

**“LA STORIA DELLA VESTIBILITÀ DEI MEDIA È ANCHE LA STORIA
DELL’IMMAGINARIO DEL CORPO COME SUPPORTO”
GRESPI - SOLDANI**

INDICE

Barbara Grespi, Maria Teresa Soldani
Wearable. I media da indossare

Sara Damiani
*Abbigliarsi “en Olympia”: l’arte come veste grafica
di un’identità ibrida*

Mary Harrod
*Prosthetic Identity in the Girls-Gone-Bad Film: the
Case of Spring Breakers and The Bling Ring*

Giancarlo Grossi
*Invisibile e indossabile. Il profumo come medium
utopico*

Richard Bégin
Mobilographies

Christian Nirvana Damato
*Wearable statistical desires. Ri-programmazioni
della performatività del corpo attraverso la digises-
sualità*

Eleonora Stacchiotti
*Wearable Technologies as Technological Media-
tion: from Body Art to Speculative Scenarios in Hu-
man-Technology Relations*

Ivana Randazzo
“Smart Clothing” between Fashion and Technology

Irene Calvi
*Transparency in the Wardrobe: Wearables Against
Surveillance*

Gregorio Tenti
Derma e domus. La Xenopoetica di Neri Oxman

Francesco Parisi, Samuele Sartori
*Il tatto, la pelle, il cyborg. Trasformazioni della per-
cezione e costituzione di soggettività ibride*

Mimesis Edizioni
Visual Culture Studies
www.mimesisedizioni.it

28,00 euro



08

VCS - VISUAL CULTURE STUDIES Rivista semestrale di cultura visuale

MIMESIS

VCS VISUAL CULTURE STUDIES

Rivista semestrale di cultura visuale

**WEARABLE. I MEDIA
DA INDOSSARE 08**

A CURA DI BARBARA GRESPI E MARIA TERESA SOLDANI

MIMESIS

VCS VISUAL CULTURE STUDIES

Rivista semestrale di cultura visuale

#8

Wearable. I media da indossare

a cura di Barbara Grespi e Maria Teresa Soldani

VCS

Direttori

Ruggero Eugeni, Andrea Rabbito

Vice-Direttore

Valentino Catricalà

Direttore responsabile

Elena Gritti

Comitato scientifico

Giulia Carluccio
Lucia Corrain
Tarcisio Lancioni
Giacomo Manzoli
Carmelo Marabello
Angela Mengoni
Andrea Pinotti
Antonio Somaini
Vincenzo Trione
Federico Vercellone
Vito Zagarrio

Comitato redazionale

Alfonso Amendola
Simone Arcagni
Anna Bisogno
Enrico Carocci
Adriano D'Aloia
Fabio La Mantia
Francesco Parisi

Redattrice e Content Creator del sito www.vcsmimesis.org e della pagina Facebook www.facebook.com/vcsmimesis

Valentina Mignano

Creatore del sito www.vcsmimesis.org

Andrea Rabbito

Tutti i saggi scientifici vengono sottoposti a double-blind peer review

Per sottoscrivere abbonamenti o richiedere i numeri arretrati scrivere a:

ordini@mimesisedizioni.it

oppure con acquisto online su:

www.mimesisedizioni.it

oppure telefonare al numero:

02-24416383

Abbonamenti e spedizioni

Italia Estero

Singolo numero 28,00 € 28,00 €

Abbonamento 50,00 € 50,00€

Spedizione:

con Poste Italiane GRATIS 6,00 €

con Corriere 6,00 € 15,00 €

Per procedere all'acquisto è necessario comunicare i seguenti dati: nominativo e codice fiscale; indirizzo di spedizione; ricevuta di esecuzione bonifico da anticipare via e-mail all'indirizzo:

ordini@mimesisedizioni.it

Il pagamento può avvenire tramite: contrassegno; pagamento diretto all'addetto alla consegna (solo per l'Italia e solo per consegna con corriere); circuito paypal all'indirizzo:

ordini@mimesisedizioni.it

bonifico bancario alle seguenti coordinate:

CASSA DI RISPARMIO DI ASTI

Ag. di Sesto San Giovanni

BIC/SWIFT: CASRIT22

IBAN IT 94 T 06085 20700 00000020093

intestato a MIM EDIZIONI srl – Via Monfalcone, 17/19,

20099 Sesto San Giovanni (MI)

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

www.mimesisjournals.com

Issn: 2724-2307

Isbn: 9791222320731

© 2024 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75

20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 21100089

Indice

- 5 Barbara Grespi, Maria Teresa Soldani
Wearable. I media da indossare
- 15 Sara Damiani
Abbigliarsi "en Olympia": l'arte come veste grafica di un'identità ibrida
- 43 Mary Harrod
Prosthetic Identity in the Girls-Gone-Bad Film: the Case of Spring Breakers and The Bling Ring
- 73 Giancarlo Grossi
Invisibile e indossabile. Il profumo come medium utopico
- 91 Richard Bégin
Mobilographies
- 109 Christian Nirvana Damato
Wearable statistical desires. Ri-programmazioni della performatività del corpo attraverso la digisessualità
- 139 Eleonora Stacchiotti
Wearable Technologies as Technological Mediation: from Body Art to Speculative Scenarios in Human-Technology Relations
- 163 Ivana Randazzo
"Smart Clothing" between Fashion and Technology

- 177 Irene Calvi
Transparency in the Wardrobe: Wearables Against Surveillance
- 201 Gregorio Tenti
Derma e domus. Xenopoetica di Neri Oxman
- 219 Francesco Parisi, Samuele Sartori
Il tatto, la pelle, il cyborg. Trasformazioni della percezione e costituzione di soggettività ibride

Abbigliarsi “en Olympia”: l’arte come veste grafica di un’identità ibrida

Sara Damiani

Abstract

Prendendo le mosse dall’*Olympia* (1863) di Édouard Manet, il saggio intende focalizzarsi sul nudo artistico inteso come ‘veste grafica’ capace di ridisegnare i confini identitari dell’individuo e mettere in discussione gli standard di genere ed etnia socialmente accettati. In particolare, saranno presi in considerazione gli autoritratti di artisti contemporanei, tra cui Katarzyna Kozyra e Yasumasa Morimura, che rielaborano il dipinto di Manet quasi fosse una seconda pelle da indossare, indicando la superficie epidermica come lo spazio privilegiato di negoziazione della soggettività odierna, a metà strada tra natura e tecnologia.

Taking Édouard Manet’s *Olympia* (1863) as its starting point, the article examines how the nude in art functions as a ‘graphic skin’ capable of both redefining identity boundaries and challenging pre-conceived norms of gender and ethnicity. A special focus is placed on the self-portraits of contemporary artists such as Katarzyna Kozyra and Yasumasa Morimura, who have reworked Manet’s painting to make it seem like a second skin to be worn, revealing the skin’s surface as the preferred place for dealing with contemporary subjectivity, caught between nature and technology.

Keywords

Olympia di Édouard Manet; Nudo artistico; Seconda pelle; Arte contemporanea; Identità ibrida

Édouard Manet’s *Olympia*; Nude in Art; Second Skin; Contemporary Art; Hybrid Identity

Nel noto saggio *L’empire de l’éphémère* (1987), Gilles Lipovetsky inquadra la moda come la cifra più emblematica del paradosso della società postmoderna, dove la finzione favorisce l’accesso al reale e il superficiale, nel senso letterale di lavoro sulla superficie, stimola un uso aumentato della ragione. Fra le superfici più esemplificative di questo meccanismo, Lipovetsky menziona

ovviamente gli abiti, nei quali la seduzione e il gioco appaiono strettamente intrecciati alla tecnologia, al calcolo e alla produzione¹. Negli anni Novanta del Novecento, grazie a pratiche come i tatuaggi, il bodybuilding e la chirurgia plastica, il complesso rapporto tra apparenza e profondità si estende dai vestiti alla pelle, delineandosi come un apparato di significazione mobile e stratificato dagli evidenti intenti estetizzanti, che lo porteranno a tramutarsi, con lo sviluppo più recente della tecnologia informatica, nelle “skin” personalizzate che gli utenti di Internet si creano per partecipare ai videogiochi o ad altri tipi di esperienze virtuali². Tale progressione semantica ha fatto sì che la pelle, organica e digitale, sia stata via via sempre più intesa come un rivestimento dell’io decorabile, modificabile e perfino sostituibile – gli impianti chirurgici di derma sono, ad esempio, impiegati per nascondere tatuaggi non più desiderati³ –, mutandosi in una delle superfici (artistiche) privilegiate per “indossare” la soggettività che vogliamo mostrare, teatralizzare, mettere in discussione o rivendicare in termini di malleabilità e costante cambiamento.

È possibile leggere queste dinamiche anche alla luce della metafora del “guardaroba”, che la studiosa Sara Salih ha proposto per spiegare il noto concetto di “performatività del genere” di Judith Butler. Salih paragona il continuo “farsi” del genere teorizzato da Butler a uno “stile corporeo”, che l’individuo veste in maniera non convenzionale, come se scegliesse i capi di abbigliamento preconfezionati dalla società in cui vive e li indossasse “strappandoli o cucendoci sopra delle paillettes o portandoli invertendo il davanti con il dietro, l’alto con il basso”⁴. Significativamente, film che tematizzano le metamorfosi dell’identità di genere come *The Silence of the Lambs* (*Il silenzio degli innocenti*, 1991) di Jonathan Demme o *La piel que habito* (*La pelle che abito*, 2011) di Pedro Almodóvar articolano tale metafora proprio in relazione alla pelle: entrambi i lavori trattano l’epidermide come un costume da fabbricare, cucire e indossare in guisa di una seconda pelle,

¹ G. Lipovetsky, *L’empire de l’éphémère: La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Galimard, Paris 1987, pp. 19-21.

² S.E. Ryan, *Garments of Paradise: Wearable Discourse in the Digital Age*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2014, p. 2. Per argomentare questo aspetto, Ryan si appoggia alla versione inglese, integrata, de *L’empire de l’éphémère* (1987) di Gilles Lipovetsky: *The Empire of Fashion* (1994).

³ S. Samira, K. Kavita, M. Reena, *Tattoo Removal Using Surgical Techniques: Experience with 350 Cases*, in “International Journal of Scientific Study” vol. 6, n. 11, February 2019, pp. 123-129.

