



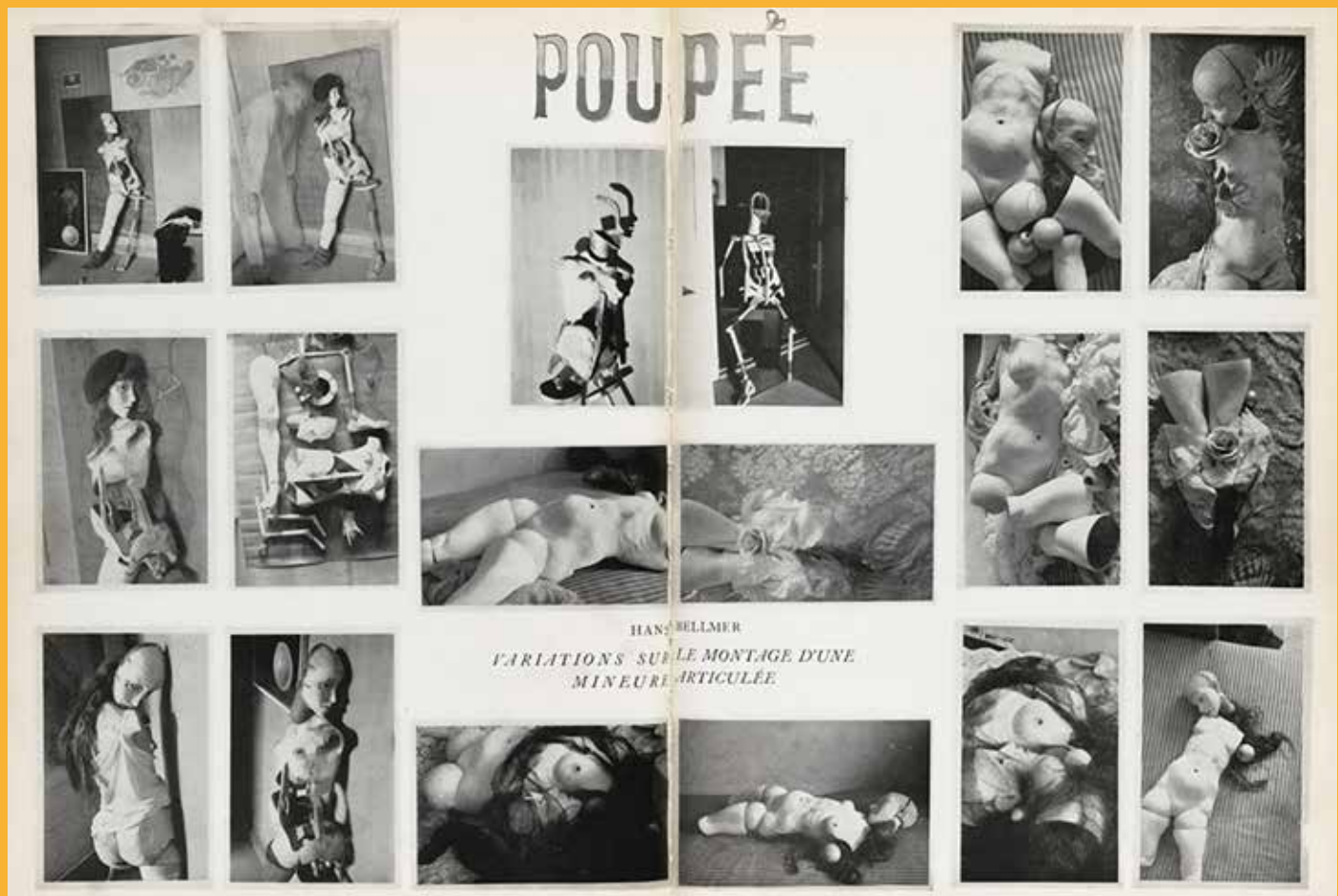
testo di/text by Andrea Mecacci

Erotically erotic, erotically heretical
**Ereticamente erotica,
ereticamente eretica**

The Aesthetics of Hans
Bellmer's *Poupée*

L'estetica della *Poupée*
di Hans Bellmer

AVI D



"How is it possible that a clever boy like you fell in love with that waxen face, that wooden puppet over there?" (Hoffmann 1815, p. 39). It is with these indignant words, uttered by Siegmund - a name that fortuitous chance has made incredibly prescient - to his friend Nathanael, the protagonist of E.T.A. Hoffmann's 1815 short story *Der Sandmann* [The Sandman], that one of the most intolerable heresies of the human being is flagrantly investigated: to direct one's erotic drive towards an inanimate object. Precisely to love, to desire a doll. The story of Nathanael and the Olympia doll, taken up by Freud - the other Sigmund, this time without 'e' - as the ultimate example of the uncanny does not only lead us into an obvious reconnaissance of eros that recognizes itself in what Benjamin would have called the sex appeal of the inorganic but into a broader analysis of the mimetic value of this object of desire, the doll. This is also the story of the obsession that Hans Bellmer has cultivated in his art since 1934, the conception of an artificial self, the *Poupée*.

