ma anche ad esempio la ritrattistica dai contorni soffici di Julia Margaret Cameron), e alla rievocazione degli effetti visivi di tecniche materiche del pionierismo fotografico ottocentesco (il collodio umido, la stampa al carbone). Se è inutile fare finta che il tabù dell'erotismo infantile non abiti tra noi, allora guardiamolo come qualcosa che comunque appartiene all'immaginario, al sogno, al territorio in cui domina la finzione e l'irrealtà regna sovrana: quasi la descrizione di ciò che è e che fa la moda che, infatti, è il linguaggio che più sfacciatamente di altri si assume il ruolo di grande serbatoio dei desideri collettivi.

Oltre a Paolo Roversi che, come si diceva, è forse l'autore che nella moda più di altri ha sfiorato con continuità l'eros infantile e il mito di Lolita, vale la pena citare alcuni altri casi. Come quello della tedesca Ellen

Von Unwerth, ex modella divenuta poi fotografa di moda, che già nel 1998 aveva consegnato all'immagine di copertina della rivista di tendenza *i-D* un condensato di lolutismo perfetto, giusto l'anno dopo la serie di Inez Van Lamsweerde, e in particolare del ritratto di *Kirsten*, di cui la cover di *i-D* costituisce un *pendent* quasi filologico (Fig. 15).

Sia nella Lolita-Kirsten di Van Lamsweerde che nella Lolita-Devon Aoki di Von Unwerth, il centro nevralgico della fotografia è costituito dalla bocca: una piccolissima bocca dalle labbra color ciliegia che nella foto di Devon Aoki, già conturbante musa enigmatica e aliena per David LaChapelle e Nick Knight, si accompagna a un altro stereotipo della sensualità femminile, le minuscole unghie laccate nuovamente di rosso acceso. Come non pensare all'esplosivo mix d'innocenza e di malizia, di purezza e di ambiguità che il capolavoro di Nabokov incastonò per sempre nel fascino di Lolita. Ancora dalle campagne pubblicitarie di moda, una citazione di rigore filologico estremo, che risulta dichiaratamente ispirata a Lolita, è quella dell'immagine di riferimento della collezione di occhiali di Prada Eyewear per la primavera-estate 2010: una giovane modella con i codini guarda dritto in macchina con i suoi occhioni blu al di sopra di un'esagerata montatura trasparente, mentre sul viso spicca una piccola bocca perfetta e laccata di lucido che rimane semiaperta in atteggiamento di infantile stupore (Fig. 16).

Come ultimo esempio di questa ricognizione sintetica sull'immagine del conturbante mito dell'adolescenza senza tempo, conviene però recuperare l'equivalente nella moda del secondo estremo della parabola individuata nell'arte. Il primo estremo, ovvero l'ottocentesco sguardo da voyeur del reverendo Carroll, ci ha condotti a elencare casi di servizi e redazionali ispirati a tutte le Alici nel mondo fiabesco dell'adolescenza che intriga gli adulti. L'estremo opposto, ovvero il lavoro di Inez Van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, come si è detto certificava l'avvenuto aggiornamento *post-human* di una *s*-definizione anagrafica e sessuale capace di anestetizzare il tabù dell'erotismo *tween*. Nel momento in cui le categorie naturali sfumano i loro confini, i corpi acquisiscono un nuovo fascino che emana dal "sex appeal dell'inorganico"<sup>27</sup> di una nuova società di alieni e cyborg. Allora un loro possibile equivalente nelle immagini nate specificatamente per la moda è costituito da quelle della campagna DIESEL per l'autunno-inverno del 2001, scattate dal fotografo Jean-Pierre Khazem. Qui al posto dei volti delle modelle vengono impiantate delle maschere di silicone che, come dice Caroline Evans, con occhi vitrei ed espressioni mortifere appaiono "ghosts of modernity (...), figures preserved from the past who had been frozen in time into an uncanny simulacrum of a living human".<sup>28</sup> Il corto circuito dell'immagine che si colora di macabro fascino è aumentato dallo stridore con il titolo della campagna che suona da monito esasperante e struggente: "Stay Young/Save Yourself". Con cinico sarcasmo, infatti, la campagna di DIESEL invita i giovani a togliere dalla loro vita tutto ciò che è piacere e che è sinonimo di energia e vitalità: il sesso, il sorriso, il pensiero con l'obiettivo di raggiungere una bellezza eterna e diventare disumani automi simili a computer (Fig. 17 e Fig. 18).