⁴ S. Salih, *Judith Butler*, Routledge, London 2002, p. 50. Per le teorie di Judith Butler sulla performatività del genere, si vedano in special modo i suoi saggi seminali, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York & London 1990, e *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge, New York & London 1993.

così da segnalare le nuove potenziali trasmutazioni dell'individuo postumano che la chirurgia e le tecnologie digitali contemporanee consentono di esplorare, contrastando la fissità delle regole eteronormative.

A proposito degli ultimi sviluppi della tecnologia informatica, e più specificatamente nell'ambito del virtuale, l'artista australiana Hermione Flynn ritiene assolutamente vantaggiosa l'opportunità odierna di potersi costruire degli avatar in 3D e usare la pelle come un'interfaccia digitale utile a modificare il proprio aspetto, affermando che, al di là degli "standard commerciali di bellezza" che immagina possano prevalere nelle scelte degli utenti di Internet, l'alterazione digitale dell'epidermide contiene in realtà in sé "il potenziale per stabilire un linguaggio artistico di rappresentazione visiva completamente nuovo, libero dalle discriminazioni sociali stabilite in secoli di esistenza e interazione fisiche"⁵.

In questa prospettiva, appare interessante il fatto che prima di dedicarsi alla progettazione di avatar iperrealistici, Flynn sia stata anche una disegnatrice di abiti e abbia creato un marchio personale con il suo nome – di cui un sub-brand era eloquentemente chiamato "Second Skin" – con collezioni di moda provocatorie, basate sulla denuncia delle discriminazioni a danno di particolari individui o gruppi sociali, tra cui "Lawless" (2017) e "Generico" (2018). Per la performance di presentazione di "Lawless", una collezione di abiti maschili che ruotava attorno ai mutamenti esperienziali e percettivi introdotti dai computer, Flynn si è avvalsa della collaborazione del danzatore Moo Kim, rilevandone i movimenti con un sistema di 3D Sensor Motion Capture. La trasformazione in codice binario della danza di Kim è stata alla base della creazione di indossatori virtuali assolutamente realistici, che però non sembravano in grado di riconoscere i confini dei loro corpi: vestiti degli abiti, giacche e gonne (da uomo) della collezione, si presentavano con arti duplicati, mani che attraversavano la schiena, gambe che si intersecavano tra loro e strati di pelle aggiuntivi, come se questi ultimi fossero anch'essi 'indossati'⁶. In breve, la performance di Flynn vestiva corpi che si esibivano in qualità di accumuli di organi dislocati, talvolta capaci addirittura di sovrapporsi ai vestiti stessi: di fatto, l'assenza di leggi e di barriere fisiche di

⁵ H. Flynn, *Is our skin just another digital interface?*, in "Dazed Beauty", 0, 4 March 2019, <https://www.dazeddigital.com/beauty/article/43197/1/skin-interface-hermione-flynn-digital-avatar> (ultimo accesso: 8 ottobre 2023).

⁶ B. García, *Hermione Flynn: Breaking social boundaries*, in "Metal Magazine", 2 Novembre 2017 <https://metalmagazine.eu/post/hermione-flynn-breaking-social-boundaries> (ultimo accesso: 10 ottobre 2023).

questi modelli digitali – da cui il nome “Lawless” della collezione – mostrava la possibilità di smantellare i confini anatomici conosciuti, articolando la libertà identitaria promossa dal nuovo linguaggio ricercato dall’artista.

In un ambito più prettamente legato alla storia dell’arte, ma nella stessa prospettiva di ricostruzione del corpo attraverso la stratificazione di immagini digitali, può essere inquadrato anche *Mona Lisa* (2020), l’avatar della Gioconda realizzato dalla Mimic Productions, una società berlinese che si presenta con il claim “creiamo umani digitali” (“we make digital humans”) e di cui Flynn è co-fondatrice⁷. Il passaggio dalla pittura di Leonardo a un personaggio tridimensionale assolutamente mimetico e in movimento sposta l’attenzione sulla possibilità di convertire visivamente i pigmenti materici dell’olio su tela in un’interfaccia virtuale – una skin, appunto – capace non tanto di simulare l’esistente, essendo l’originale di Monna Lisa un personaggio dipinto, quanto piuttosto di sovrapporre due diverse tecniche artistiche per mettere in scena un artificio di massimo grado, un’abbondanza di finzione realista, il cui eccesso obbliga ad attuare diverse modalità percettive. L’arte di Flynn esula infatti dal mero campo della simulazione per valutare “la nostra capacità di sostituire la vita reale. Sviluppare un’esistenza oltre la realtà, oltre la biologia e oltre i confini sociali della nostra esistenza fisica”⁸, dove l’io è chiamato necessariamente a definire nuovi parametri di relazione e interazione collettiva.

È su queste basi, centrali peraltro nel dibattito critico attorno al postumano, che la metafora dell’abito di pelle (artificiale) diventa strumento interpretativo utile a riconoscere alcune dinamiche sociali odierne, proprio a partire dai sistemi di rappresentazione visiva: con un’impostazione critica tracciata dai contributi seminali di Didier Anzieu (1985), Jean-Luc Nancy (2000), Claudia Benthien (2002) e Steven Connor (2004)⁹, il presente saggio intende esaminare l’epidermide in qualità di dispositivo tecnologico che, in guisa di interfaccia intercambiabile, veste l’individuo riformulandone le barriere identitarie conosciute e/o convenzionalmente accettate.

In particolare, l’ipotesi principale è quella di verificare se e come il linguaggio estetico esplorato da Flynn e da altri artisti digitali contemporanei

⁷ Si veda il sito: <https://www.mimicproductions.com/>; si veda inoltre il breve video *Digitising Mona Lisa*, <https://www.youtube.com/watch?v=oSYdBKsHb5U> (ultimo accesso: 17 maggio 2024).

⁸ H. Flynn, *Is our skin just another digital interface?*, cit.

⁹ Si veda, D. Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1985; C. Benthien, *Skin: On the Cultural Border Between Self and the World*, Columbia University Press, New York 2002; J.-L. Nancy, *Corpus*, Éditions Métailié, Paris 2000; S. Connor, *The Book of Skin*, Reaktion Books, London 2004.

possa essere rintracciabile già a partire dall'Ottocento, quando lo sviluppo della tecnologia ottica inquadra lo sguardo come il modello conoscitivo per eccellenza, ma, soprattutto, affida a differenti processi di articolazione visiva la definizione dell'identità del singolo¹⁰.



Fig. 1 – Édouard Manet, *Olympia*, 1863, olio su tela.

In questa prospettiva, l'indagine prenderà le mosse da una delle opere d'arte più sintomatiche della modernità, ossia l'*Olympia* (1863, Fig. 1) di Édouard Manet, che verrà analizzata come efficace emblema del rapporto tra la tecnica/tecnologia rappresentativa e le istanze socio-culturali contenute in essa, tra l'identità di superficie dell'immagine e l'identità profonda dell'osservatore che vi si riconosce, tra la finzione e il corpo. Associato, dai parigini del XIX secolo, a vari procedimenti di riproduzione visiva, dalle litografie alle insegne commerciali alle fotografie¹¹, il nudo della prostituta protagonista del quadro manetiano rivela una tecnica pittorica volutamente approssima-

¹⁰ Tra i vari studi, si veda, ad esempio, L. Jordanova, *Sexual Visions: Images of Gender in Sciences and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, The University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin) 1989; B.M. Stafford, *Echo Objects: The Cognitive Work of Images*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2007.

¹¹ L'influenza delle fotografie erotiche e pornografiche nella realizzazione dell'*Olympia* è analizzata da G. Needham, *Manet, Olympia and Pornographic Photography*, in Hess T.B., Nochlin L. (a cura di), *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730-1970*, Newsweek Books, New York 1972, pp. 80-89.

tiva, vicina allo schizzo, che è essa stessa “una specie di finzione: è parte della creazione di questo particolare mondo fittizio, di questo corpo”¹²: grazie alla peculiare resa di Manet, Olympia si esibisce infatti ai suoi contemporanei in qualità di artificio all’ennesima potenza, un corpo ibridato con altre figure presenti nell’immaginario storico-culturale del tempo e, proprio per questo, difficilmente governabile a livello interpretativo, così come impossibile da assimilare all’interno dei codici (estetici e sociali) conosciuti. Descritta come il rivestimento artificiale di un femminile ormai perduto, ossia quello delle Veneri rinascimentali, Olympia diventa di volta in volta un grottesco in caucciù, l’illustrazione di un orango o l’insegna di una donna barbata, assorbendo le tensioni identitarie dell’individuo ottocentesco.

Tenendo in considerazione i capisaldi degli studi critici sull’*Olympia* manetiana, ma proponendoli all’interno di un’aggiornata lettura prospettica, nella prima parte del saggio, verranno analizzati i commenti dei critici coevi riguardo al dipinto, con un’attenzione specifica alla funzione del nudo come sagoma plasmabile e continuamente modificabile, adatta a evocare tutta una serie di immagini liminali e ibride. Nella seconda parte, saranno invece presi in considerazione gli autoritratti di alcuni artisti contemporanei, che scelgono esplicitamente di “abbigliarsi” dell’olio di Manet per riappropriarsi dei suoi sconfinamenti identitari e riproporli a denuncia dei rapporti di potere e degli squilibri a danno di precise categorie sociali.