A brief phenomenology of the doll

The ancient world did not have a name for the toy object. We possess Greek and Latin names for specific toys but lack a general noun (Manson 2001, p. 26). The absence of a generic noun reveals not only the consideration of the peripheral role of the child in antiquity but probably also the inability to understand this world through its material projection, the toy. Old toys are conceived as a reference to the real world and are miniatures of the objects of the adult universe: they are but an ap-

"Com'è possibile che un ragazzo intelligente come te si sia innamorato di quella faccia di cera, di quella pupattola di legno laggiù?" (Hoffmann 1815, p. 39). E con queste parole indispettite, proferite da Siegmund - un nome che la casualità ha voluto incredibilmente preveggenza - al suo amico Nathanael, il protagonista del racconto del 1815 *Der Sandmann* [L'uomo della sabbia] di E.T.A. Hoffmann, che viene indagata in flagrante una delle eresie più intollerabili dell'umano: indirizzare la propria pulsione erotica verso un oggetto inanimato. Appunto amare, desiderare una bambola. La storia di Nathanael e della bambola Olympia, assunta da Freud - l'altro Sigmund, stavolta senza "e" - come esempio massimo del perturbante non ci conduce soltanto in una ovvia ricognizione di un eros che si riconosce in ciò che Benjamin avrebbe denominato il sex appeal dell'inorganico, ma in una più ampia analisi del valore mimetico di questo oggetto del desiderio, la bambola. È questa anche la storia dell'ossessione che Hans Bellmer ha coltivato nella sua arte a partire dal 1934, l'ideazione di un sé artificiale, la *Poupée*.

Breve fenomenologia della bambola

Il mondo antico non aveva un nome per indicare l'oggetto giocattolo. Possediamo nomi greci e latini di giocattoli specifici, ma manca un lemma generale (Manson 2001, p. 26). L'assenza di un sostantivo generico rivela non solo la considerazione del ruolo periferico del bambino nell'antichità, ma probabilmente anche l'incapacità di comprendere questo mondo tramite una sua proiezione materiale, il giocattolo. I giocattoli antichi sono concepiti come un rimando al mondo reale, sono miniature degli oggetti dell'universo adulto: non sono che un'appendice. In questo quadro è comprensibile l'imbarazzo lessicale che Platone ha nel momento in cui nelle "Leggi" si pone se il problema della reale finalità del gioco, e quindi l'idea che struttura ogni oggetto che viene impiegato in un gioco, sia l'avviare il bambino al suo futuro da adulto. Se così fosse i bambini allora utilizzerebbero nei loro giochi "attrezzi in scala ridotta a imitazione di quelli veri" (Platone 2007, p. 139) per abituarsi al lavoro futuro. Questi oggetti senza nome Platone li indica col termine fatale, ed è questo l'imbarazzo, di "mimemata". I "mimemata" sono strumenti educativi che, però, spostano immediatamente il problema su un altro piano: se infatti il gioco è stadio propedeutico al mondo adulto, e per Platone lo è, appare evidente che la forza che il mimetico ha verso il bambino non è tanto nel suo legame col processo formativo, ma con il piacere. Il giocattolo nasce allora nell'incontro tra *mimesis* e piacere, tanto che Platone può asserire, nel *Politico*, che tutto ciò che è prodotto dalla *mimesis* opera in funzione del nostro piacere. Tra i "mimemata" si segnala per la sua specificità la bambola: l'oggetto che riproduce l'umano, o meglio una particolare sfera dell'umano, la fanciulla. Invariabilmente indicata sia in greco che in latino con gli stessi sostantivi che designano le fanciulle - *koré* o *nymphé* e a volte *plangon* nei Greci, *pupa* nei Romani - la bambola antica riproduce non il femminile nel suo complesso, ma quella fase di transizione tra la bambina e la donna nella quale si definiscono le caratteristiche fisiche e sessuali. La bambola del mondo classico riproduce una sessualità non più latente, non è mai un oggetto asessuato ed in questo esibisce la sua contraddizione massima:



in copertina/on the cover: Hans Bellmer, *Poupée*, 1934-1936

pagina a sinistra/left page: Hans Bellmer, *Variations sur le montage d'une mineure articulée*, 1935

a sinistra/on the left: Hans Bellmer, *Les Jeux de la Poupée*, 1938-1949

sotto/below: La bambola di Alma Mahler creata da Hermine Moss per Oskar Kokoschka nel 1919 / *The Alma Mahler doll created by Hermine Moss for Oskar Kokoschka in 1919*



pendage. Within this framework, one can understand Plato's lexical awkwardness when he asks in the *Laws* whether the problem of the real purpose of play and thus the idea that structures every object used in a game is to initiate the child into his or her future as an adult. If this were the case, children would use their games 'small-scale tools to imitate real ones' (Plato 2007, p. 139) to accustom themselves to future work. These unidentified objects Plato refers to them by the fatal term, and this is the embarrassment of *mimemata*. The *mimemata* are educational tools that, however, immediately shift the problem onto another level: if play is a propaedeutic stage to the adult world, and for Plato it is, it is evident that the force that the mimetic has on the child is not so much in its link with the formative process, but with pleasure. The toy is thus born in the encounter between *mimesis* and pleasure, so much so that Plato can assert, in the *Politic*, that everything that is produced by *mimesis* operates in function of our pleasure. Among the *mimemata*, the doll stands out for its specificity: the object that reproduces the human, or rather a particular sphere of the human, the maiden. Invariably referred to in both Greek and Latin by the same nouns that designate maidens - *koré* or *nymphé* and sometimes *plangent* in the Greeks, *pupa* in the Romans - the ancient doll reproduces not the feminine as a whole, but that transitional phase between girl and woman in which physical and sexual characteristics are defined. The doll of the classical world reproduces sexuality that is no longer latent; it is never an asexual object. In this, it exhibits its greatest contradiction: to represent the nascent biological drive in the unnamed. The practice of betrothed maidens giving their dolls to Aphrodite - Plato himself mentions this at the beginning of the *Phaedrus*, mentioning 'votive figurines' - attests to this obvious link. The ancient doll, however, can also be seen as a characteristic test-bed for the decisive problem of Greek aesthetics, namely *mimesis* (Vernant 1979, Halliwell 2002). Lost within that *eidolopoiike*, the fabrication of images, which produces statues, idols, and amulets, the doll incessantly re-proposes the dilemma that splits and unites reality and the

