

Hans Bellmer, *De Humani Desiderii Fabrica*
Bianca Cerrina Feroni

È il corpo l'enigma delle rappresentazioni di Hans Bellmer (1902-1975). Un corpo le cui parti, come le immagini di un rebus, compongono incessantemente diverse catene di significati. Come potremmo allora definire il corpo che si mostra nelle sue opere? Quali caratteristiche dominano la corporeità che l'artista ci presenta?

Figura centrale nel panorama della cultura surrealista, Hans Bellmer offre una presentazione del corpo non solo nelle sue sculture, tra le quali spicca la famosa *La Poupée*, ma anche nei disegni, frutto della significativa collaborazione con Georges Bataille.

Benché Bellmer non parli mai di “pornografico”, questo termine, nella sua accezione generica, si impone tra la rosa di aggettivi che potremmo scegliere per descrivere la sua opera. L'altro aggettivo che useremo è “erotico”, nel senso, altrettanto generico, che rimanda alle varie forme di manifestazione dell'eros. In entrambi i casi, le rappresentazioni alle quali siamo sottoposti, di carattere prevalentemente osceno, espongono un corpo attraversato dal desiderio.

Lo sfondo di tali rappresentazioni non manca di denunciare il carattere paradossale dell'impresa di Bellmer: se infatti, da un lato, emerge una dimensione della corporeità alternativa rispetto all'idea obiettivante e gnoseologica ereditata dalla tradizione cartesiana, dall'altro permane la volontà d'investigazione del corpo che sottende l'anatomia classica. La curiosità anatomica dell'artista si conforma a quella del sapere medico, da cui riprende l'idea della dissezione per orientarla verso la scoperta dei centri pulsionali. Un certo carattere pornografico sembra dunque delinearci in seno alle moderne pratiche scientifiche, volte a penetrare i corpi per svelarne il funzionamento. Alla luce delle teorie psicanalitiche, l'intento principale di Bellmer diventa quello di esporre, attraverso la carne, gli stati psicologici intimi dell'uomo, quasi a mostrare la sessualità come fondamento occulto dell'esistenza. L'elemento che “potrebbe ur-

tare la sensibilità del pubblico” si rivela infatti nella volontà di mostrare l’erotizzazione totale dell’organismo attraverso l’“immagine anatomica” di un corpo inevitabilmente ridotto a oggetto. Semplicemente preso come orizzonte di senso, il corpo funge da vettore, rendendo visibile l’invisibile pulsionale, ovvero quella forza che, mostrandosi, disarticola lo schema della corporeità razionale-cosciente. Le diverse combinazioni di organi sono allora sperimentate come altrettante mutazioni di senso e i corpi, unicamente considerati come luoghi di proiezione del desiderio, appaiono scomposti, sezionati, deformati, sdoppiati.

La petite anatomie de l’inconscient physique ou anatomie de l’image,¹ testo a cui Bellmer lavora a partire dal 1941, offre una spiegazione, a posteriori, a questi continui spostamenti d’organi secondo cui il “*Leib* (corpo) diventa *Beil* (ascia)”.² Come si può conciliare la freddezza di una pratica medica, che assume il corpo – il *Körper* – come una semplice cosa, con quel fondo immaginario che sfugge alle regole composite della fisiologia? Catturare l’eccedenza dell’immaginario rivela la volontà sadica, e in un certo senso pornografica, della scienza medica, la cui volontà di sapere, da Cartesio in avanti, viola e trasgredisce consapevolmente i limiti sacrali del corpo.

Il corpo che Bellmer vuole mostrare, lontano dall’esser rappresentato secondo la forma bella e armonica propria dell’anatomia classica, s’inscrive sotto il registro dell’“informe” e, più specificatamente, di ciò che eccede la forma. Questa eccedenza, elemento corrosivo che rompe i limiti, apre il campo dell’immagine al suo residuo, che potremmo altrimenti definire come la sua piega malata: i fantasmi dell’immagine tornano come sintomi secondo una *pathos-logia* che rende il corpo artistico un teatro di segni immaginati. Ciò che si mostra non è dunque la negazione della forma, quanto piuttosto la sua deformazione secondo le direttive del desiderio. Il modello del corpo viene dunque aperto, smontato, sottratto alla sua presunta spontaneità per essere riproposto come una struttura capace d’incorporare l’immaginario. In questo senso, l’integrità della forma risulta frantumata dai sintomi. Quello che l’artista mostra prepotentemente ai nostri occhi è l’esistenza di un’Anatomia del corpo puramente soggettiva, immaginaria, che trova il fondamento della propria esistenza nell’esuberanza del desiderio.