In breve, l’obiettivo sostanziale è quello di valutare l’*Olympia* come una pittura che, mostrando alterità (iconografiche) fin dall’epoca in cui è stata creata, problematizza non solo la significazione del nudo artistico in termini di interpretazione visiva – il confronto tra natura e artificio –, ma anche il concetto di individuo nella società, confutando le demarcazioni anatomiche chiuse e i criteri normativi che, a partire dalla modernità, ne regolano la presenza a livello relazionale, culturale e simbolico. Dalla sua prima esposizione pubblica nel 1865, il dipinto di Manet sollecita reazioni che tradiscono le ansie collettive legate a una soggettività eterogenea e

¹² T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 1986, p. 139. Flavio Fergonzi ribadisce il carattere fittizio della pittura di Manet, quando afferma come fosse “stupefacente per la capacità di guardare a Velázquez e a Tiziano, ma crudele nella dimostrazione che questa continuità con i maestri si era rotta, con la fotografia e con l’atteggiamento disincantato della visione moderna. In Manet lo sfondo diventa un’altra cosa rispetto alla figura, obbedisce a una regola di finzione”. Si veda F. Fergonzi, *La fortuna italiana di Manet, 1865-1948*, in Guégan S. (a cura di), *Manet. Ritorno a Venezia*, catalogo della mostra a Venezia, Palazzo Ducale, aprile-agosto 2013, Skira, Milano 2013, pp. 204-259, pp. 221-222.

non categorizzabile all'interno degli standard accettati di classe, specie, etnia e genere: l'intenzione è quella di verificare fino a che punto la peculiare resa tecnica del nudo di Olympia abbia contribuito a trasformarlo nella "skin" o "veste grafica" più convincente di tale soggettività, tanto da essere massivamente presente in questo ruolo anche nell'arte contemporanea.

Olympia, grottesco di caucciù

La figura piatta, priva di sfumature chiaroscurali e lontana dall'illusionismo prospettico con cui Manet ritrae la modella Victorine Meurent nei panni di Olympia – una prostituta parigina mostrata distesa sul proprio giaciglio nella classica posa delle Veneri rinascimentali, con una domestica nera a fianco e un bizzarro gatto nero ai suoi piedi – sconvolge il pubblico del Salon del 1865, dove il quadro è stato esposto per la prima volta. I due motivi principali della perplessità generale, correlati tra loro, sono da ascrivere alla scabrosità del soggetto raffigurato e alla sua resa formale, che esplicita in maniera eccessiva la propria artificialità. L'opera mostra in effetti un nudo femminile dipinto in maniera "sconcertante"¹³, per usare le parole dello storico dell'arte inglese T.J. Clark, a causa della scarsa verisimiglianza, della spigolosità delle linee, dei bordi troppo netti e del passaggio brusco dalle aree luminose a quelle scure; del resto, anche la domestica, visualizzata mentre regge un enorme mazzo di fiori, presenta una mano che sembra solo schizzata, quasi una macchia astratta di colore, con il polso troncato in maniera troppo rigida prima di essere ricoperto dalla manica dell'abito che indossa¹⁴.

È però soprattutto il corpo nudo a confondere lo sguardo: insistendo sulla violenza del tratto manetiano, nel 1865 il giornalista Gille lo definisce "un assemblaggio spaventoso e indecente di toni crudi, di linee contrastanti che spaccano gli occhi"¹⁵. Apparentemente incapaci di riconoscere in Olympia l'evidente citazione della *Venere di Urbino* (1538) di Tiziano Vecellio e di ri-

¹³ T.J. Clark, *The Painting of Modern Life*, ivi, p. 138.

¹⁴ Per una discussione sulla resa formale e la piattezza del dipinto, si veda T.J. Clark, *The Painting of Modern Life*, ivi, "Introduction"; C. Greenberg, *Modernist Painting*, 1965, in Fascina F., Harrison C. (a cura di), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Harper & Row, New York 1982, pp. 5-10; M. Fried, *Manet's Modernism: Or, the Face of Painting in the 1860s*, University of Chicago Press, Chicago 1996. Si veda, inoltre, G. Bataille, *Manet*, 1955, Skira, Paris 1994, pp. 47-64.

¹⁵ Cit. in T.J. Clark, *The Painting of Modern Life*, ivi, p. 134.

portare così la rappresentazione a un passato ideale, di fronte all'enorme tela di Manet gli osservatori si sentono obbligati a confrontarsi con un'esponente scomoda della loro quotidianità – una prostituta che accoglie il proprio cliente –, senza possibilità di mediare, cambiare o collocare in un contesto mitologico-allegorico la sua identità, perché modellata, secondo i commentatori del tempo, da una pennellata "brusca", "acre" e "abbreviata"¹⁶. Nell'*Olympia*, il "passato era travestito"¹⁷, nascosto dietro un nudo 'piatto' e tracciato di nero che faceva dimenticare ai vari critici ottocenteschi il corpo sensuale di Tiziano: Olympia risultava, in effetti, una figura priva di forma umana, inconcepibile, sporca, grottesca, dai toni cadaverici, se non addirittura in stato di decomposizione, non essendo "né vera, né vivente, né bella"¹⁸.

Non a caso, le uniche due testimonianze coeve che accennano esplicitamente alla *Venere di Urbino* in relazione alla prostituta di Manet assimilano quest'ultima a un paradossale e mostruoso costume di gomma evocante l'animalità scimmiesca, una sorta di effetto "spettacolare" che copre e altera il femminile tizianesco. Il 21 maggio 1865, in *Le Grand Journal*, Amédée Cantaloube dichiara:

Mai, del resto, abbiamo visto con i nostri occhi uno spettacolo simile e di un effetto così cinico: questa Olympia, una sorta di gorilla femmina, una specie di grottesco di caucciù contornato di nero, una scimmia su un letto, in completa nudità, nella posa orizzontale della Venere di Tiziano; il braccio destro poggia sul corpo nella stessa maniera, tranne la mano, che si raggrinza in una specie di contrazione impudica [...].¹⁹

Solo una settimana prima, il 14 maggio, *Les Tablettes de Pierrot* aveva pubblicato a firma di un anonimo Pierrot – probabilmente pseudonimo di Cantaloube stesso oppure dell'editore del pamphlet – un testo pressoché identico. Olympia era descritta come: "una donna su un letto, o piuttosto una forma qualsiasi gonfiata come un grottesco di caucciù; una specie di scimmia che scopiazza la posa e il movimento del braccio della Venere di Tiziano, con una mano contratta in maniera impudica! [...]"²⁰.

¹⁶ Ivi, p. 100.

¹⁷ Ivi, p. 95.

¹⁸ F. Aubert, *Salon de 1865*, in "Le Pays: journal des volontés de la France," 15 mai 1865, s.p.; in *The Painting of Modern Life*, Clark offre una rassegna estesa delle reazioni a *Olympia* da parte dei critici d'arte contemporanei a Manet: si veda l'intero capitolo "Olympia's Choice", pp. 79-146.

¹⁹ A. Cantaloube, *Le Salon de 1865 – II. La Peinture d'histoire*, in "Le Grand Journal", 21 mai 1865, p. 2.

²⁰ Pierrot, *Histoire de la semaine (14 mai 1865)*, in "Les Tablettes de Pierrot", 14 mai 1865, p. 11.

Entrambi i commenti interpretano Olympia come il travestimento informe, realizzato in gomma, di un capolavoro del passato: la Venere è privata della propria carnalità, voluttà e perfino umanità, trasformandosi in un gorilla ambiguo, colto in atteggiamenti lascivi²¹.

Il nudo scandaloso di Manet diventa in questo modo la maschera mostruosa di un'armonia ormai perduta, traducendo in maniera visiva una serie di inquietudini tipiche dell'uomo moderno, spesso condensate nelle immagini popolari circolanti in quel periodo: in effetti, se da un lato il riferimento al gorilla trova chiaramente la sua matrice nella pubblicazione di *On the Origin of the Species* (*L'origine della specie*, 1859) di Charles Darwin, apparso pochi anni prima la creazione dell'*Olympia*, dall'altro è giustificato dall'ampia diffusione sulla stampa ottocentesca delle illustrazioni scientifiche e naturalistiche dei primati, adatte a favorire inediti percorsi dello sguardo.

Animalità

Per tentare di comprendere il nesso tra Olympia e la scimmia formulato da Pierrot e Cantaloube, la storica dell'arte Anne McCauley considera la proliferazione nella cultura popolare di disegni, incisioni, vignette e caricature concernenti i gorilla, conseguente alla "gorilla mania" sviluppatesi con le teorie darwiniane, e la mette in rapporto alla "visione anatomica comparata"²² praticata dagli scienziati moderni di storia naturale. Nel XIX secolo, gli zoologi erano soliti formulare specifiche descrizioni delle caratteristiche fisiche e misurabili delle varie specie, correlandole non solo tra loro, ma anche con quelle dell'essere umano²³: in tal modo, sono giunti a definire un sistema classificatorio e di giudizio operante attraverso lo sguardo che, secondo McCauley, si è esteso poi ad altre sfere della conoscenza, al punto da essere utilizzato anche per giudicare l'iconografia delle opere d'arte.

²¹ T.J. Clark, "Preliminaries to a Possible Treatment of 'Olympia' in 1865", *Screen*, 21, 1, Spring 1980, pp. 18-41, pp. 26-27.

²² A. McCauley, *Beauty or Beast? Manet's Olympia in the Age of Comparative Anatomy*, in "Art History", 43, 4, September 2020, pp. 742-773, p. 751. Nell'arte contemporanea, l'adozione della maschera da gorilla per rivendicare le discriminazioni nei confronti del femminile e di tutte le minoranze sociali è associata alle performance del collettivo newyorkese delle Guerrilla Girls.

²³ In tale sistema, la superiorità dell'*Homo sapiens*, inteso come maschio, istruito e di etnia caucasica, risultava ovviamente indiscussa. Si veda A. McCauley, *Beauty or Beast?*, ibidem.

I vari critici si erano così abituati a descrivere i dipinti valutando la correttezza dell'anatomia umana, analizzando le varie parti corporee raffigurate e mettendole poi in relazione a standard di bellezza già codificati nell'arte del passato. Di fronte all'*Olympia* di Manet, tale meccanismo di confronto con gli ideali estetici di femminilità è emerso come problematico, sia per la difficoltà di collocare la protagonista all'interno delle coordinate mitico-allegoriche tradizionalmente utilizzate per questa tipologia di soggetto sia per la mancanza di volume e dettagli realistici con cui si presentava. Di conseguenza, il suo corpo "orripilante" è stato quasi inevitabilmente ricondotto al regno animale²⁴, soprattutto perché, spiega McCauley, «[i]l suo viso [...] era appiattito con poche tracce del ponte del naso e punteggiato da occhi asimmetrici e privi di pupilla che le conferivano qualcosa della sconcertante vacuità che caratterizzava le rappresentazioni litografiche dei giovani oranghi, i cui musi corti permettevano di allinearli alle proporzioni umane»²⁵.