Per chiudere il cerchio, da Eros e Thanatos, dalle bambine vittoriane alle *tween*-aliene postmoderne, basterebbe ricordare la già citata intuizione di Francesca Alinovi quando aveva sottolineato l'aspetto di mistero, inquietudine e sospensione che sembravano emanare le bambine fotografate da Carroll: "i bambini sono in agguato, ci stermineranno".<sup>29</sup>

27. Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XXI secolo. I "passages" di Parigi* (Einaudi: Torino, 1986), 124; vedi anche Mario Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico* (Einaudi: Torino, 1994), 3.

28. Caroline Evans, *Fashion at the Edge* (New Haven and London: Yale University Press, 2003), 177.

29. Alinovi, *La Fotografia. Illusione o rivelazione?*, 61.



Figura 15 – Ellen Von Unwerth, Copertina per *i-D*, 1998

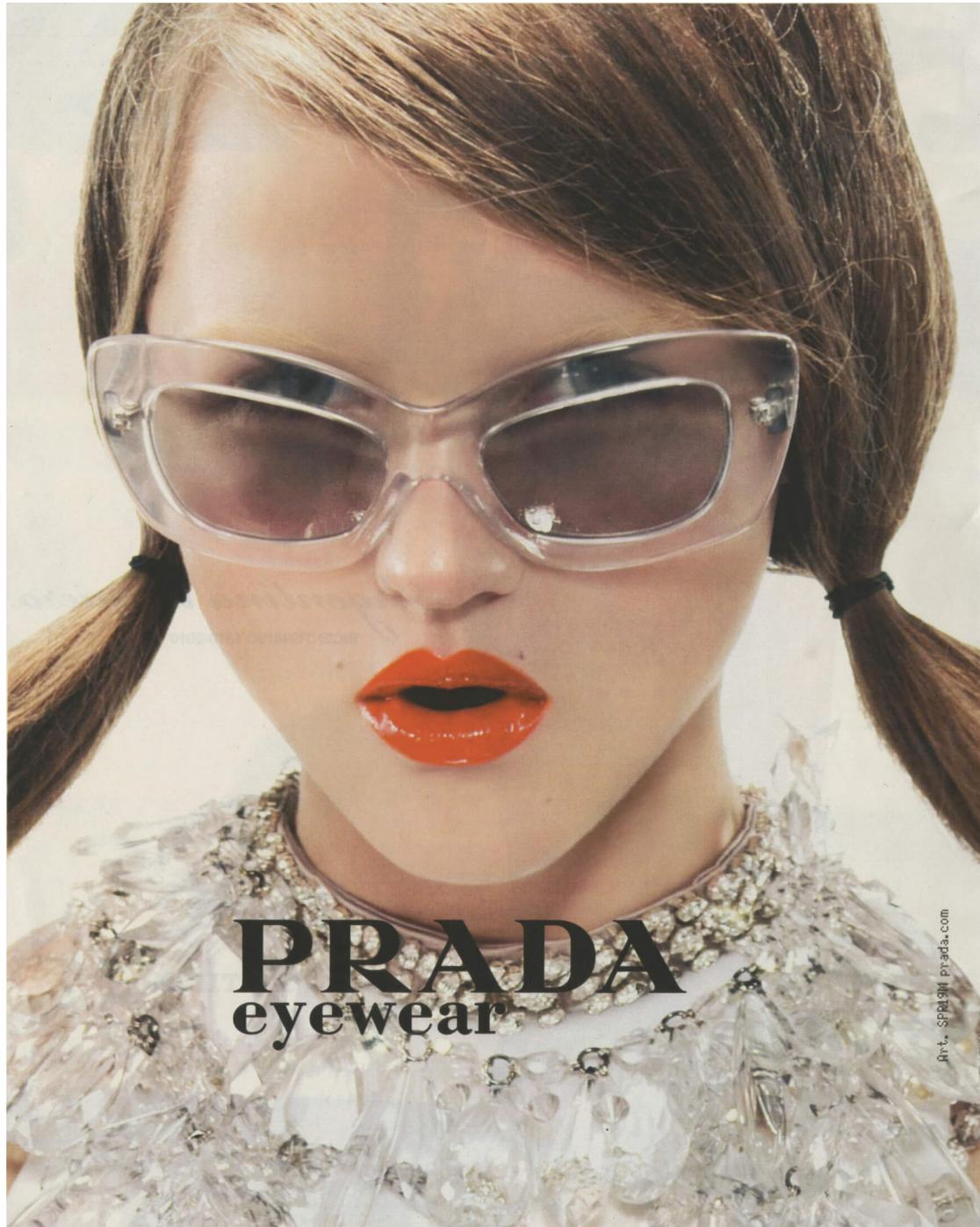


Figura 16 – Prada Eyewear Collection, primavera-estate 2010



Figura 17 – Jean-Pierre Khazem, Campagna pubblicitaria DIESEL, autunno-inverno 2001

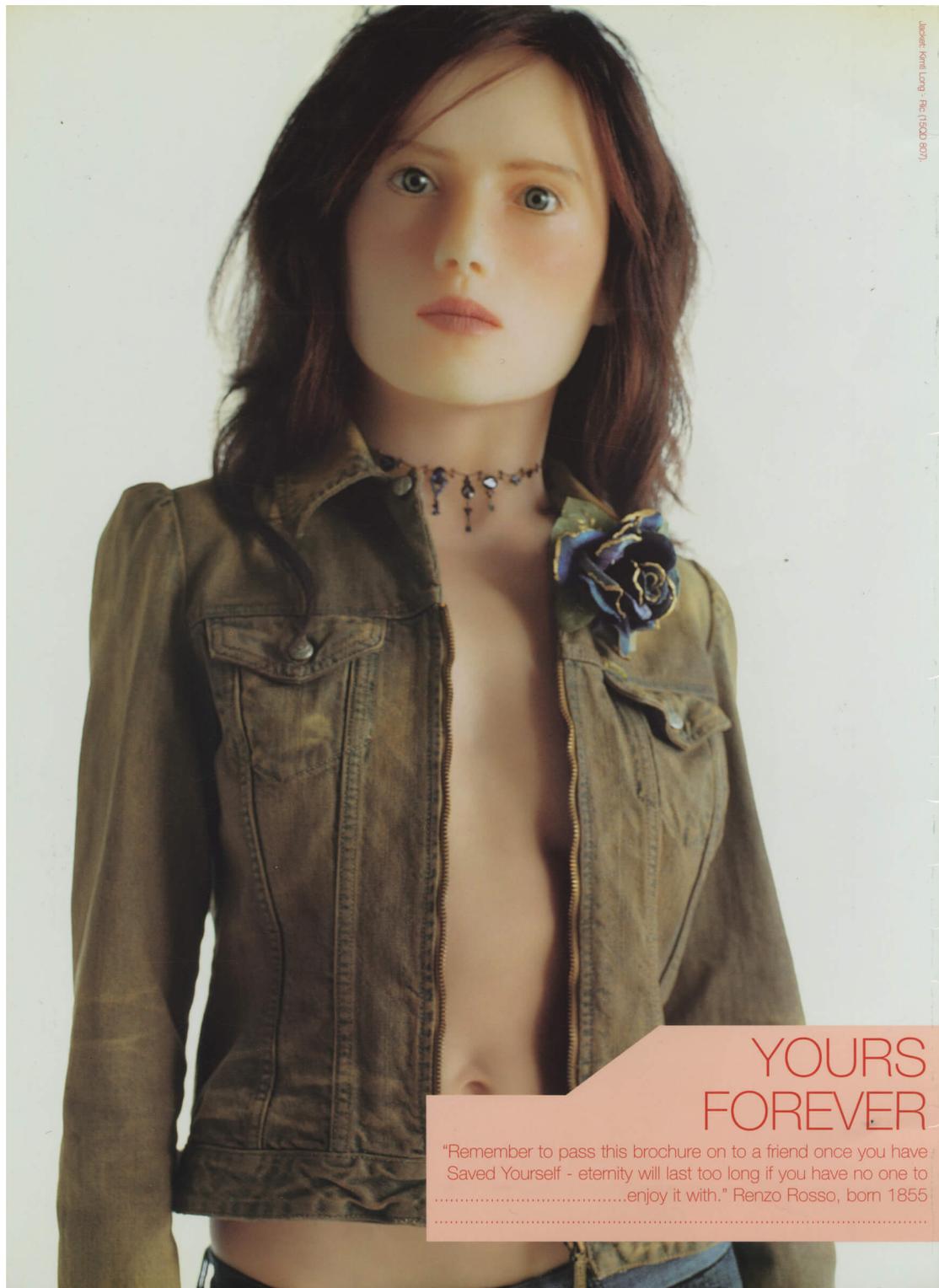


Figura 18 – Jean-Pierre Khazem, Campagna pubblicitaria DIESEL, autunno-inverno 2001