rappresentare nell'inanimato la pulsione biologica nascente. La stessa pratica delle fanciulle promesse in sposa di donare le proprie bambole ad Afrodite - lo stesso Platone all'inizio del "Fedro" ne parla menzionando delle "figurine votive" - attesta questo evidente legame. La bambola antica, tuttavia, può essere vista anche come caratteristico banco di prova del problema decisivo dell'estetica greca, appunto la *mimesis* (Vernant 1979, Halliwell 2002). Persa all'interno di quella *eidolopoiike*, la fabbricazione di immagini, che produce statue, idoli, amuleti, la bambola ripropone incessantemente il dilemma che scinde e unisce la realtà e il mondo della rappresentazione. L'innamoramento di Nathanael è solo un inganno percettivo, l'aver scambiato una bambola per un essere reale, o la fascinazione dell'aver scoperto il contrasto tra animato e inanimato? Del resto Nathanael preferisce - ed è un tratto decisivo, ma quasi sempre rimosso dagli interpreti di Hoffmann - Olimpia, la bambola, a Clara, la sua fidanzata reale. Il perturbante che Freud (1919) mette a fuoco a partire dal racconto di Hoffmann è un sentimento che parla al desiderio infantile e al contempo lo nega. Entrata nel mondo della fruizione adulta, la bambola realizza tutte le proprietà del perturbante freudiano: figura del doppio, immagine speculare, oggetto immobile e al tempo stesso parossistico, prossimo a una crisi epilettica o nervosa. La problematica dimensione ontologica della bambola, estremizzata già da Kleist nel suo saggio del 1810 "Sul teatro delle marionette" nella variante della marionetta attraverso una precisa scala gerarchica che vede l'umano colto nella sua sospensione fallimentare tra la marionetta e Dio (Kleist, 1810, p. 81), è interrogata da Rilke cent'anni dopo. Nel febbraio del 1914, dopo aver visitato l'esposizione delle bambole di cera di Lotte Pritzel (settembre 1913) e dopo aver letto lo scritto di Kleist (dicembre 1913), Rilke compone il saggio "Bambole". Lo sforzo di Rilke è di collocare la bambola in una sorta di luogo altro rispetto al mondo infantile, ma anche rispetto a quello adulto. La bambola diventa la straniante bussola che immette il bambino nella propria alterità, lo fa entrare nel mondo. Il rapporto con la bambola non è un gioco, è un atto morale: "Di fronte alla bambola invece eravamo costretti ad affermare noi stessi, se ci abbandonavamo a lei infatti, non rimaneva più nessuno. [...] Noi ci orientavamo basandoci sulla bambola" (Rilke 1914, pp. 1035 e 1039). Chiusa nel suo silenzio assoluto, la bambola rilkeana è la prima prova del dolore futuro che il bambino, ormai adulto, proverà. Nella bambola il bambino non sperimenta solo il primo "vuoto del sentimento", la prima "pausa del cuore", ma anche l'inutile ottusità del mondo adulto nella sua insistenza a rassicurare, spiegare gli interrogativi del bambino: "fu la bambola la prima che ci avvolse in quel silenzio più grande della vita stessa, un silenzio che poi ritornò sempre a posarsi dallo spazio su di noi, ogni volta che in qualche luogo giungevamo ai confini della nostra esistenza" (Rilke 1914, p. 1037). Innalzata a idolo metafisico, la bambola di Rilke, sintesi di spirito e materia - *Dingseele*, "anima-cosa" nella definizione dello stesso poeta - trascende l'ambito della pulsione erotica hoffmanniana (e freudiana) assurgendo a simbolo di ciò che la modernità ha rimosso, marginalizzato, se non distrutto: la promessa di una vita altra che l'infanzia coltiva e l'età adulta distrugge. È, però, proprio questa consapevolezza che Bellmer sconferà, preferendo riannodare la bambola alla sfera erotica, e così facendo, cercherà anche di ripensare la stessa *mimesis* della corporeità.