Significativamente, il personaggio di Olympia era dunque percepito non tanto come un orango quanto piuttosto come l'illustrazione ottocentesca di un orango, e cioè un'opera grafica a stampa dai contorni neri in evidenza, quasi il suo nudo femminile costituisse l'evoluzione pittorica del disegno di un primate o, meglio, ne marcasse il rivestimento in caucciù.

I parallelismi formali paventati dagli osservatori rivelano una delle inquietudini più profonde della seconda metà del XIX secolo, ossia quella della degenerazione sociale, razziale e culturale della civiltà occidentale, dominata, per un verso, dal terrore nei confronti della componente bestiale, lussuosa e incontrollabile dell'essere umano – il romanzo di Robert Louis Stevenson *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (Lo strano caso del dr. Jekyll e del sig. Hyde, 1886) è sicuramente la testimonianza più efficace in tal senso – e, per altro, dall'angoscia generata dalla politica colonialista europea e dal conseguente propagarsi di fenomeni di meticciamento con popolazioni ritenute inferiori.

La prostituta manetiana sembrava, in effetti, dare prova visiva di quell'angosciante continuità identitaria tra il genere umano e i primati che la scienza e le esplorazioni colonialiste ottocentesche avevano avuto modo di ribadire in diverse occasioni e che, nell'immaginario occidentale, trovava supporto nel parallelismo tra le scimmie e la sessualità sfrenata,

²⁴ Lo storico dell'arte Ernest Chesneau paragona la sua mano all'immagine di un rospo: E. Chesneau, *Salon de 1865 – III. Les excentriques*, in "Le Constitutionnel", 16 mai 1865, p. 1.

²⁵ A. McCauley, *Beauty or Beast?*, cit., p. 752.

come conferma la stessa terminologia scientifica: fin dal XVII secolo, gli oranghi iniziano a essere classificati con il nome di “*Simia satyrus*”, con un inevitabile rimando alla natura ibrida e lasciva dei satiri della mitologia greca, e, a partire dal 1847, il termine “*Górrillai*”, utilizzato originariamente in un testo greco del V secolo a.C. per definire una favolosa tribù africana di donne irsute, viene privato dell’aura leggendaria e messo in circolazione per indicare uno specifico genere di scimmie²⁶.

Olympia, raffigurata accanto alla domestica nera, esaspera così nei parigini dell’epoca quelle equazioni pregiudiziali che non solo collegano il femminile all’animalità, ma attribuiscono al femminile non europeo la sessualità eccessiva e ingovernabile ritenuta tipica dei selvaggi primitivi²⁷: d’altra parte, nel XIX secolo colonialista, la rappresentazione di una serva nera accostata al nudo della padrona bianca era una sorta di convenzione visiva per esprimere i pericoli di un’alterità esotica, non civilizzata e fulcro di erotismo perverso che poteva portare a corruzione morale e a barbarie involutive²⁸.

In realtà, come ben argomenta Darcy Grimaldo Grigsby, *Olympia* manetiana scardina tale cliché, frutto di uno sguardo astorico e mistificatore, *de-orientalizzando* la protagonista nera e posizionandola all’interno delle dinamiche socio-economiche della modernità in qualità di lavoratrice – una domestica – affrancata dalla schiavitù e, molto probabilmente proprio per questo, causa di tensioni ancora più forti sulle possibili sovrapposizioni di etnia e classe tra bianchi e neri, padroni e schiavi, europei e stranieri²⁹. Secondo la storica dell’arte, la lunga serie di commenti violenti e caricature ostili generatasi al tempo della presentazione pubblica dell’*Olympia* deriva infatti dalla scelta di Manet di non raffigurare in maniera sentimentale né pittoresca il ruolo subordinato della domestica nera – che ha notoriamente il volto di Laure, una giovane donna

²⁶ Ivi, p. 757 e p. 745.

²⁷ Si veda T.D. Sharpley-Whiting, *Black Venus: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French*, Duke University Press, Durham 1999, p. 88.

²⁸ Si veda al riguardo L. Nochlin, *The Imaginary Orient*, in “*Art in America*”, May 1983, pp. 118-131 e pp. 187-191, p. 126.

²⁹ D. Grimaldo Grigsby, *Still Thinking about Olympia’s Maid*, in “*The Art Bulletin*”, 97, 4, December 2015, pp. 430-451. Per argomentare il processo di “de-orientalizzazione” presente nel dipinto di Manet, Grimaldo Grigsby fa particolare riferimento allo studio di G. Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories*, Routledge, London 1999, specialmente il cap. 9, “A Tale of Three Women: Seeing in the Dark, Seeing Double, at Least, with Manet”, pp. 247-315.

di origini antillane che abitava poco lontano dallo studio del pittore³⁰ –, scatenando le paure di meticciamento e perdita di controllo dell'uomo bianco. Di fatto, il dipinto e, a cascata, le sue contemporanee rielaborazioni caricaturali lascerebbero intendere le difficoltà, il biasimo e l'odio affrontati dalle lavoratrici libere nere nella Parigi del tempo, ma anche il terrore nei confronti di un femminile troppo ambiguo per essere assorbito all'interno degli schemi convenzionalmente ammessi.

Corpi ibridati

Entrambe espressione di marginalità sociale, Olympia e la sua domestica rivelano un rapporto formale speculare – bianca e nera, in posizione coricata ed eretta, nuda e abbigliata – che lascia intendere la loro correlazione in termini di appartenenza a classi ritenute inferiori, ma che rimanda anche, come fa notare sempre Grimaldo Grigsby, alle immagini circolanti in Francia relative alle società schiaviste caraibiche e americane, dove spesso una schiava nera, mostrata in piedi, affiancava la padrona creola, con la pelle solitamente chiara, raffigurata, invece, distesa³¹.

È molto probabilmente questo articolato rimando visivo al meticciamento a generare inevitabili turbamenti nei concittadini di Manet, scatenando reazioni di repulsione eccessive, se non addirittura iperboliche³². Lo scrittore e storico Victor Fournel, con lo pseudonimo Geronte, attinge ad esempio all'immaginario colonialista per fondere Olympia e la sua cameriera all'interno di una visione pressoché apocalittica: nella sua interpretazione del quadro, il cadavere di una prostituta parigina arriva a sovrapporsi con quello di una persona morta di febbre gialla nei Paesi esotici e la *Venere di Urbino* si trasforma in una "Venere ottentotta", fino a diventare un fenomeno da baraccone. Ne *La Gazette de France* del 30 giugno 1865, Fournel scrive infatti,

³⁰ D. Grimaldo Grigsby, *Still Thinking about Olympia's Maid*, ivi, pp. 433-434. A rimarcare il parallelismo tra Olympia e la sua domestica, Grigsby fa inoltre notare che nella Parigi dell'epoca le prostitute nere non erano certo una novità, al punto da essere protagoniste anche nel mercato delle fotografie pornografiche (p. 440).

³¹ Si veda, ad esempio, la copertina del testo di Charles Expilly *Les Femmes et les mœurs du Brésil*, pubblicato a Parigi nel 1863: ivi, p. 435-437. Si veda, inoltre, D.J. Getsy, *How to Teach Manet's Olympia after Transgender Studies*, in "Art History", 45, 2, April 2022, pp. 342-369, p. 353.

³² In realtà, le due donne non esplicitano iconograficamente il meticciamento in termini di contatto corporeo, non toccandosi e avendo molto probabilmente posato per Manet in tempi e spazi differenti: si veda D. Grimaldo Grigsby, *Still Thinking about Olympia's Maid*, ivi, p. 446.

questa Venere ottentotta, con il gatto nero, esposta tutta nuda sul suo letto, come un cadavere sulle lastre dell'obitorio, questa Olympia di rue Mouffetard, morta di febbre gialla e già in avanzato stato di decomposizione, sarebbero delle insolenze verso il pubblico, se non fossero soprattutto delle colossali sciocchezze [...]. Il suo colorito agresto, aspro e acido, penetra nell'occhio come la sega di un chirurgo nella carne. Guardando questa Olympia [...] mi vengono in mente quegli stand delle fiere pubbliche, al cui ingresso un distinto signore vi promette, con un linguaggio elegante, meraviglie straordinarie, incomparabili, uniche, e dove, appena entrati, vi viene mostrato un vitello con due teste, una delle quali è di cartone.³³

"Venere ottentotta" era l'appellativo solitamente utilizzato per indicare Saartjie Baartman, una donna africana del gruppo etnico Khoikhoi che nei primi decenni dell'Ottocento veniva esibita nei *freak shows* di Parigi e Londra per le sue caratteristiche anatomiche particolari: emblema, per gli Europei, di un corpo disarmonico e marcatamente sessuato, con le natiche e le piccole labbra dell'organo genitale ipertrofiche, è stata riprodotta in numerose caricature come personaggio *curioso*, osceno e di difficile inquadramento, forse anche per il colore della pelle stesso, tendente al giallo-bruno e più chiaro rispetto a quello di altre etnie africane, quindi espressione non tanto di una diversità razziale *tout court*, quanto piuttosto di quegli allarmanti parallelismi di superficie tra i bianchi e i neri che la cultura visiva popolare voleva invece rimarcare nella loro improbabilità. Il corpo "sproporzionato" e "mostruoso" di Baartman era infatti presentato come tutt'altro che seducente, a riprova di un'incolmabile (e raccomandata) distanza tra il maschile occidentale e il femminile esotico (Fig. 2)³⁴: in breve, il timore di un'ibridazione degradante con le popolazioni africane si traduceva in rappresentazioni satiriche e spettacoli di *freak* che tentavano sistematicamente di ridicolizzare l'alterità straniera, ribadendo l'indiscussa superiorità degli Europei.

³³ Geronte [Victor Fournel], *Le Salon de 1865 – Lettres au jury de l'exposition – VIII. Les excentriques et les grotesques*, in "La Gazette de France", 30 juin 1865, pp. 1-2, p. 2.

³⁴ D. Grimaldo Grigsby, *Still Thinking about Olympia's Maid*, cit., p. 432. Per una lettura diversa della simbologia della Venere ottentotta, si veda, S.L. Gilman, *Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature*, in "Critical Inquiry", 12, 1, Autumn 1985, pp. 204-242.