¹ Nella traduzione italiana Hans Bellmer, *Anatomia dell’immagine*, Adelphi, Milano 2001.

² Michel Butor, *Un Tableau vu en détail*, in “Obliques numéro spécial. Hans Bellmer”, Éditions Borderie, Nyons 1975, p. 25.

PORNO-GRAPHEIN, SEGNI DEL DESIDERIO

L'opera di Hans Bellmer pone lo stesso problema dei romanzi di Georges Bataille: essa può essere considerata pornografica mantenendo allo stesso tempo gli aspetti sacrificali del pensiero del filosofo. Comunque la si consideri, la produzione di entrambi gli autori ha come punto in comune la polemica contro un'immagine del corpo "formata". Ne sono il segno le rappresentazioni di una sessualità oscena in cui l'organizzazione delle parti del corpo appare talmente complessa da cancellare il corpo stesso.

L'interpretazione bellmeriana dell'*Histoire de l'œil*, nettamente più intimista di quella di Masson, che aveva illustrato la prima edizione del 1929, si concentra sul personaggio femminile e sul suo sesso. L'effetto di zoom, quasi irrealista, stacca l'oggetto sessuale dal suo contesto mostrando la prepotenza del desiderio che lo compenetra. La prima caratteristica dei disegni di Bellmer è dunque la curiosità oscena che essi rivelano ponendo lo spettatore nella posizione del voyeur.

Come si deduce dal titolo, l'occhio è al centro della storia. Considerato come simbolo di razionalità, Bataille vuole condannarne la supremazia e capovolgere il paradigma conoscitivo cartesiano. Nella narrazione delle avventure erotiche di una giovane coppia, egli utilizza un raffinato gioco di metafore per legare l'occhio agli organi sessuali e permettere così al pensiero di esplorare lo spazio della corporeità e di oltrepassarlo. I limiti dell'integrità soggettiva sono spezzati e i due protagonisti provano concretamente la "suffocante absence des bornes", restando posseduti da un folle desiderio fino alla catastrofe finale, quando Simone introduce nella sua vagina l'occhio enucleato di un prete. Bataille cerca di rendere visibile l'invisibile e capovolge il potere simbolico dell'occhio per denunciare la separazione tra la visione, metafora della conoscenza, e il sostrato fisico del corpo. L'occhio, ormai incapace di vedere, è dunque ricacciato nelle viscere, immerso in tutto ciò che è osceno, ovvero fuori dalla scena.

I disegni di Bellmer appaiono come la trasposizione ideale del pensiero del filosofo, alle cui teorizzazioni era talmente affine da poter affermare che ne fu l'"illustratore predestinato".³ Non conosciamo i dettagli del loro incontro, ma sappiamo che nel 1944, quando inizia la loro collaborazione, l'artista aveva già familiarizzato con l'organo della vista, parte delle sue ossessioni già dagli anni trenta.

La *Jointure à boule*, sebbene l'occhio sia stretto tra due braccia, ricorda a tal punto la scena conclusiva del romanzo di Bataille da sembrarne una trascrizione plastica. In realtà l'artista,

³ L'espressione è di Peter Webb, in Peter Webb e Robert Short, *Hans Bellmer*, Quartet Books, London-New York 1985, p. 107.