world of representation. Is Nathanael's falling in love only a perceptive deception, having mistaken a doll for a real being, or the fascination of having discovered the contrast between animate and inanimate? After all, Nathanael prefers - and this is a decisive trait, but one that Hoffmann's interpreters almost always remove - Olympia, the doll, to Clara, his real fiancée. The perturbing that Freud (1919) brings into focus from Hoffmann's tale is a feeling that speaks to infantile desire and denies it at the same time. Having entered the world of adult enjoyment, the doll realizes all the properties of the Freudian perturbed: a figure of the double, a mirror image, a motionless and at the same time paroxysmal object, close to an epileptic or nervous breakdown. The problematic ontological dimension of the doll, already taken to extremes by Kleist in his 1810 essay *On the Theatre of Puppets* in the variant of the marionette through a precise hierarchical scale that sees the human caught in its fallible suspension between the marionette and God (Kleist, 1810, p. 81), is interrogated by Rilke a hundred years later. In February 1914, after visiting Lotte Pritzel's exhibition of wax dolls (September 1913) and having read Kleist's writing (December 1913), Rilke composed the essay *Dolls*. Rilke's effort is to place the doll in a place other than the world of childhood but also related to the adult world. The doll becomes the alienating compass that introduces the child to his otherness and makes him enter the world. The relationship with the doll is not a game, it is a moral act: 'In front of the doll, we were forced to assert ourselves if we abandoned ourselves to her in fact, there was no one left. [...] We oriented ourselves based on the doll' (Rilke 1914, pp. 1035 and 1039). Closed in its absolute silence, Rilke's doll is the first evidence of the future pain that the child, now an adult, will experience. In the doll, the child not only experiences the first 'emptiness of feeling', the first 'pause of the heart', but also the useless obtuseness of the adult world in its insistence on reassuring, explaining the child's questions: 'it was the doll that first enveloped us in that silence greater than life itself, a silence that then always returned to rest on us from space, whenever we reached the boundaries of our existence somewhere' (Rilke 1914, p. 1037). Raised to the status of a metaphysical idol, Rilke's doll, a synthesis of spirit and matter - Dingseele, "soul-thing" in the poet's definition - transcends the sphere of Hoffmannian (and Freudian) erotic drive, rising to symbolize what modernity has removed, marginalized, if not destroyed: the promise of another life that childhood cultivates and adulthood destroys. It is, however, precisely this awareness that Bellmer will disavow, preferring to tie the doll back to the erotic sphere and, in so doing, will also attempt to rethink the mere mimesis of corporeality.

The corporeal anagram

The origins of Bellmer's Poupée are well known: Jacques Offenbach's *The Tales of Hoffmann*, in which the tale of Nathanael and Olympia was also performed, a play that Bellmer watched with his cousin Ursula Naguschewski, with whom he was

infatuated; a box of toys donated by his mother; a distant suggestion of the myth of the androgyne from the *Symposium*; a reading of the novel *Eva Futura* by Villiers de l'Isle-Adam; the probable memory of automata, the animated dolls manufactured in the 18th century by the Swiss watchmaker Pierre Jaquet-Droz. Moreover, of course, it intertwined with the magisterium of de Sade, the influence of Freud and the adherence to surrealism. However, what remains the closest relative of Bellmer's doll is surely the simulacrum of Alma Mahler wanted by Kokoschka and made by Hermine Moss. Discharged during the First World War due to psychic instability and lost in his delirium of love, Kokoschka commissioned a doll-mannequin capable, in his hopes, of giving him back the body of the beloved woman who had abandoned him, marrying Gropius in 1915, from whom he would later divorce to join Franz Werfel. Moss worked on the mannequin from July 1918 to March 1919, harassed by letters from Kokoschka in which he gave meticulous, not to say obsessive, instructions on how to make the simulacrum. The result disappointed the painter, who nevertheless did not give up his doll, treating it as a surrogate for the beloved woman in a cohabitation bordering on the absurd. The artist destroyed Alma Mahler's double in a night to which, fortunately, nothing is known to us. The letters about the simulacrum were collected by Kokoschka and then published in 1925 under the unequivocal title *Der Fetisch*. An attentive reader of those missives was Hans Bellmer. The simulacrum wanted by Kokoschka represents, however, the opposite of Bellmer's Poupée. An extreme act of fetishization, Alma Mahler's mannequin attests to the desire to recreate, obviously failing, a perfect cast of the real. Kokoschka's mimetic idea fits perfectly into a well-known story: a story that starts with the statue of Pygmalion narrated by Ovid and arrives at the current real doll, the hyperreal adult doll on the market since the mid-1990s. The consumption of desire and possibly sexual desire in these objects is located in the will to annul the difference between reality and representation. A desire, for example, is perceptible in that demiurgic excess that is the reproduction of the tactile sensation of skin: the ivory of the Pygmalion statue, the bearskin of Kokoschka's mannequin, the silicone of the real doll. In his Poupée, however, Bellmer seeks something else. Defeating the obsession with the perfect double means, first of all, rethinking the very notion of the body, of its anatomical articulability. Beyond the obvious and immediate sexual and fetishistic implications that have made Bellmer's work hostage to psychoanalytic interpretations (Webb-Short 1985, Taylor 2000) - legitimized in truth by Bellmer's own 1934 programmatic writing *Poupée* - the accent must be placed on the key concept that Bellmer theorizes in his writings and translates into his dolls: the anagram. Bellmer transposes that permutation of letters that always generates new meanings into female corporeity. We find the decisive anagram in the afterword that Bellmer wrote in 1954 for his companion's small collection of anagrammatic poems, *Unica Zürich*: Beil (axe) - Lieb (love) - Leib (body), i.e. the drive of