Fig. 2 – Louis François Charon, *Les Curieux en extase, ou les cordons de souliers*, 1815, incisione, stampatore: Aaron Martinet. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Come già Cantaloube, ma in maniera ancora più esplicita, Fournel mischia le due protagoniste del dipinto di Manet, mutandole in un unico femminile ricettore di angosce legate a soggettività eterogenee, dove è anche la componente fittizia – quella del vitello freak a due teste – a emergere come disturbante in termini di decodificazione visiva: in effetti, la prostituta diventa un fenomeno da baraccone perché si veste della Venere ottentotta impersonata dalla sua domestica e viceversa, oltrepassando ogni divisione di etnia, classe e cultura. Il travestimento di pelle e forme anatomiche diverse attuato grazie a varie tipologie di immagini confuse tra loro disturba l'occhio dello spettatore, disorientandolo e rendendolo incapace di distinguere nettamente i contorni identitari delle donne raffigurate.

Manet/Manette

Nelle letture ottocentesche dell'opera di Manet, il nudo di Olympia sembra evocare anche un'altra rarità esibita nei *freak shows*, ossia la donna barbata: in un articolo su *L'Opinion nationale* del 29 maggio 1865, il critico Olivier Merson paragona infatti la prostituta a un'"insegna della donna barbata", per segnalare la difficoltà di classificare un nudo che ritiene "brutto, stupido,

disordinato, corrotto"³⁵. Non a caso, solo due giorni prima, il 27 maggio, era apparsa in *Le Journal amusant* una caricatura del dipinto di Manet a opera di Bertall intitolata *Manette, ou la Femme de l'ébéniste* (*Manette o la moglie dell'ebanista*, Fig. 3), con un chiaro rimando ironico nel titolo alla sovrapposizione identitaria tra Olympia e il suo (barbuto) creatore e una resa formale del nudo priva di caratteristiche sessualmente riconoscibili³⁶.

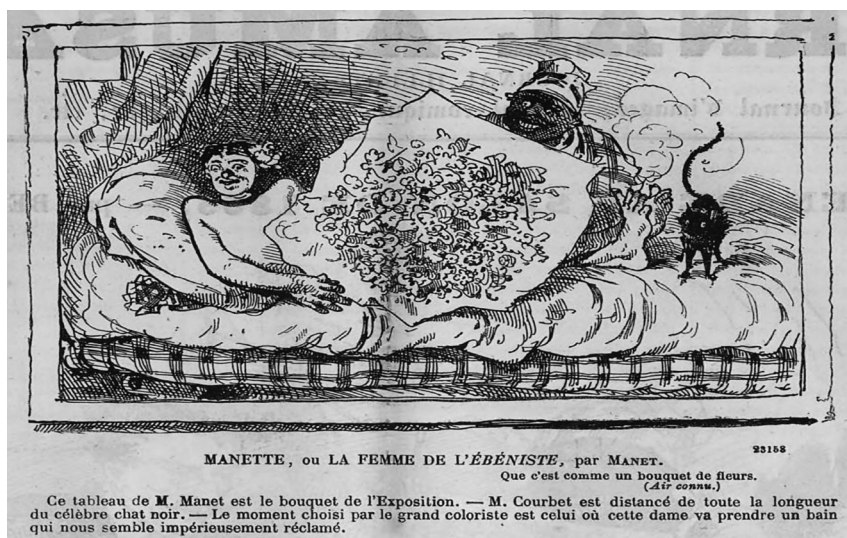


Fig. 3 – Bertall, *Manette, ou La Femme de l'ébéniste, par Manet*, in "Le Journal amusant", n. 491, 27 mai 1865, p. 2.

Di fatto, anche per quanto riguarda l'identificazione sessuale, *Olympia* sembra proporre la nudità come un segno, una costruzione, tanto quanto l'abbigliamento e il *cross dressing* con cui Manet stava sperimentando proprio negli anni Sessanta dell'Ottocento: esemplare al riguardo è il dipinto *Mademoiselle V... en costume d'espada* (1862), dove il pittore sfrutta

³⁵ O. Merson, *Salon de 1865 (I)*, in "L'Opinion nationale", 29 mai 1865, pp. 2-3, p. 3.

³⁶ Il titolo completo *Manette, o la moglie dell'ebanista* è anche associabile a un insulto razzista, considerato che il termine "ebano" era utilizzato per significare la tratta degli schiavi. Si veda D. Grimaldo Grigsby, *Still Thinking about Olympia's Maid*, cit., p. 438. A proposito della sovrapposizione identitaria tra Manet e Olympia, nel 1867, Émile Zola dichiarerà: "ritengo che questa tela sia davvero la carne e il sangue del pittore [...]. È l'espressione completa del suo temperamento; lo contiene interamente e contiene solo lui". É. Zola, *Une nouvelle manière en peinture: Édouard Manet*, in "La Revue du dix-neuvième siècle", 1 janvier 1867, cit. in C. Armstrong, *Manet Manette*, Yale University Press, New Haven and London 2002, p. 41.

appieno quella che David J. Getsy definisce la “transgender capacity”³⁷, ossia la capacità di far emergere alla vista la molteplicità trasformativa del genere, l'impossibilità di bloccarlo all'interno di parametri fissi basati sul dimorfismo maschio/femmina. È un'operazione che agisce sullo sguardo e che, per questo, si concentra sulla superficie più esterna del corpo, predisponendo il nudo come un abito o, meglio, una sorta di interfaccia mobile, metamorfica e tecnicamente modificabile che, nel caso dell'*Olympia*, si traduce appunto in un “assemblaggio di linee contrastanti che spaccano gli occhi”, aprendo nuove potenzialità simboliche: la donna barbata è molto lontana iconograficamente dalla figura di Olympia, ma ne definisce bene l'ambiguità ibridante e sovversiva giocata, ancora una volta, su uno stile corporeo, oltre che pittorico, che può essere indossato e reso performativo, mai fissato.

Per riassumere, i commenti ottocenteschi riguardanti *Olympia* decifrano il nudo di Manet come un rivestimento superficiale amorfo e malleabile, capace di assumere sembianze diverse a seconda delle inquietudini sociali che è chiamato a personificare e che riguardano sostanzialmente lo smantellamento delle frontiere identitarie normate a livello socio-culturale. La peculiarità di questo *nudo artefatto di gomma* è quella di offrirsi, da un lato, come un'anatomia che è visibilmente un'immagine costruita – piatta, inanimata e cadavericamente livida –, e, dall'altro, come un raccoglitore di ansie, pulsioni e desideri che lo vivificano in qualità di corpo eccessivo e instabile, espressione privilegiata di alterità di classe (la prostituta, la domestica nera), di etnia (il meticciamiento), di specie (l'animalità), di genere (la capacità transgender).

Risiede in questo meccanismo di “snaturamento” del nudo artistico, necessario a smascherare i codici culturali precostituiti di cui viene investito³⁸, la grande fortuna dell'*Olympia* nell'arte contemporanea, che, facendo proprie le reazioni negative dei parigini della seconda metà del XIX secolo, le volge in protesta contro ogni tipo di ghetizzazione sociale

³⁷ Per un discorso più ampio sul ruolo dell'abbigliamento nei dipinti di Manet, si veda C. Armstrong, *Manet Manette*, ivi; in merito alla “transgender capacity”, si veda D.J. Getsy, *Abstract Bodies: Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender*, Yale University Press, New Haven and London 2015, pp. 34-36. A questo proposito, interessante conoscere che Nadar, amico di Manet, ha eseguito nel 1860 fotografie mediche dell'anatomia di un ermafrodito: si veda D.J. Getsy, *How to Teach Manet's Olympia after Transgender Studies*, cit., pp. 363-364, e M. Le Mens, *Modernité hermaphrodite: Art, histoire, culture*, Éditions du Félin, Paris 2019.

³⁸ Riguardo alle tradizionali tecniche rappresentative del nudo e alla sua interpretazione, si veda il lavoro di K. Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form*, J. Murray, London 1956, trad. it. di D.O. Caprin, *Il nudo: uno studio della forma ideale*, A. Martello, Milano 1967.

e recupera l'opera quasi fosse una pittura da indossare a mo' di denuncia visiva, molto spesso sotto forma di inconsueto autoritratto in costume degli artisti stessi³⁹.

Abbigliati/e "en Olympia"

Sorta di interfaccia o avatar attraverso cui l'artista si presenta sotto identità diversa o "aumentata", il nudo di Olympia si offre oggi come una paradossale figura di cui ci si ricopre per rivendicare la mutabilità dei confini di genere ed etnia, così come l'iniquità di ogni discriminazione contro le donne, in particolare le donne nere, gli omosessuali, le soggettività transgender, rendendo dunque provocatoriamente esplicite quelle dinamiche rappresentative che già lo sguardo ottocentesco aveva percepito in termini di sovversione socio-culturale.

Alcuni artisti e artiste contemporanei riattualizzano infatti in chiave postmoderna il nudo della prostituta manetiana, "indossandolo" come un ulteriore strato della loro epidermide, al fine di scardinare i ruoli identitari normati, riflettere sugli squilibri di potere tra diversi gruppi socio-economici e supportare la forma assemblata e mutevole dell'individuo odierno⁴⁰. Nell'arte del secondo Novecento e degli anni Duemila, l'*Olympia* si presenta in diverse occasioni come una seconda pelle artificiale dell'artista che può essere messa e tolta a piacimento, rigenerata e ritagliata per esibire personalità sempre *in fieri*: di qui, si configura sempre più come una sorta di "tecnologia" del genere e della razza, che va oltre le logiche del travestitismo per mostrare un io capace di intrecciare corpo naturale e corpo fittizio in maniera indistinguibile ed esaltare così esponenzialmente una soggettività che si vuole ambigua e performativa⁴¹.

³⁹ A partire da pochi anni dopo la sua prima esposizione al Salon parigino del 1865, l'*Olympia* di Manet è stata riletta da numerosi artisti. Si veda, C. David *et al.* (a cura di), *Bonjour Monsieur Manet*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1983.

⁴⁰ Tali rielaborazioni possono rientrare nelle riflessioni artistiche che articolano la metafora della pelle come tela e viceversa. Tra le più note, ci sono le performance di Orlan, che negli anni Novanta si sottopone a una serie di operazioni di chirurgia plastica per apporre sul proprio volto i dipinti della tradizione europea, con l'obiettivo di "mettere della figura sul [...] suo] volto" (Orlan, *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel*, Al Dante, Marseille; Berlin 2011, p. 43). Per quanto riguarda il parallelismo pelle-tela, si veda C. Benthien, *Skin*, cit., pp. 95-110.