volgendo lo sguardo su ciò che è interdetto alla vista, al di là di ciò che è lecito guardare, aveva in mente una sua storia dell'occhio. Così, nella seconda costruzione della sua *poupée*, Bellmer, non soddisfatto del risultato, decide di inserire un meccanismo ottico nell'ombelico della giovane donna per guardare all'interno del corpo. La centralità della tematica della vista è dunque rappresentata dal tentativo di obbedire a un imperativo: tutto dev'essere visto. La pelle, rigirata come un abito, mostra un'interiorità ridisegnata seguendo le linee del desiderio. Così, per esprimere "ce qui excède la possibilité de voir, ce qui est intolérable de voir",⁴ Madame Edwarda, protagonista dell'omonimo romanzo, tira con le sue mani le labbra del suo sesso per esibire le *guenilles*, gli stracci, obbligando lo spettatore a guardare ciò che eccede la visione. Il gesto violento, estremo, che sembra promettere la Cosa stessa nella sua immediatezza è tradotto da Bellmer in una totale esposizione della carne. Il sesso di Edwarda appare come la verità nuda, l'impossibile che rifugge la vista e, ancor di più, la razionalità e il linguaggio. Le linee dei disegni tracciano un corpo i cui limiti sfumano fino a svanire, come se ciò che separa il soggetto dall'altro o dalla realtà non fosse più distinguibile.

La fusione dei corpi arriva fino alla mescolanza dei due sessi, sorta di nostalgia della continuità perduta. Il fantasma dell'androgino si ritrova in una delle immagini dell'*Histoire de l'œil*, quando la giovane ragazza guarda un fallo sorgere dalle sue gambe. Il maschile e il femminile, immagini intercambiabili, formano così la figura dell'ermafrodito, simbolo di un sogno fisiologico impossibile.

L'insieme dei suoi disegni svela la volontà d'interrogare la formazione immaginaria del corpo, la quale si organizza attorno a un insieme di costanti e di legami anatomico-simbolici. La lingua visiva che ne deriva mostra dunque un corpo ridisegnato secondo analogie sessuali che svelano, a loro volta, le ambivalenze dell'identità corporea e sessuale: *œil-anus*, *pied-main*, *vulve-verge*, *larme-sperme*, *fesses-phallus*. In qualche modo, Bellmer sembra mutuare da Freud la possibilità di considerare gli organi corporei in virtù di una logica erotica che si basa sull'organizzazione invisibile dei centri pulsionali. L'immagine del bambino "perverso e polimorfo" si stacca, tuttavia, dal sistema evolutivo freudiano per diventare un dispositivo interpretativo che permette di decifrare il vissuto inconscio del corpo.

Allo stesso modo, il caso delle isteriche diventa l'oggetto per eccellenza dell'indagine anatomica, permettendo di catturare il nomadismo della pulsione ormai materializzata nel corpo. Ancor prima di Simone, la protagonista dell'*Histoire de l'œil*, o di Madame Edwarda, Bellmer era stato infatti colpito della vista di una donna isterica dell'ospedale psichiatrico Sainte-Anne,

⁴ Georges Bataille, *Madame Edwarda* (1956), in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1970-1988, 12 voll., vol. III, pp. 11-12.

la quale, completamente posseduta dal desiderio, si torceva in tutte le direzioni. Il disegno *Céphalopode*, trasposizione visiva di questo ricordo,⁵ mostra il corpo di una donna, composto di testa e gambe, senza braccia, in preda alle metamorfosi dell'erotismo. Quest'immagine, la cui posa corporea ricorda le rappresentazioni de *l'arc hystérique* di Paul Richer, ci riporta ancora alla scienza e alle derive estetiche della sua metodologia. Richer corredeva le sue descrizioni cliniche con dei disegni in china che riproducevano fedelmente le posture degli attacchi isterici. Pochi anni prima, nel 1868, Bourneville, aveva introdotto la fotografia come metodo d'investigazione psichiatrica alla Salpêtrière. Supporto alla ricerca scientifica, l'immagine anatomica era utilizzata come strumento d'indagine semeiotica.

Sulla scia di questi studi, Bellmer si serve del potere dell'immagine per cogliere l'espressività inconscia del corpo, pervertendo le esatte proporzioni della scienza anatomica. Ciò che lo affascina è il carattere tipicamente femminile di questa patologia e il legame inquietante – rilevato da Freud – tra la parola e il sintomo. L'idea che il meccanismo di rimozione sia la causa nascosta del comportamento del corpo dell'isterica spinge Bellmer a cercare di catturare le dinamiche d'inibizione e di spostamento che si liberano negli accessi di delirio. Pose, gesti, atti, suoni, parole, sono per Bellmer altrettanti fenomeni dipendenti dallo stesso insieme di meccanismi psicofisiologici.