erotic desire (Lieb), the object of this desire (Leib) and the operative process through which the erotic drive experiences the desired object (Beil). Bellmer's doll is not the romantic *Doppelgänger* or the real doll of the contemporary hyperreal sex industry, it is an anagram, it is a montage: 'the body is comparable to a sentence that invites you to disarticulate it, so that through an endless series of anagrams, its authentic contents are recomposed' (Bellmer 1957, p. 41). This tension towards the potentially infinite recombination of bodily data frees Bellmer from the tyranny of the real model - the doll's appearance as a faithful likeness of the erotic subject to be substituted - and reconfigures it within the surrealist poetics. The sexual fetish is lost in a double logic, as the title of Bellmer's most important work states: anatomy of the physical unconscious and anatomy of the image. *La Poupée* attests to this dual outcome of analytical tension. Just as there is a psychic unconscious recognizable in the oneiric dimension, there is a physical unconscious reproducible in images that reassemble the body in different forms. Thus, the individual details of the body are reassembled, and it is here that Bellmer's fetishistic dimension is manifested: 'An overview of this anatomy of love confirms to us in the margin that desires, as far as the intensity of its images is concerned, does not proceed from a whole but detail' (Bellmer 1957, p. 37). The fetishistic details - legs, shoulders, arms, armpits - are dismembered and recomposed, anagrams of the mimetic unconscious. As mentioned, a process that makes explicit the surrealism strategies to which Bellmer remains faithful, despite his heterodoxy. The *Unheimliche* (Freud's), the uncanny, the uncanny - that is, all the lemmas with which the Poupée has been interpreted - are but the outcome of this surgical operation of free and liberated imagination. But freedom concerning what? What is deconstructed is the canonized idea of beauty that, for example, had in the notion of integrity, which, as St. Thomas Aquinas teaches, is nothing other than that natural coherence that we expect from an organism - a human being in order to appear beautiful must have two arms and not be mutilated - one of its principles that cannot be transgressed, on pain of ugliness. Moreover, although Bellmer, in his preference given to certain properties attributed to the female body (sinuosity, smoothness, flexibility, roundness), seems to adhere to an almost eighteenth-century decalogue - think of the characterization of the beautiful female, The dimension of the atomization of the female body emerges as decisive, this time heretical, in order to achieve, to use Benjamin's lexicon, an "optical unconscious" in which, Bellmer observes, a principle of extroversion and introversion operates: the inside is made visible while the outside is almost concealed, the body changes into an 'inverted glove'.

The doll ad libitum

Poupée is not merely a 'sculptural' variation on the theme. It is not a mere recombination of dolls in pieces - *Doll Parts* to recall the title of Courtney Love's grunge anthem *Hole* - it is a photographic



project. The dolls are therefore composed and then photographed; this is the only testimony we are left with of the work: an image. Poupée is thus a programmatic operation of doubled mimesis or, if you like, of double voyeurism. Once again, optical fascination is the sole criterion of a pleasure that is now both artificial and virtual: the objective, Bellmer writes, is to achieve “that enjoyment that the imitative arts, learned firstly from books of magic, and lastly from the camera, procure” (Bellmer 1934, p. 64). Spied in its deformation, the Poupée objectifies, in a spectral way, that same digression of the unconscious that we can find in that impenetrable living doll that is Breton’s Nadja. A perfect emblem of the Freudian perturbed and the very symbol of Surrealist convulsive beauty, Nadja in her Parisian Wanderung disarticulates the body-city by presenting herself in her psychic drift - “The essential thing is that, for Nadja, I do not think there can be an extreme difference between the inside of an asylum and the outside” (Breton 1928, p. 121) - as the absolute living doll. In its cult of psycho-physical anamorphosis, which the Bellmerian Poupée realizes to the letter, Surrealism lingered on the fetishistic notion of this drive for a long time. We owe some of the most profound insights into these fetishistic dimensions of the erotic unconscious to Luis Buñuel. The doll shown in *Ensayo de un crimen* [Ecstasy of a Crime], a 1955 film belonging to his Mexican production, is perhaps the most incisive example. Inserted at a particular moment in the plot, the mannequin is the perfect double of Lavinia, the woman who at-

L'anagramma corporeo

Le origini della *Poupée* di Bellmer sono note: “I racconti di Hoffmann” di Jacques Offenbach, in cui veniva rappresentato anche il racconto di Nathanael e Olimpia, opera a cui Bellmer assiste insieme a sua cugina Ursula Naguschewski, di cui è infatuato; una scatola di giocattoli donata dalla madre; una lontana suggestione del mito dell'androgino del *Simposio*; la lettura del romanzo “Eva Futura” di Villiers de l'Isle-Adam; il probabile ricordo degli automata, le bambole animate fabbricate nel Settecento dall'orologiaio svizzero Pierre Jaquet-Droz. E, ovviamente, intrecciati il magistero di de Sade, l'influsso di Freud e l'adesione al surrealismo. Ma quello che rimane il parente più prossimo della bambola di Bellmer è sicuramente il simulacro di Alma Mahler voluto da Kokoschka e realizzato da Hermine Moss. Congedato durante la prima guerra mondiale per instabilità psichica e perso nel suo delirio amoroso, Kokoschka commissionò una bambola-manichino capace, nelle sue speranze, di restituirgli il corpo della donna amata che l'aveva abbandonato, sposando nel 1915 Gropius da cui poi avrebbe divorziato per unirsi a Franz Werfel. Moss lavorò al manichino dal luglio del 1918 al marzo del 1919, incalzata dalle lettere di Kokoschka in cui venivano impartite minuziose, per non dire ossessive, indicazioni sulla realizzazione del simulacro. Il risultato deluse il pittore che, tuttavia, non rinunciò alla sua bambola, trattandola come il surrogato della donna amata in una convivenza ai limiti dell'assurdo. Il doppio di Alma Mahler fu poi distrutto dallo stesso artista in una notte cui nulla, fortunatamente, ci è dato di sapere. Le lettere sul simulacro furono raccolte da Kokoschka e poi edite nel 1925 con un titolo inequivocabile *Der Fetisch*. Lettore attento di quelle missive fu Hans Bellmer. Il simulacro voluto da Kokoschka rappresenta, però, l'opposto della *Poupée* di Bellmer. Estremo atto di feticizzazione, il manichino di Alma Mahler attesta la volontà di ricreare, ovviamente fallendo, un perfetto calco del reale. L'idea mimetica di Kokoschka si inserisce perfettamente in una storia ben nota: una storia che partendo dalla statua di Pigmalione narrata da Ovidio arriva fino alla *real doll* attuale, la bambola per adulti iperreali in commercio da metà degli anni Novanta. Il consumo del desiderio, ed eventualmente quello sessuale, in questi oggetti si situa nella volontà di annullare la differenza tra realtà e rappresentazione. Una volontà ad esempio avvertibile in quell'eccesso demiurgico che è la riproduzione della sensazione tattile della pelle: l'avorio della statua di Pigmalione, la pelle d'orso del manichino di Kokoschka, il silicone della *real doll*. Nella sua *Poupée* invece Bellmer cerca altro. Sconfessare l'ossessione del doppio perfetto significa in primo luogo ripensare la stessa nozione di corpo, della sua articolabilità anatomica. Al di là delle ovvie e immediate implicazioni sessuali e feticistiche che hanno reso ostaggio l'opera di Bellmer delle interpretazioni psicoanalitiche (Webb-Short 1985, Taylor 2000) - legittimate in verità dallo stesso scritto programmatico di Bellmer del 1934 *Poupée* - l'accento va posto sul concetto chiave che Bellmer teorizza nei suoi scritti e traduce nelle sue bambole: l'anagramma. Quella permutazione delle lettere che genera sempre nuovi significati è trasposta da Bellmer nella corporeità femminile. L'anagramma decisivo lo tro-