⁴¹ Per una discussione sul genere in qualità di tecnologia postumana, si veda J. Halberstam, *Skinflick: Posthuman Gender in Jonathan Demme's The Silence of the Lambs*, in "Camera Obscura", 9, 27, 1991, pp. 36-53, ripubblicato in Id., *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Duke University Press, Durham 1995, pp. 161-177.

Tre le riletture “in autoritratto” dell’*Olympia* che lasciano emergere questi meccanismi, c’è *Olympia–Robert and José* (1983), un’opera a tecnica mista di dimensioni molto ampie di Robert Kushner, fondatore del movimento statunitense “Pattern & Decoration”. In *Olympia–Robert and José*, Kushner raffigura sé stesso nel ruolo della prostituta e l’amico José, che gli offre un mazzo di gladioli, in quello della domestica: il nudo è realizzato parzialmente con un collage di stoffe dalle fantasie floreali, quasi a rimarcare esplicitamente la funzione di “abito” affidata all’*Olympia* manetiana, ma anche con lo scopo di complicare l’immediato riconoscimento del soggetto da parte dell’osservatore, investito da troppi colori e fogge: tale difficoltà è stata appositamente ricercata dall’artista per obbligare l’occhio del pubblico a districarsi nell’accumulo di elementi diversi, così da sperimentare appieno l’eterogeneità simbolica della persona omosessuale⁴².

In un’ottica di disorientamento visivo, rientrano anche gli autoritratti di alcune artiste contemporanee che indossano l’*Olympia* di Manet per contrastare, da un punto di vista più marcatamente femminista, quella Venere idealizzata, che nell’arte occidentale ha da sempre modulato l’occhio desiderante del pittore e dello spettatore⁴³. Esemplificativa in tal senso è l’installazione *Olympia* (1996), realizzata dall’artista polacca Katarzyna Kozyra, nota per il suo impegno sociale, e costituita da tre fotografie e un breve video. Al di là di uno scatto dedicato a una donna anziana – *Olympia (old lady)* –, mostrata nuda, con un solo nastro nero attorno al collo, mentre siede sul proprio divano domestico, la protagonista dell’opera è l’artista stessa, che si autoritrae in una posa identica a quella della prostituta di Manet, distesa su un giaciglio con lenzuola blu – *Olympia (blue)* – oppure sopra il lettino di un ospedale, mentre un’infermiera, a sostituzione della domestica nera, la assiste durante una fleboclisi – *Olympia (white)*.

Il turbamento generato dal contesto ospedaliero è rafforzato dalla protagonista stessa che, in cura chemioterapica per contrastare il linfoma di

⁴² J. DeVere Brody, *Black Cat Fever: Manifestations of Manet’s Olympia*, in “Theatre Journal”, 53, 1, March 2001, pp. 95-118, p. 118.

⁴³ Per una testimonianza efficace di tali meccanismi, si rimanda all’olio *Odelympia* (1988) dell’artista australiana Annette Bezor, dove il quadro di Manet appare sottosopra, accostato a una serie nudi femminili senza testa e rivestito di uno strato di fiori e motivi ornamentali, mentre al centro appare sovrapposto l’irridente fumetto di un enorme pesce rosso in una boccia. Si veda J. DeVere Brody, “Black Cat Fever”, ivi, p. 113. In merito all’opera di Annette Bezor, si veda anche C. Reid, *The Art of Annette Bezor*, July 2011, <http://www.bezor.com.au/about> (ultimo accesso: 10 settembre 2023).

Hodgkin, si fotografa senza trucco e completamente rasata – ben lontana, dunque, dalle Veneri tradizionali – con il preciso intento di sfidare l'opinione diffusa secondo cui il corpo malato è un corpo abietto, che occorre nascondere. La scelta di Kozyra di esporre la sua malattia come gesto di protesta si trasforma nell'atto di impersonare una figura dipinta, quella di Olympia, il cui corpo cereo e privo di ogni sensualità codificata era stato più volte paragonato a un cadavere all'epoca della sua prima esposizione pubblica. L'artista ha, infatti, dichiarato esplicitamente di voler costringere l'osservatore a confrontarsi con la morte, lasciando emergere o, anzi, più propriamente "indossando" la propria fragilità fisica: "[g]uardando un corpo malato – afferma –, pensi alla sua mortalità. Tutte le persone sane sono OK, perché non indossano la loro fisicità all'esterno"⁴⁴. Avatar scandaloso, la prostituta di Manet offre a Kozyra l'opportunità di "vestirsi" di un nudo adatto a negoziare in superficie la vista insopportabile della malattia, della vecchiaia e della morte.

Oltre che come esposizione traumatizzante di ciò che si preferisce occultare, Olympia è evocata dalle artiste anche per denunciarne l'assenza, ossia l'impossibilità, per certe categorie di donne, di entrare a far parte del canone figurativo occidentale e quindi di essere rappresentate in qualità di muse ispiratrici (di Veneri). Nel 1997, l'artista afroamericana Carrie Mae Weems, da sempre impegnata a rivendicare i diritti degli emarginati, realizza ad esempio la serie di fotografie dal titolo sintomatico *Not Manet's Type*, dove si autoritrae in diverse pose nella propria camera da letto, riflessa in uno specchio circolare posto sulla cassetiera. Gli scatti, incentrati attorno al tema del desiderio, intendono ricordare la mancanza delle modelle nere nei lavori dei grandi maestri europei, come certificano i testi che li accompagnano, tra cui, ad esempio, "It was clear I was not Manet's type/ Picasso – who had a way with women –/ only used me & Duchamp never/ even considered me"⁴⁵.

Not Manet's Type riabilita la Venere ottentotta, sganciandola dal panorama dei *freak shows* ottocenteschi e da tutti i preconcetti sessisti e razzisti a esso connessi, per promuovere invece dinamiche di sguardo

⁴⁴ K. Kozyra, *Olympia*, Photographic Installation, 1996, <http://katarzynakozyra.pl/en/projekty/olympia/> (ultimo accesso: 10 settembre 2023).

⁴⁵ "Era chiaro che non ero il tipo di Manet/ Picasso – che aveva un debole per le donne – mi ha solo usata & Duchamp non mi ha mai/ nemmeno preso in considerazione". C.M. Weems, *Not Manet's Type*, 1997, <http://carriemaeweems.net/galleries/not-manet.html> (ultimo accesso: 10 settembre 2023).

consapevole, basato sulla forza destabilizzante di un femminile che si pone come potenza creativa esso stesso e sceglie, grazie al riflesso nello specchio, di abbigliarsi di immagini del sé che non sono mai state realizzate da altri⁴⁶. Weems tematizza, in effetti, i principali meccanismi della “representational intersectionality” affrontati dal femminismo afroamericano per rivendicare quella soggettività multipla, contraddittoria e in continua evoluzione delle donne nere che non compare in alcun modo nei sistemi rappresentazionali statunitensi ed europei e che necessita dunque di trovare un’adeguata articolazione⁴⁷.

Riconducibile a una simile impostazione critica è anche l’autoritratto fotografico di Renee Cox, intitolato *Olympia’s Boyz (The American Family Series, 2001)*. Nell’opera, che intreccia l’erotismo con la maternità in un’ottica di sfida alle convenzioni, l’artista giamaicano-americana si fotografa nuda su una tela a scacchi bianchi e neri, distesa nella stessa posa della prostituta di Manet e affiancata dai suoi due figli, due bambini mulatti a torso nudo, abbigliati ironicamente nel modo in cui l’immaginario occidentale identifica le tribù africane. L’ipervisibilità provocatoria di questa Olympia vuole esibire il nudo femminile nero come una soggettività desiderante che, lontano dall’essere l’espressione di un’essenza biologica inalterabile e sempre fedele a sé stessa, quella appunto della donna che deve per sua natura generare, si inserisce nella cornice socio-economica e storica del XXI secolo, chiamando in causa convenzioni stereotipate sui presunti doveri familiari delle mogli/madri, pregiudizi razziali e questioni relative al meticciamento⁴⁸. *Olympia’s Boyz* si appropria dell’*Olympia* di Manet e la “indossa” per definire dunque

⁴⁶ Tra i pochi esempi che rielaborano l’*Olympia* di Manet, raffigurandola con la pelle nera, Picasso nei primi anni del Novecento realizza il disegno parodico di un’*Olympia* nera, circondata da due uomini nudi, sé stesso e, nel ruolo della domestica, con un cesto di frutta in mano, il pittore catalano Sebastià Junyer i Vidal (*Parodia di Olympia di Manet con Junyer e Picasso, 1902 ca.*). Nel 1970, invece, l’artista newyorchese Larry Rivers realizza la scultura *I like Olympia in Black Face*, dove dipinge e scolpisce in plastica e plexiglas la tela di Manet in duplice copia: con i colori della pelle delle protagoniste come nell’originale e poi invertiti, così da denunciare, nel contrasto tra bianco e nero, padrona e schiava, le condizioni sociali di segregazione degli Afroamericani negli Stati Uniti.

⁴⁷ Si veda, al riguardo, K. Crenshaw, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, in “Stanford Law Review”, 43, 6, July 1991, pp. 1241-1299.

⁴⁸ S.J. Eversley, J.L. Morgan, *Introduction: The Sexual Body*, in “WSQ: Women’s Studies Quarterly”, 35, 1-2, Spring/Summer 2007, pp. 10-19. In questa prospettiva può essere letto il dipinto *Mr Olympia* (1983) dell’artista inglese Caroline Coon, che sostituisce il nudo femminile con uno maschile di etnia africana, mentre Olympia prende il posto della sua domestica. Occasione di scandalo – nel 1995, è stata esclusa da una mostra presso la Tate perché troppo esplicita dal punto di vista sessuale –, l’opera di Coon trasforma il maschile in oggetto di desiderio, rivendicando il femminile come soggetto dello sguardo erotico.

l'io politico, sia pubblico sia privato, della donna nera (con figli creoli) nella società contemporanea, pervasa, per usare le parole di Cox stessa, da "rappresentazioni irrealistiche del corpo femminile": di qui, l'obiettivo dichiarato dell'artista è quello di invalidare l'egemonia del pensiero patriarcale colonialista, partendo proprio dal "capovolgimento" delle sue idealità immaginarie e proponendo alternative sarcastiche e sconcertanti⁴⁹.