L'oggetto dell'indagine anatomica è dunque il corpo immaginario. Come giustificare l'applicazione del metodo anatomico all'immagine vivente-pulsionale dei corpi? Al di là del gusto paradossale e provocatore della scelta, bisogna notare che Bellmer utilizza effettivamente gli strumenti analitici orientandoli verso il funzionamento simbolico dell'organismo. Il carattere pornografico sembrerebbe allora risiedere nelle volontà di reificare l'immaginario per dissezionarlo al pari di un oggetto anatomico. L'ossessiva ricerca di Bellmer si rivolge dunque non tanto al corpo in sé, quanto al nostro modo di percepirlo. La riflessione estetica che egli compie sullo statuto dell'immagine sembra allora più vicina a una teoria della percezione che non a una filosofia del Bello. Trasformiamo l'iniziale domanda: come percepiamo l'immagine del corpo? Perché il corpo ha bisogno dell'immagine per mostrare se stesso? Da dove prende questo potere l'immagine?

Rapportandosi al modello percettivo, Bellmer prende per esempio il mal di denti: il riflesso, provocato dal male, ci induce a stringere la mani in un pugno e a conficcare le unghie nella carne del palmo. Si compie, quindi, una transazione del dolore da un organo all'altro e la

⁵ “Elle a les mains liées et on ne voit pas ses bras. Elle rejette la tête en arrière et tire une langue qu'elle ne cesse d'agiter. S'appuyant sur la nuque et les talons, son corps se courbe en arc et forme comme un pont. [...] Il est fascinant et pénible à la fois d'observer cette malade”. Unica Zürn, *L'Homme-jasmin. Impressions d'une malade mentale*, Gallimard, Paris 1971, pp. 142-143.

mano diventa una sorta di dente virtuale. Questo semplice caso di dolore sdoppiato che crea un centro di dolore virtuale, ovvero un'immagine espressiva, si presenta come il modello per comprendere il fenomeno psichico della trasposizione. Bellmer riprende la psicoanalisi classica supponendo che i corpi si generino a partire da un sostrato pulsionale latente che si mostra nell'incoscienza del gesto. Scrive l'autore:

Piace pensare che esista una sorta di schermo protettivo, teso fra l'io e il suo mondo esterno, sul quale l'inconscio proietta l'immagine della sua eccitazione dominante, ma che per la coscienza non sarebbe visibile (né comunicabile oggettivamente) se non nel caso in cui "l'altra parte", il mondo esterno, proiettasse contemporaneamente la stessa immagine sullo schermo, e se le due immagini, congruenti, si sovrapponevano.⁶

La nosografia che l'artista disegna mostra dunque il corpo come un sintomo; l'anatomia sembra non esistere. Assoggettato alle istanze libidiche, il corpo è un ente significativo, trattato come una frase, che "vous inciterait à la désarticuler pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables". Ne consegue che il corpo e il linguaggio sono legati nella possibilità di essere anatomicamente scomposti e poi ricomposti, decostruiti e ricostruiti secondo l'invisibile grammatica della pulsione, che Bellmer vuole svelare.

Questo disoccultamento, compiuto attraverso la violazione del corpo femminile, rivela allora il carattere sadico dell'opera di Bellmer. Nelle sue raffigurazioni egli pone consapevolmente in esercizio una forma di potere implicitamente inscritta nel registro dell'immagine: la volontà di rappresentare il desiderio, appare già di per sé come una volontà sadica, perché implica una forma di violenza per cui, nel suo elemento più proprio, l'immagine del corpo erotico si fa carico del desiderio di impossessarsi del desiderio dell'altro, di catturare ciò che non si rivela se non forzando e violentando l'aspetto naturale dei corpi. La violenza perpetuata sui corpi, violenza che apre il corpo fino a mostrarlo nella sua più nuda intimità, è indice di un desiderio di sapere il cui movimento, opposto a quello costruttivo e formativo finalizzato al sapere autocosciente, appare invece come distruttivo, regressivo agli impulsi primordiali.