pagina precedente/previous page: Hans Bellmer, *Poupée*, 1935-1936

a destra/on the right: Luis Buñuel sul set di *Ensayo de un crimen* (Città del Messico, 1955) / Luis Buñuel on the set of *Ensayo de un crimen* (Mexico City, 1955)

tracts Archibaldo, the protagonist. However, in the climactic scene, the man, no longer distinguishing the real woman from her copy, heads toward the doll to kiss her. Then the doll is dragged towards a furnace to be burnt but loses a leg on the way. Here again, is the disarticulated fetish. The same director will insist on the mutilated limb - this time a prosthesis - in a scene in *Tristana*, a scene that will have the unconditional admiration of Hitchcock, among others. The mannequin in *Ensayo de un crimen* had the features of the actress Miroslava Stern. She, twenty days after the end of the film's shooting, would commit suicide, wanting to be cremated just like her *Doppelgänger* in a perturbing commutative logic of fate. However, the variations on the theme are endless and, in the hyperreality of contemporary culture, inevitable. The postmodern offers us its perfect doll in *Blade Runner* in the guise of a meta-doll: Pris, the blonde replicant played by Daryl Hannah, who, pursued by the replicant-hunting policeman Deckhard, takes refuge in the house of Sebastian, the geneticist creator of the replicants themselves. In Sebastian's house overflowing with toys, Pris pretends to be a doll. The levels are explicit: the replicant, therefore a doll, who believes herself to be a human being, simulates being a doll. The absolute indistinguishability of replicants with human beings, summed up in the motto more human than human, can only be betrayed by a test in which it is the type of pupil movement that is the proof of non-humanity, and this leads once again not only to Hoffmann, to the combination of doll and scopophilia, but even to the Greek and Latin etymology of pupil: pupilla, little pupa, i.e. little doll, and the Greek word kore simultaneously mean girl, doll and pupil. This specular dimension of the self-caught in the eye of the other - we are dolls in the eye of those who scrutinize us, and the perception of the other acts upon us - is developed by Plato himself in *Alcibiades*, linking the pupil to the soul that mirrors itself in order to know itself. The contemporary automaton - which ranges from the conjugal comedy

viamo nella postfazione che Bellmer scrive nel 1954 per la piccola raccolta di poesie anagrammatiche della sua compagna, Unica Zürn: *Beil* (ascia) - *Lieb* (amore) - *Leib* (corpo), ovvero la pulsione del desiderio erotico (*Lieb*), l'oggetto di questo desiderio (*Leib*) e il processo operativo attraverso cui la pulsione erotica esperisce l'oggetto desiderato (*Beil*). La bambola di Bellmer non è il *Doppelgänger* romantico o la *real doll* dell'industria sessuale iperreale contemporanea, è un anagramma, è un montaggio: "il corpo è paragonabile a una frase che vi invitasse a disarticolargli, affinché attraverso una serie senza fine di anagrammi, si ricompongano i suoi autentici contenuti" (Bellmer 1957, p. 41). Questa tensione alla ricomposizione potenzialmente infinita dei dati corporei smarca Bellmer dalla tirannia del modello reale - l'apparenza della bambola come somiglianza fedele del soggetto erotico da supplire - e lo riconfigura all'interno della poetica surrealista. Il feticcio sessuale si smarrisce in una doppia logica come recita il titolo dello scritto più importante di Bellmer: anatomia dell'inconscio fisico e anatomia dell'immagine. La *Poupée* attesta l'esito duale di questa duplice tensione analitica. Come esiste un inconscio psichico riconoscibile nella dimensione onirica così esiste un inconscio fisico riproducibile in immagini che rimontano il corpo in forme sempre altre. Ricomporre quindi i singoli dettagli del corpo, ed è qui che palesemente si manifesta la dimensione feticistica di Bellmer: "Una visione d'insieme di questa anatomia dell'amore ci conferma in margine che il desiderio, per quanto riguarda l'intensità delle sue immagini, non procede da un insieme bensì dal dettaglio" (Bellmer 1957, p. 37). I dettagli feticistici - le gambe, le spalle, le braccia, le ascelle - sono smembrati e ricomposti, anagrammi dell'inconscio mimetico. Un processo che, come accennato, rende esplicite le strategie del surrealismo a cui Bellmer resta fedele, pur nella sua eterodossia. *L'Unheimliche* (di Freud), *l'uncanny*, il perturbante - ossia tutti i lemmi con cui è stata interpretata la *Poupée* - non sono che l'esito di questa operazione chirurgica di immaginazione libera e liberata. Ma libertà rispetto a cosa? A essere decostruita è l'idea canonizzata del bello che, ad esempio, aveva nella nozione di *integritas*, che come insegna san Tommaso d'Aquino null'altro è che quella coerenza naturale che ci aspettiamo da un organismo - un essere umano per apparire bello deve avere due braccia e non essere mutilato - uno dei suoi principi non che non possono essere trasgrediti, pena il brutto. E sebbene Bellmer nella sua preferenza accordata ad alcune proprietà attribuite al corpo femminile (la sinuosità, la levigatezza, la flessibilità, la rotondità) sembri attenersi a un decalogo quasi settecentesco - si pensi soltanto alla caratterizzazione del bello, di fatto femminile, tratteggiata da Edmund Burke nella sua "Inchiesta sul Bello e il Sublime" - emerge come decisiva la dimensione, questa sì eretica, di atomizzazione del corpo femminile al fine di raggiungere, per utilizzare il lessico di Benjamin, un "inconscio ottico" nel quale, osserva Bellmer, opera un principio di estroversione e introversione: l'interno è reso visibile mentre l'esterno è quasi occultato, il corpo si muta in un "quanto rovesciato".