Il confine né maschile né femminile

La critica ai pregiudizi sociali di cui risultano intrisi certi standard figurativi dell'arte occidentale è centrale anche nei lavori di Yasumasa Morimura, artista giapponese che, attraverso installazioni performative e fotografie digitali, si appropria dei capolavori del passato, rivestendosi di essi pressoché letteralmente.

Morimura rivisita, in effetti, la storia dell'arte sedimentata nella memoria culturale, dichiarando esplicitamente di voler "indossare questa storia strato dopo strato"⁵⁰: costumi, oggetti di scena, trucchi e ricostruzioni minuziose degli sfondi permettono all'artista di abbigliarsi della Giuditta e della testa decapitata di Oloferne rappresentati da Lucas Cranach il Vecchio, oppure di tutti i protagonisti della *Lezione di anatomia del dottor Nicolaes Tulp* di Rembrandt, o ancora della *Maya desnuda* di Goya così come della natura morta di Cézanne, e così via.

Affidandosi al pensiero di Guy Debord, la storica dell'arte Amelia Jones qualifica questi autoritratti fotografici come simulacrali, performativi, effetti della "società dello spettacolo" e rispondenti all'enfasi che il capitalismo affida al culto feticistico del corpo in qualità di "superficie": sono infatti utilizzati per segnalare la mancanza del "mondo sensibile che si trova rimpiazzato da una selezione di immagini che esiste sopra di lui"⁵¹. Nel caso di Morimura, si tratta però di immagini che, pur lavorando sull'aspetto este-

⁴⁹ R. Cox, *Feminist Artist Statement*, "Brooklyn Museum" https://www.brooklynmuseum.org/easca/about/feminist_art_base/renee-cox (ultimo accesso: 8 giugno 2024). Per quanto riguarda i meccanismi di appropriazione di opere d'arte del passato, Cox è nota per lo scandalo suscitato dalla sua rivisitazione dell'*Ultima cena* leonardesca, *Yo Mama's Last Supper* (1996), in cui appare nuda al posto del Cristo, circondata da undici apostoli neri e uno bianco (Giuda).

⁵⁰ Y. Morimura, *Daughter of Art History: Photographs by Yasumasa Morimura*, introduction by D. Kuspit, Aperture, New York 2003, p. 9.

⁵¹ A. Jones, *Survey*, in Warr T. (a cura di), *The Artist's Body*, Phaidon, London 2000, pp. 16-47, pp. 36-37. Per articolare il suo discorso, Jones cita direttamente *La società dello spettacolo* (1967) di Guy Debord.

riore, si innestano come una seconda pelle sul suo stesso corpo, paradossalmente proprio grazie all'intangibilità della tecnologia digitale: le fotografie dell'artista definiscono, infatti, uno strato aggiuntivo di epidermide "estetizzata" capace di sovvertire i canoni rappresentativi e oltrepassare i contrasti – realtà e finzione, essenza e superficie, profondità e piattezza – che li regolano.

All'interno di queste coordinate, Morimura si appropria anche dell'*Olympia* di Manet, la prima volta nel 1988, con *Portrait (Futago)* – *futago* significa in giapponese "gemelli" ed è quasi sicuramente un rimando sarcastico alla duplicazione artefatta, automatizzata e continuamente riproducibile della tela manetiana –, e la seconda trent'anni dopo, nel 2018, con *Une moderne Olympia*, che assorbe parzialmente al suo interno anche l'opera con lo stesso titolo che Paul Cézanne aveva realizzato nel 1873-74. In entrambe le fotografie, Morimura impersona sia Olympia sia la sua domestica, confondendo le opposizioni del maschile e del femminile, dell'artista e della modella, del nudo e dell'abbigliato, della padrona (bianca) e della domestica (nera), dell'Occidente e dell'Oriente (Fig. 4).



Yasumasa Morimura, *Portrait (Futago)* 1988 © Yasumasa Morimura.
Photograph: Ben Blackwell.
Courtesy of The San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA)

Perno delle due composizioni è ovviamente la prostituta nuda, anche perché Morimura dichiara di esserne stato affascinato per la somiglianza che vi rinveniva con il suo stesso corpo: è proprio sulla base di questa ambigua continuità tra Olympia e la sua stessa struttura anatomica che Morimura definisce il suo intero programma artistico, dichiarando che l'obiettivo che si propone non è tanto quello di interpretare una donna o di eseguire autoritratti fotografici per realizzare il sogno di diventare donna, bensì quello di usare "il *cross dressing* come [...] metodo di indagine privilegiato" per esplorare il confine né maschile né femminile tra terra e acqua⁵². Dunque, l'intento dichiarato dell'artista è quello di lavorare sulle zone di frontiera di tutte le divisioni binarie che ordinano l'identità sociale, costruendo, grazie al travestimento, una soggettività espansa, eterogenea, variabile.

Nella fotografia *Portrait (Futago)*, dove Morimura appare con una parrucca bionda in testa, ciglia finte e unghie smaltate, il *cross dressing* si attua nella forma di un'epidermide perfettamente glabra, priva di difetti o segni personali e dai contorni ben marcati, quasi fosse coperta da uno strato sottile di membrana trasparente – simile alla guaina di gomma evocata da Amédée Cantaloube –, che esalta la somiglianza del nudo dell'artista con quello di Olympia e ne ribadisce l'ambiguità tra natura e artificio, maschio e femmina. Soltanto il volto lascia intravedere un lieve accenno di barba, carattere sessuale del maschile che ricorda la donna barbata dei *freak shows* a cui alludeva il critico ottocentesco Olivier Merson e che conferma la volontà di spettacolarizzazione di un corpo *transgender*, così come la messa in dubbio degli ordinari criteri interpretativi del nudo artistico⁵³.

Di fatto, con il suo abbigliarsi dei capolavori pittorici del passato e la loro trasformazione in fotografia digitale, l'artista giapponese non solo compie un'operazione ironica se non caricaturale sul canone artistico dell'Occidente proprio come succede in alcuni lavori già analizzati in precedenza, ma esalta volutamente i corpi "tecnologici" che ne derivano, la cui potenza scandalosa dipende dalle tecniche e dai media espressivi che li costruiscono e che, soprattutto per l'*Olympia*, trovano in una pelle sovrimposta la superficie di manifestazione per eccellenza.

⁵² Y. Morimura, *Daughter of Art History*, cit., p. 119.

⁵³ Riguardo alla rivisitazione di un'Olympia barbata, si veda anche l'opera *Olympia (after Manet)* (2009) di Niki Gangruth e James Kinser.

Conclusioni

Negli ultimi anni, con la possibilità di scegliere e creare degli avatar personalizzati per agire nella realtà virtuale, l'abbigliarsi di un'immagine ha assunto inedite potenzialità ermeneutiche, con l'accentuazione del valore metamorfico della superficie, ma anche con il venir meno della stretta dialettica tra l'*artificio tecnologico* e la *natura biologica* che l'*Olympia* di Manet e le sue rielaborazioni hanno sempre mantenuto a chiave di lettura delle istanze socio-culturali promosse⁵⁴. D'altra parte, il vestirsi del suo nudo artistico non è mai stato preso in considerazione negli ambienti virtuali, anche in ragione del fatto che, ad esclusione di quelli appositamente dedicati al patrimonio storico-artistico dove si ricostruiscono in 3D le opere del passato, l'iconografia pittorica tradizionale è raramente trattata in progetti di simulazione⁵⁵.

Ciononostante, la protagonista del dipinto manetiano, con il corpo ricoperto di una fittizia tuta di caucciù, ha certamente posto le fondamenta per modellare quello strato aggiuntivo di immagini – bidimensionali, manipolabili, digitali – che può espandere oggi l'anatomia dell'individuo, permettendogli di articolare in maniera differente la propria identità e le dinamiche relazionali in cui quest'ultima si definisce. Sorta di codice grafico archiviato nella memoria e attivato, come dimostrano le opere trattate, ogniqualvolta è necessario rivalutare i confini culturali e, in certi casi, anche biologici del corpo, l'*Olympia* può essere senza dubbio considerata tra gli avatar più performanti del soggetto (nudo) contemporaneo.

Del resto, la pelle-abito simboleggiata da Olympia è ormai parte ineludibile dell'identificazione del sé digitale a partire dai selfie stessi, dove spesso, nei luoghi pubblici, le nostre facce si sovrappongono accidentalmente a quelle

⁵⁴ Uno studio sperimentale riguardo all'utilizzo di avatar nudi in un videogioco, assegnati ai partecipanti con un sesso di segno opposto al loro, ha confermato la prevalenza della visione eterosessuale standardizzata. Si veda, M. Caetano, *Avatars, Gender and Sexuality for Brazilian Players on Rust*, in *DiGRA '18 – Proceedings of the 2018 DiGRA International Conference: The Game is the Message*, 2018, http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/DIGRA_2018_paper_93.pdf (ultimo accesso: 3 ottobre 2023).