Nelle raffigurazioni di Bellmer, il fattore sadomasochistico esprime l'esperienza di una negatività che si mostra realmente come tale solo attraverso la confusione di morte e vita che ubbidisce alla legge antieconomica del godimento. In questa direzione l'atto sessuale si accosta alla pratica del sacrificio, in quanto l'erotismo dei corpi implica una violazione dell'essere dei partecipanti all'atto, che trasforma il corpo erotico in oggetto sacrificale. Il desiderio masochistico, per quanto perverso, rivela una pulsione inconscia tesa al superamento dei limiti dell'io

⁶ Hans Bellmer, *Anatomia dell'immagine*, cit., p. 74.

e dunque alla condizione d'indistinzione, nella quale si manifesta la pulsione di morte. Portato al limite della reificazione, il soggetto sfida la soglia dell'umano per avvicinarsi alla condizione di oggetto inanimato.

LA BAMBOLA: DAL CORPO AL FETICCIO

Se l'erotismo è l'approvazione della vita fin dentro la morte, e attiva il desiderio rimandando sempre ad altro, la pornografia esaspera l'anatomia del reale feticizzandolo in frammenti decontestualizzati: il feticismo di Bellmer muove il desiderio fra questi due poli. Gli spostamenti sperimentati nell'opera grafica, formeranno, a partire dagli anni trenta, una bambola ideale, che sarà per l'artista l'oggetto feticcio per eccellenza.

Oggetto "entre deux", la bambola, dando l'impressione della vita, si trova tra il vivente e il non vivente, tra l'animato e l'inanimato. Appartiene all'infanzia ma è amata dagli adulti; è giocattolo o feticcio. Sostituendosi al classico amore per la statua, che legò Pigmalione alla sua bella Venere, la bambola si presenta come una figura di giovincella che simula le caratteristiche dell'essere umano. Le sue due superfici, la nudità interiore e gli abiti che la rivestono, domandano un'attenzione, un'interazione che determina una manipolazione. Le mani di Bellmer trasformano quest'oggetto in un laboratorio di sperimentazione della realtà. Attraverso di lei, infatti, Bellmer dà forma ai suoi desideri, reificando il corpo per trattarlo come un oggetto feticcio.

L'avventura comincia nel 1932, quando Bellmer assiste alla rappresentazione dei *Racconti di Hoffmann* di Jacques Offenbach messi in scena da Max Reinhardt. Affascinato dal racconto *L'uomo di sabbia*, storia del giovane Nathanaël che si innamora follemente della bambola Olympia, così simile alla storia dell'artista Oscar Kokoschka, che amò a tal punto la sua bambola da non abbandonarla mai, Bellmer intraprende il sogno di costruirsi una "ragazza artificiale dalle possibilità anatomiche capaci di rifisiologizzare le vertigini della passione, fino al punto di inventare desideri". Il suo intento è, ancora, esplorare le molteplici possibilità del piacere dell'immaginazione. Traendo allora ispirazione da un manichino del XVI secolo, capace, grazie a una sfera posta nell'addome, di disarticolare tutto il suo corpo, Bellmer decide di aggiungere, nel ventre della sua bambola, un meccanismo ottico, il panorama, attraverso il quale vedere "i pensieri e i sogni della ragazza":⁷

⁷ Fritz Bellmer a Peter Webb, in Peter Webb e Robert Short, *op. cit.*, p. 272.

Ajuster les jointures l'une à l'autre, souder aux boules et à leur rayon de rotation l'image des poses enfantines, suivre tout doucement le contour des vallons, goûter le plaisir des arrondis, faire des jolies choses, et répandre non sans quelque ressentiment le sel de la déformation. Enfin, se garder de rester immobile devant le mécanisme intérieur, effeuiller les pensées retenues des petites filles, et rendre visible, de préférence par le nombril, le tréfonds de ces pensées: panorama révélé dans la profondeur du ventre par une multicolore illumination électrique.⁸