La bambola ad libitum

Poupée non è solo una variazione "scultorea" sul tema. Non è una mera ricomposizione di bambole a pezzi - *Doll Parts* per richiamare il titolo dell'inno grunge delle *Hole* di *Courtney Love* -, è un progetto fotografico. Le bambole sono quindi composte e poi fotografate ed è questa l'unica testimonianza che ci rimane dell'opera: un'immagine. *Poupée* è quindi una programmatica operazione di *mimesis* raddoppiata o se si vuole, di doppio voyeurismo. Di nuovo la fascinazione ottica come unico criterio di un piacere ormai al contempo artificiale e virtuale: l'obiettivo, scrive Bellmer, è raggiungere "quel godimento che procurano le arti imitative, apprese in primo luogo sui libri di magia, e da ultimo all'apparecchio fotografico" (Bellmer 1934, p. 64). Spiata nella sua deformazione, la *Poupée* oggettivizza, in modo spettrale, quella stessa divagazione dell'inconscio che ci è dato trovare in quella impenetrabile bambola vivente che è *Nadja* di Breton. Emblema perfetto del perturbante freudiano e simbolo stesso della bellezza convulsiva surrealista, *Nadja* nella sua *Wanderung* parigina disarticola il corpo-città presentandosi nella sua deriva psichica - "L'essenziale è che, per *Nadja*, non penso che possa esserci una differenza estrema tra l'interno di un manicomio e l'esterno" (Breton 1928, p. 121) - come la bambola vivente assoluta. Nel proprio culto della anamorfose psico-fisica, che la *Poupée* bellmeriana realizza alla lettera, il surrealismo ha indugiato a lungo sulla nozione feticistica di questa pulsione. Dobbiamo a Luis Buñuel alcune delle intuizioni più profonde di queste dimensioni feticistiche dell'inconscio erotico. La bambola che viene mostrata in *Ensayo de un crimen* (Estasi di un delitto), film del 1955 appartenente alla sua produzione messicana, ne è forse l'esempio più incisivo. Inserito in un momento particolare della trama, il manichino è il doppio perfetto di Lavinia, la donna che attrae Archibaldo, il protagonista. Eppure, nella scena clou, l'uomo, non distinguendo più la donna reale dalla sua copia, si dirige verso la bambola per baciarla. Poi la bambola viene trascinata verso una fornace per essere bruciata, ma nel tragitto perde una gamba. Ecco ancora una volta il feticcio disarticolato. Lo stesso regista insisterà sull'arto mutilato - stavolta una protesi - in una scena di *Tristana*, scena che avrà tra l'altro l'incondizionata ammirazione di Hitchcock. Il manichino di *Ensayo de un crimen* aveva le fattezze dell'attrice Miroslava Stern che venti giorni dopo la fine delle riprese del film si suiciderà volendo essere cremata proprio come

sotto/below: Fotogramma da *Ensayo de un crimen*, Luis Buñuel, 1955 / *Photogramme of Ensayo de un crimen*, Luis Buñuel, 1955

a destra/on the right: Mari Bárbola in *Las meninas*, Diego Velázquez, 1656



digressions of Alberto Sordi in *Io e Caterina* (1980) to the relationship, we might say Kokoschian, of *Love Object* (2003), in which the psycho-erotic universe of the protagonist is dominated by a real doll, up to the post-human dystopias of cyberpunk - Bellmer's doll re-emerges openly in the *Silent Hill* saga (video game 1999-2012, and then film 2006 and 2012) in which the monsters have features directly inspired by the *Poupée*. However, that claudicant anagram, which seems to live between the words *eros* and *heresy*, seems to disturb us not so much in the dolls that modernity has delivered to us and of which the Bellmerian *Poupée* represents one of the many stages. No, the real *Unheimliche* that runs through us is felt in another gaze. Not in the fixed and silent ones of the dolls but in another optical mutism. It is in the painting that more than any other interrogates us for the first time in our essence as moderns and that transforms this essence into the dimension of representation that we find that gaze, *Las meninas* by Velázquez. To the left of the infanta, Margarita appears a character, the most mysterious, the least interpreted: a dwarf. She is María Bárbara Asquín, known at court by the simple nickname of Mari Bárbola. Entering the palace in 1651, the year of the infanta's birth, this woman accompanied the princess everywhere. A living Barbie - her very name that leads us to this outrageous yet unavoidable connection - is watching us. Modernity has also given birth to this heresy: human beings are treated as toys, dwarves as dolls. However, Mari Bárbola's gaze probably delivers questions in front of which aesthetics, so decisive for Bellmer's *Poupée*, recedes, giving space to another time, that of ethics.