⁵⁵ Esistono diverse testimonianze di ricostruzione tridimensionale di opere d'arte, come ad esempio la Gioconda leonardesca nella prima mostra che il Louvre ha dedicato alla realtà virtuale (*Mona Lisa: Beyond the Glass*, 2020) o *Reminiscenze archeologiche dell'Angelus di Millet* di Dalí presso il Salvador Dalí Museum a St. Petersburg in Florida (*Dreams of Dalí in Virtual Reality*, 2024). In merito alla ricostruzione virtuale dei dipinti come strumento di ricerca e formazione, si vedano anche: C. Innocente *et al.*, *A Framework Study on the Use of Immersive XR Technologies in the Cultural Heritage Domain*, in "Journal of Cultural Heritage", 62, 2023, pp. 268-283; M. Carrozzino *et al.*, *Virtual Reconstruction of Paintings as a Tool for Research and Learning*, in "Journal of Cultural Heritage", 15, 3, 2014, pp. 308-312.

di estranei, creando fotografie con bizzarri e inaspettati legami tra persone diverse⁵⁶. Ne è un'emblematica testimonianza il lavoro *Digital Skin Series* (2016) di Emilio Vavarella, in cui l'artista italiano applica sul proprio volto, ricostruito in 3D, le fotografie digitali che ha scattato a sconosciuti, come se, afferma, "fossero semplicemente uno strato aggiuntivo" del suo autoritratto: la struttura tridimensionale della sua testa si interseca così con la bidimensionalità delle facce fotografate, restituendogli imprevedibili immagini di sé stesso con la pelle, gli occhi, il naso e la bocca altrui posizionati fuori posto, duplicati, difformi. Questo tipo di pelle digitale è ciò che Vavarella definisce una "membrana transitoria che cambia insieme alle forme trans e meta-umane sottostanti", lasciando intendere come la rappresentazione digitale del corpo consenta di riconfigurare l'individuo "attraverso metamorfosi generative, corruzioni e degenerazioni che sfuggono a ogni chiara categorizzazione"⁵⁷. In questo senso, non siamo forse così lontani da quell'"assemblaggio di linee contrastanti che spaccano gli occhi"⁵⁸ con cui era stato identificato, nel 1865, il nudo della prostituta di Manet.

Biografia

Sara Damiani è ricercatrice in Museologia e Storia della critica artistica e del restauro (ARTE-01/D) presso l'Università degli studi di Bergamo. Le sue principali aree di ricerca esplorano la relazione tra le arti, le scienze e i nuovi media. Si è occupata in chiave interdisciplinare del mito di Medusa, dell'iconografia del sogno e del rapporto tra cultura visuale e medicina in relazione alla pratica del trapianto di organi. Tra le sue monografie: *Arte e cultura digitale* (2020) e *La cultura delle immagini* (2015), con S. Maffei e F. Lo Monaco.

Sara Damiani is a researcher in Museology and History of Art Criticism and Restoration (ARTE-01/D) at the University of Bergamo. Her research focus is on the relationships between art, science and new media. She has taken a multidisciplinary approach to the myth of Medusa, the iconography of dreams, and the relationship between visual culture and me-

⁵⁶ Centerfold, *The Digital Skin Series*, *The Stranger in my Face*, in "Neural", 55, Autumn 2016, pp. 28-29, p. 28.

⁵⁷ E. Vavarella, "The Digital Skin Series", *Visual Communication Quarterly*, 23, 3, 2016, pp. 188-195, p. 189.

⁵⁸ Cit. in T.J. Clark, *The Painting of Modern Life*, cit., p. 134.

dicine in the context of the practice of organ transplantation. Her monographs include: *Arte e cultura digitale* (2020), *La cultura delle immagini* (2015), with S. Maffei and F. Lo Monaco.

Bibliografia

- Anzieu D., *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1985.
- Armstrong C., *Manet Manette*, Yale University Press, New Haven and London 2002.
- Aubert F., *Salon de 1865*, in "Le Pays: journal des volontés de la France", 15 mai 1865, s.p.
- Bataille G., *Manet*, 1955, Skira, Paris 1994.
- Benthien C., *Skin: On the Cultural Border Between Self and the World*, Columbia University Press, New York 2002.
- Brody J. DeVere, *Black Cat Fever: Manifestations of Manet's Olympia*, in "Theatre Journal", 53, 1, March 2001, pp. 95-118.
- Caetano M., *Avatars, Gender and Sexuality for Brazilian Players on Rust*, in *DiGRA '18 – Proceedings of the 2018 DiGRA International Conference: The Game is the Message*, 2018, http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/DiGRA_2018_paper_93.pdf (ultimo accesso: 3 ottobre 2023).
- Cantaloube A., *Le Salon de 1865 – II. La Peinture d'histoire*, in "Le Grand Journal", 21 mai 1865, p. 2.
- Carrozzino M. et al., *Virtual Reconstruction of Paintings as a Tool for Research and Learning*, in "Journal of Cultural Heritage", 15, 3, 2014, pp. 308-312.
- Centerfold, *The Digital Skin Series, The Stranger in my Face*, in "Neural", 55, Autumn 2016, pp. 28-29.
- Chesneau E., *Salon de 1865 – III. Les excentriques*, in "Le Constitutionnel", 16 mai 1865, p. 1.
- Clark K., *The Nude: A Study in Ideal Form*, J. Murray, London 1956, trad. it. di D.O. Caprin, *Il nudo: uno studio della forma ideale*, A. Martello, Milano 1967.
- Clark T.J., *Preliminaries to a Possible Treatment of 'Olympia' in 1865*, in "Screen", 21, 1, Spring 1980, Spring 1980, pp. 18-41.
- Clark T.J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 1986.
- Connor S., *The Book of Skin*, Reaktion Books, London 2004.
- Cox R., *Feminist Artist Statement*, "Brooklyn Museum" https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/renee-cox (ultimo accesso: 8 giugno 2024).
- Crenshaw K., *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, in "Stanford Law Review", 43, 6, July 1991, pp. 1241-1299.
- David C. et al. (a cura di), *Bonjour Monsieur Manet*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1983.
- Eversley S.J., Morgan J.L., *Introduction: The Sexual Body*, in "WSQ: Women's Studies Quarterly", 35, 1-2, Spring/Summer 2007, pp. 10-19.
- Fergonzi F., *La fortuna italiana di Manet, 1865-1948*, in Guégan S. (a cura di), *Manet. Ritorno a Venezia*, catalogo della mostra a Venezia, Palazzo Ducale, aprile-agosto 2013, Skira, Milano 2013, pp. 204-259.

- Flynn H., *Is our skin just another digital interface?*, in "Dazed Beauty", 0, 4 March 2019, <https://www.dazeddigital.com/beauty/article/43197/1/skin-interface-hermione-flynn-digital-avatar> (ultimo accesso: 8 ottobre 2023).
- Fried M., *Manet's Modernism: Or, the Face of Painting in the 1860s*, University of Chicago Press, Chicago 1996.
- García B., *Hermione Flynn: Breaking social boundaries*, in "Metal Magazine", 2 Novembre 2017 <https://metalmagazine.eu/post/hermione-flynn-breaking-social-boundaries> (ultimo accesso: 10 ottobre 2023).
- Geronte [Victor Fournel], *Le Salon de 1865 – Lettres au jury de l'exposition – VIII. Les excentriques et les grotesques*, in "La Gazette de France", 30 juin 1865, pp. 1-2.
- Getsy D.J., *Abstract Bodies: Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender*, Yale University Press, New Haven and London 2015.
- Getsy D.J., *How to Teach Manet's Olympia after Transgender Studies*, in "Art History", 45, 2, April 2022, pp. 342-369.
- Gilman S.L., *Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature*, in "Critical Inquiry", 12, 1, Autumn 1985, pp. 204-242.
- Greenberg C., *Modernist Painting*, 1965, in Fascina F., Harrison C. (a cura di), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Harper & Row, New York 1982, pp. 5-10.
- Grigsby D. Grimaldo, *Still Thinking about Olympia's Maid*, in "The Art Bulletin", 97, 4, December 2015, pp. 430-451.
- Halberstam J., *Skinflick: Posthuman Gender in Jonathan Demme's The Silence of the Lambs*, in "Camera Obscura", 9, 27, 1991, pp. 36-53.
- Halberstam J., *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Duke University Press, Durham 1995.
- Innocente C. et al., *A Framework Study on the Use of Immersive XR Technologies in the Cultural Heritage Domain*, in "Journal of Cultural Heritage", 62, 2023, pp. 268-283.
- Jones A., *Survey*, in Warr T. (a cura di), *The Artist's Body*, Phaidon, London 2000, pp. 16-47.
- Jordanova L., *Sexual Visions: Images of Gender in Sciences and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, The University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin) 1989.
- Le Mens M., *Modernité hermaphrodite: Art, histoire, culture*, Éditions du Félin, Paris 2019.
- Lipovetsky G., *L'empire de l'éphémère: La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Gallimard, Paris 1987.
- McCauley A., *Beauty or Beast? Manet's Olympia in the Age of Comparative Anatomy*, in "Art History", 43, 4, September 2020, pp. 742-773.
- Merson O., *Salon de 1865 (1)*, in "L'Opinion nationale", 29 mai 1865, pp. 2-3.
- Mimic Productions, *Digitising Mona Lisa*, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=oSYdBKsHb5U> (ultimo accesso: 17 maggio 2024).
- Morimura Y., *Daughter of Art History: Photographs by Yasumasa Morimura*, introduction by D. Kuspit, Aperture, New York 2003.
- Nancy J.-L., *Corpus*, Éditions Métailié, Paris 2000.
- Needham G., *Manet, Olympia and Pornographic Photography*, in Hess T.B., Nochlin L. (a cura di), *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730-1970*, Newsweek Books, New York 1972, pp. 80-89.

- Nochlin L., *The Imaginary Orient*, in "Art in America", May 1983, pp. 118-131 e pp. 187-191.
- Orlan, *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel*, Al Dante, Marseille; Berlin 2011.
- Pierrot, *Histoire de la semaine (14 mai 1865)*, in "Les Tablettes de Pierrot", 14 mai 1865, p. 11.
- Reid C., *The Art of Annette Bezor*, July 2011, <http://www.bezor.com.au/about> (ultimo accesso: 10 settembre 2023).
- Ryan S.E., *Garments of Paradise: Wearable Discourse in the Digital Age*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2014.
- Salih S., *Judith Butler*, Routledge, London 2002.
- Samira S., Kavita K., Reena M., *Tattoo Removal Using Surgical Techniques: Experience with 350 Cases*, in "International Journal of Scientific Study", 6, 11, February 2019, pp. 123-129.
- Sharpley-Whiting, T.D., *Black Venus: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French*, Duke University Press, Durham 1999.
- Stafford B.M., *Echo Objects: The Cognitive Work of Images*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2007.
- Vavarella E., *The Digital Skin Series*, in "Visual Communication Quarterly", 23, 3, 2016, pp. 188-195.
- Warr T. (a cura di), *The Artist's Body*, Phaidon, London 2000.
- Weems C.M., *Not Manet's Type*, 1997, <http://carriemaeweems.net/galleries/not-manet.html> (ultimo accesso: 10 settembre 2023).

*Finito di stampare
nel mese di maggio 2024
da Digital Team – Fano (PU)*