La logica del pathos, meglio espressa dall'artista come il *pathos-logico*, è identica a quella dell'opera grafica e traccia una trama di fili che dissezionano il corpo seguendo le linee del desiderio che lo anima. Il corpo mutilato e smembrato mostra al voyeur la sua interiorità assecondando il desiderio folle di vedere, di sapere e di possedere. Il risultato è assai sadico: il corpo della donna è tagliato, aperto, disarticolato, sempre alla ricerca di questo "segreto" il quale, più che svelarsi nella rappresentazione, si mostra nelle molteplici possibilità di divisione e di moltiplicazione degli organi. Questo corpo, vicino al corpo senza organi di Artaud, mostra componenti polivalenti e multifunzionali che non obbediscono ad alcun principio di organizzazione dell'organismo. Lo scheletro non ordina il corpo sotto il controllo del suo asse portante. Il *monstrum*,⁹ ciò che è mostrato con violenza, è la carne che sembra "sottomettere lo scheletro al suo movimento".¹⁰ La bambola è così fonte per eccellenza di *Unheimlichkeit*. L'inquietante estraneità, data dalla trasgressione dell'unità del corpo e della sua insondabilità, ci mette a confronto con ciò che è "distinto"¹¹ dal mondo dell'esistenza profana. Il limite che la pelle impone è infatti un limite che obbliga a vedere la nostra interiorità come qualcosa di sacro, in cui non c'è apertura verso l'altro. Bellmer, nei disegni così come con la sua *poupée*, rovescia quest'idea mostrando l'apertura totale dei corpi, avvicinandosi alla filosofia della continuità di Bataille. Il sentimento di familiarità, rievocativo dell'infanzia, si unisce nella *poupée* all'aspetto più oscuro che rimanda all'inanimato, all'aldilà dell'umano, alla reificazione del desiderio. La bambola appare, dunque, affascinante poiché mette in scena il godimento attraversato dal piacere di essere prossimi alla morte.

La poupée – dont les noms, grec et latin, coré et pupilla, désignent le miroir de l'œil – est ce à quoi la petite fille est conviée à s'identifier. Objet-femme, modèle-chose, interdit au garçon, encore dans nos civilisations, son pouvoir de fascination mimétique peut conduire à d'étranges aliénations.¹²

⁸ Hans Bellmer, *La Poupée*, in "Obliques numéro spécial. Hans Bellmer", cit., p. 65.

⁹ "L'image est d'essence monstrative ou 'monstrante'. Chaque image est une *monstrance*. [...] L'image est de l'ordre du monstre: *monstrum*", Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003, p. 46.

¹⁰ Harry Jancovici, *Bellmer, dessins et sculptures*, Éditions de la Différence, Paris 1983, p. 9.

¹¹ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 11.

¹² Françoise Frontisi-Ducroux e Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Odile Jacob, Paris 1997, p. 247.

Nell'*Alcibiade*, Platone dice che guardando l'occhio di colui che si trova di fronte a noi possiamo vedere riflessa nella sua pupilla, come in uno specchio, l'immagine del nostro volto e colui che guarda può vedere la sua immagine riflessa.¹³ La dinamica di riconoscimento passa, dunque, attraverso lo sguardo dell'altro che mi rinvia la mia stessa immagine.

Che cosa possiamo vedere allora attraverso lo sguardo di un oggetto inanimato? Attraverso gli occhi bianchi della *poupée* appare l'immagine inquietante di una donna-oggetto dai desideri mortiferi; una donna vittima dello sguardo incosciente del suo osservatore. L'aspetto inquietante nasce dalla scoperta di un artificiale più seducente del reale. Inquietudine che si rivela ancora più fondata di fronte alla capacità della bambola di diventare il ricettacolo dell'immaginario del suo osservatore. Rilke, guardando la *poupée*, dice di doversi fermare, temendo che di fronte al potere del suo sguardo non sarebbe più rimasta persona, “[...] elle était tellement dépourvue de fantaisie que notre imagination sur elle se fit inépuisable”.¹⁴

Il feticismo ci appare qui non tanto come una specifica forma di perversione, quanto come una modalità generale del rapporto affettivo in cui le cose si sostituiscono alla relazione con l'altro come persona. Venuta dall'infanzia, questa figura fantasma, familiare ed estranea, seducente e terrorizzante, sempre doppia, incarna pulsioni fondamentali che Bellmer oggettiva. Tra esse, la principale è quella che attrae verso l'inorganico, verso il non vivente. Il corpo può infatti tendere all'oggetto, all'inanimato. Potremmo dire che il corpo divenuto oggetto chiama a sé il soggetto che ancora lo desidera, seducendolo in un gioco che tende alla morte. Il suo potere sta nell'essere il prossimo nulla del soggetto, ove l'io può sentire l'alterità come tentazione alla propria scomparsa. La morte e il continuo riaffacciarsi della vita sul corpo fatto a brandelli è un gioco in cui ciò che seduce è l'oggetto giunto da un'estraneità lontana. La seduzione esercitata dall'oggetto, ovvero la sua supremazia, realizza il desiderio del soggetto di essere altro da sé, assumendo un altro sé. Lo stesso anelito del soggetto, poi, si qualifica come il tentativo di spersonalizzazione o assunzione condizionata del destino dell'altro, di distruzione della soggettività. Nella relazione ludica tra sedotto e seduttore l'oggetto, privo del desiderio, si sintonizza con quello del soggetto, offrendosi come uno specchio riflettente, una realtà capovolta. Relazionarsi al manichino equivale allora a frequentare il doppio che ci nega, quell'assenza che è sempre implicita nella nostra presenza, ciò che torna a praticare il culto della nostra dissoluzione e, allo stesso tempo, a esorcizzarla.