## Bibliografia

- Alinovi, Francesca e Claudio Marra. *La Fotografia. Illusione o rivelazione?* Bologna: il Mulino, 1981.
- Barthes, Roland. *Sistema della moda*. Torino: Feltrinelli 1970.
- Benjamin, Walter. *Parigi, capitale del XXI secolo. I "passages" di Parigi*. Einaudi: Torino, 1986.
- Berger, John. *Del guardare*. Il Saggiatore, Milano 2017.
- Bourdieu, Pierre, a cura di. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*. Rimini: Guaraldi, 1972.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. The Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993.
- Calvino, Italo. "L'avventura di un fotografo". In *Romanzi e racconti*. Torino: Einaudi, 1992.
- Capecchi, Saveria e Elisabetta Ruspini, a cura di. *Media, corpi, sessualità Dai corpi esibiti al cybersex*. Roma: FrancoAngeli, 2009.
- Deitch, Jeffrey. *Post Human*. New York – Amsterdam: DAP North American Distribution – Idea Books, 1992.
- Evans, Caroline. *Fashion at the Edge*. New Haven and London: Yale University Press, 2003.
- Ferrari, Fulvio e Napoleone Ferrari. *Carlo Mollino. Polaroids*. Bologna: Damiani, 2014.
- Fiorani, Elisabetta. *Abitare il corpo: la moda*. Milano: Lupetti, 2004.
- Fiorentino, Giovanni. *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopio all'immagine digitale*. Milano: FrancoAngeli, 2014.
- Fortunati, Vita, Annamaria Lamarra e Eleonora Federici. *The Controversial Women's Body: Images and Representations in Literature and Art*. Bologna: Bononia University Press, 2003.
- Freud, Sigmund. "Il perturbante". In *Opere*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.
- Gernsheim, Helmut. *Lewis Carroll, Photographer*. New York: Dover Pubns, 1969.
- Kuhn, Annette. *The Power of Image: Essays on Representation and Sexuality*. New York and London: Routledge, 1985.
- Lancelyn Green, Roger. *The story of Lewis Carroll*. London: Methuen & Co, 1949.
- Leach, Karoline. *La vera storia del papà di Alice*. Roma: Castelvechi, 2010.
- Lurie, Alison. *The Language of Clothes*. New York: Random House, 1981.
- Maillard, Rosella. *Lewis Carroll scrittore-fotografo vittoriano*. Napoli: Liguori, 2001.
- Marra, Claudio. *L'immagine infedele La falsa rivoluzione della fotografia digitale*. Milano: Bruno Mondadori, 2004.
- Merlo, Lorenzo. *Helmut Newton, New Images*. Bologna: Grafis, 1989.
- Mormorio, Diego. *Lewis Carroll: scrittore e fotografo*. Roma: Edizioni Postcart, 2014.
- Mulvey, Laura. *Visual and other Pleasure*. New York: Palgrave, 1989.
- Muzzarelli, Federica. *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra otto e novecento*. Bologna: Atlante, 2007.
- Paparoni, Demetrio. *Il corpo parlante dell'arte*. Roma: Castelvechi, 1997.
- Perniola, Mario. *Il sex appeal dell'inorganico*. Einaudi: Torino, 1994.
- Pivetta, Giulia. *Lolita icona di stile. Il mito della giovinezza nella moda*. Milano: 24 Ore Cultura, 2016.
- Servadio, Emilio. "Psicologia e psicopatologia del fotografare". *Ulisse*, a. XX, fasc. LXI (Novembre 1967).

Tournier, Michel. *Il re degli ontani*. Milano: Garzanti, 1987.

### **Siti web**

<https://www.nytimes.com/2007/12/16/opinion/16pubed.html>.

<http://www.doppiozero.com/materiali/le-farfalle-di-nabokov>.