il suo *Doppelgänger* in una sorta di perturbante logica commutativa del destino. Le variazioni sul tema, però, sono infinite e, nell'iperrealtà della cultura contemporanea, inevitabili. Il postmoderno ci offre la sua bambola perfetta in *Blade Runner* nelle vesti addirittura di una meta-bambola: Pris, la replicante bionda interpretata da Daryl Hannah, che inseguita dal poliziotto cacciatore di replicanti Deckhard, si rifugia nella casa di Sebastian, il genetista creatore degli stessi replicanti. Nella casa di Sebastian stracolma di giocattoli, Pris si finge una bambola. I livelli sono espliciti: la replicante, quindi una bambola, che si crede un essere umano simula di essere una bambola. L'assoluta indistinguibilità dei replicanti con gli esseri umani, riassunta nel motto *more human than human*, può essere tradita solo da un test in cui è il tipo del movimento della pupilla a essere la prova della non umanità e ciò riconduce ancora una volta non solo a Hoffmann, all'abbinamento tra bambola e scopofilia, ma addirittura all'etimologia greca e latina di pupilla: pupilla, piccola *pupa*, ossia bambolina, e la parola greca *kore* significano contemporaneamente ragazza, bambola e pupilla. Questa dimensione speculare del sé colto nell'occhio altrui - noi siamo bambole nell'occhio di chi ci scruta, siamo agiti dalla percezione dell'altro - è sviluppata dallo stesso Platone nell'*Alcibiade*, collegando la pupilla all'anima che si specchia per conoscersi. L'automa contemporaneo - che varia dalle divagazioni da commedia coniugale dell'Alberto Sordi di "Io e Caterina" (1980) alla relazione, potremmo dire kokoschiana, di "Love Object" (2003), in cui a dominare l'universo psico-erotico del protagonista è una *real doll*, fino alle distopie *post-human* del *cyberpunk* - rivede la bambola di Bellmer riemergere dichiaratamente nella saga di "Silent Hill" (videogioco 1999-2012, e poi film 2006 e 2012) in cui i mostri hanno fattezze direttamente ispirate alla *Poupée*. Eppure quell'anagramma claudicante, che sembra vivere tra le parole *eros* ed *eresia*, sembra inquietarci non tanto nelle bambole che la modernità ci ha consegnato e di cui la *Poupée* bellmeriana rappresenta una delle tante tappe. No, il vero *Unheimliche* che ci attraversa lo avvertiamo in un altro sguardo. Non in quelli fissi e silenziosi delle bambole, ma in un altro mutismo ottico. È nel quadro che più di ogni altro ci interroga per la prima volta nella nostra essenza di moderni e che trasforma questa essenza nella dimensione della rappresentazione che troviamo quello sguardo, *Las meninas* di Velázquez. Alla sinistra dell'infanta Margarita appare un personaggio, il più misterioso, il meno interpretato: una nana. È María Bárbara Asquín, conosciuta a corte col semplice nomignolo di Mari Bárbola. Entrata a palazzo nel 1651, l'anno di nascita dell'infanta, questa donna accompagnava ovunque la principessa. Una Barbie vivente - è il suo stesso nome a indurci a questo collegamento oltraggioso eppure inevitabile - che ci guarda. La modernità ha partorito anche questa eresia: esseri umani trattati come giocattoli, nane come bambole. Ma probabilmente lo sguardo di Mari Bárbola ci consegna domande davanti alle quali l'estetica, così decisiva per la *Poupée* di Bellmer, retrocede dando spazio a un altro tempo, quello dell'etica.

References

- Bellmer H. (1934). *Bambola*. In Id., *Piccola anatomia dell'inconscio fisico ovvero l'anatomia dell'immagine e altri scritti*. Roma: Arcana, 1980, pp. 63-66.
- Bellmer H. (1957). *Piccola anatomia dell'inconscio fisico ovvero l'anatomia dell'immagine*, cit.
- Breton A. (1928), *Nadja*. Torino: Einaudi, 1972.
- Freud S. (1919). *Il perturbante*. In *Opere*, vol. IX, Torino: Boringhieri, 1979, pp. 81-118.
- Halliwell S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis*. Princeton: Princeton University Press.
- Hoffmann E.T.A. (1815). *L'uomo della sabbia e altri racconti*. Milano: Rizzoli.
- Kleist H. v. (1810). *Sul teatro delle marionette*. Firenze, Fussi, 1946.
- Manson M. (2001). *Jouets de toujours*. Paris: Fayard.
- Platone (2007). *Le Leggi*. Milano: Rizzoli.
- Rilke R.M. (1914). *Bambole*. In Id. *Tutti gli scritti sull'arte e la letteratura*. Milano: Bompiani, 2008, pp. 1030-1045.
- Taylor S. (2000). *Hans Bellmer. The Anatomy of Anxiety*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- Vernant J.P. (1979). *Nascita di immagini*. In Id., *Religione, storia, ragione*. Milano: SE, 2009, pp. 107-138.
- Webb P. - Short R. (1985). *Hans Bellmer*. London: Quartet.