¹³ Platone, *Alcibiade*, 132e-133b: “non hai notato, allora, che il volto di chi guarda nell'occhio appare riflesso come in uno specchio nella parte dell'occhio che si trova di fronte, che chiamiamo anche pupilla dato che è un'immagine di colui che osserva [...]. Pertanto, se un occhio ne contempla un altro e guarda dentro la sua parte migliore con cui anche vede, può osservare se stesso?”.

¹⁴ Rainer Maria Rilke, Charles Baudelaire e Heinrich von Kleist, *Bambole, giocattoli e marionette*, a cura di L. Traverso, Passigli, Firenze 1999², p. 23.

L'intero pensiero di Bellmer sembra ruotare attorno a un solo principio che si ripropone continuamente in tutte le sue varianti teoriche e figurative. Potremmo riassumerlo dicendo che all'origine, nel luogo originario che è il corpo, è in vigore la "legge del due". In principio c'è dunque una dualità, uno sdoppiamento, una scissione a cui corrispondono tutte le antinomie: corpo reale-corpo immaginato, corpo-immagine, percezione-espressione, maschile-femminile. Ogni termine mostra se stesso in una dinamica di duplicazione, come un'immagine riprodotta di sé. Potremmo dire che l'immagine coglie il corpo in questo effetto di raddoppiamento poiché il lato incosciente si manifesta negli spostamenti e nelle traslazioni che utilizzano analogie morfologiche caricate di una significazione sessuale. Il corpo è trattato e capito come un sintomo, le cui dinamiche d'inibizione e di spostamento sono coglibili attraverso il potere dell'immagine.

Proseguendo con le dovute cautele su questa strada, possiamo tentare un collegamento con i processi contemporanei di mercificazione del corpo e dell'immaginario, processi nei quali si riflette il tentativo di sfruttare l'inconscio come ultima risorsa. Il nuovo capitalismo sembra, infatti, avere scoperto nell'inconscio una risorsa da offrire all'immaginario collettivo. Ne è esempio emblematico l'assiduo sfruttamento del materiale simbolico sado-masochistico nella pubblicità e nei media in generale, frutto della liberalizzazione dell'immaginario sessuale, che rende il desiderio una risorsa di consumo collettivo. In questa direzione, la reificazione e l'apertura totale dei corpi che Bellmer mette in pratica sembra inserirsi all'inizio di questo processo di "normalizzazione" del desiderio, in cui l'Alterità entra nello spazio del consumo, perdendo il suo carattere perturbante e diventando una semplice cosa, un'oggetto dello scambio sociale. La per-versione sessuale, ridotta a codice estetico, riveste i corpi reificati dei modelli – *les mannequins* – senza poter esprimere più di quel che mostra. Il corpo perde allora ogni aura sacrificale. La pelle, che nell'opera di Bellmer appare come "un implacable lieu de représentation de la pulsion de mort",¹⁵ estensione aperta che esprime il desiderio di raggiungere e inglobare l'Altro, è ridotta a superficie patinata.

Tutto ciò potrebbe forse indurci a pensare che la liberalizzazione della perversione abbia ancora a che fare con un desiderio irriducibile: quello di neutralizzare l'aspetto più inquietante e sfuggente della pulsione sessuale facendone l'oggetto di un possesso sociale condiviso, reificato, immune dall'Alterità, e perciò stesso anche dal sapere umano della morte.

¹⁵ Jean-François Rabain, *Le Sexe et son double*, in "Obliques numéro spécial. Hans Bellmer", cit., p. 22.