

Jessica Camargo Molano, Michelle Grillo

Gli abiti di scena gender fluid: l'influenza di Oskar Schlemmer su David Bowie e Lady Gaga

Gender fluid stage clothes: Oskar Schlemmer's influence on David Bowie and Lady Gaga

Abstract

Nel 1922 Oskar Schlemmer portò in scena il *Triadisches Ballett*, una grande rivoluzione i cui effetti sono visibili ancora oggi. L'artista applicò i principi della scuola d'arte tedesca Bauhaus al mondo teatrale, trasformando il rapporto tra attori ed oggetti posti sulla scena in rapporti geometrici.

Schlemmer spoglia la figura umana delle sue caratteristiche intrinseche, prima fra tutte l'unicità, e la presenta in scena come una maschera costituita da elementi geometrici. Per Schlemmer i protagonisti dell'opera non hanno un sesso definito, gli abiti li trasformano in architetture semoventi. Il corpo non ha genere, è solo un insieme di linee, figure piane e solide. Gli abiti sono realizzati con quelli che Schlemmer definisce «elementi plastici colorati o metallici che si muovono nello spazio, realizzati con materiale che è tanto eccitante usare nel nostro tempo di invenzioni tecniche e di nuove sostanze».

La sperimentazione di Schlemmer era così avanguardistica da colpire anche gli artisti delle epoche successive. Il corpo diventa elemento centrale, «inteso come performance, cioè come costruzione sempre aperta dell'identità materiale» (Calefato, 1996). In più occasioni David Bowie, artista che ha reso il suo stesso corpo un'opera d'arte gender fluid, ha tratto ispirazione dalle opere di Schlemmer. Nel 1974 Bowie apparve nel video di *Ziggy Stardust* con un costume disegnato da Kansai Yamamoto, che di fatto riproduceva uno dei costumi del *Triadisches Ballett*. Nel dicembre 1979 Bowie si esibì al *Saturday Night Live* in un abito estremamente modulare, anch'esso sembrava appena uscito dal balletto di Schlemmer. Si trattava di un outfit con spalle larghe, stretto in vita e assottigliato verso i piedi. L'abito riduceva il corpo del cantante in una forma geometrica esattamente come i protagonisti dell'opera di Schlemmer.

La vivacità della sperimentazione di Schlemmer continua tutt'oggi a colpire l'immaginario degli artisti. Nel 2009 Lady Gaga si affida alla designer Bea Åkerlund per la realizzazione degli abiti da indossare sul set del video *Paparazzi*. Åkerlund non viene dal mondo della moda tradizionale, ma da quello del design industriale (ha anche disegnato una collezione per *Ikea*). La designer decide di creare per Lady Gaga una commistione tra accessori di moda già presentati nelle sfilate di *Thierry Mugler, John Galliano, Chanel, Christian Dior e Dolce & Gabbana*, ed abiti realizzati appositamente per il video. L'obiettivo di Åkerlund è quello di dare nuova forma al corpo umano, in accordo sia con il pensiero di accettazione del proprio aspetto, di cui Lady Gaga si è sempre fatta portatrice, sia con la narrazione portata avanti dal regista del videoclip Jonas Åkerlund.

Per raggiungere il suo obiettivo, Bea Åkerlund trae ispirazione proprio dalla geometrizzazione del corpo umano proposta dalla sperimentazione di Oskar Schlemmer nel *Triadisches Ballett*. Situazione analoga nel video di *Bad Romance*, in cui gli abiti e gli accessori realizzati dal designer Alexander McQueen sembrano snaturare la corporeità di Lady Gaga: non esiste un femminile ed un maschile, ma solo forme.

Parole chiave: David Bowie, Gender fluid, Lady Gaga, Oskar Schlemmer, Triadisches Ballett

Abstract

In 1922 Oskar Schlemmer staged the *Triadisches Ballett*, a great revolution whose implications are still visible today. The artist applied the principles of Bauhaus, the German school of art, to the theatre, transforming the connections between actors and objects placed on the stage into geometric relationships.

Schlemmer stripped the human figure of its intrinsic characteristics, first of all of its uniqueness, and showed it on the stage as a mask made up of geometric elements. For Schlemmer, the protagonists of his work did not have a defined sex, the clothes transformed them into self-moving architectures. The body had no gender, it was just a set of lines, flat and solid figures. The clothes were made by using what Schlemmer called «colored and metallic plastic elements that gravitate in space, created with materials whose use is very exciting in our time of technical inventions and substances». Schlemmer's experimentation was so innovative as to inspire artists of later periods. The body became a central element, «considered as a performance, that is as an ever-open construction of material identity» (Calefato, 1996).

On several occasions David Bowie, an artist who made his own body a gender fluid work of art, was inspired by Schlemmer's works. In 1974, in the *Ziggy Stardust* video, Bowie appeared wearing a costume designed by Kansai Yamamoto that reproduced one of the costumes from the *Triadisches Ballett*. In December 1979, the artist performed at *Saturday Night Live*, and for the occasion he wore an extremely modular dress that looked like one of the costumes from the Schlemmer's Ballet. It was a tight-waisted outfit with broad shoulders. The dress turned the singer's body into a geometric figure exactly like the protagonists of Schlemmer's work.

The liveliness of Schlemmer's experimentation still inspires the imagery of artists. In 2009, Lady Gaga gave the designer Bea Åkerlund the task of designing the clothes for the set of *Paparazzi*. Åkerlund does not belong to the world of traditional fashion, but she works in the field of industrial design (she even designed a collection for *Ikea*). The designer decided to combine fashion accessories, which had already appeared in the fashion shows of *Thierry Mugler, John Galliano, Chanel, Christian Dior and Dolce & Gabbana*, with clothes created specifically for the video clip. Åkerlund's aim was to give a new shape to the human body by integrating two concepts: the acceptance of one's own appearance, of which Lady Gaga has always been a symbol, and the story narrated by the videoclip director Jonas Åkerlund. To achieve her goal, Bea Åkerlund was inspired by the geometrization of the human body proposed by Oskar Schlemmer's experimentation in *the Triadisches Ballett*.

Similar situation is in the *Bad Romance* video, in which the clothes and the accessories created by the designer Alexander McQueen pervert the corporeity of Lady Gaga: there are no more female and male figures, there are only forms.

Keywords: David Bowie, Gender fluid, Lady Gaga, Oskar Schlemmer, Triadisches Ballett.

Introduzione

Apparentemente considerato fenomeno effimero, la moda rientra nelle categorie che meglio esprimono il gusto di un'epoca. Nella dualità tra separazione e unione, unicità e senso di appartenenza al gruppo, George Simmel individua il nodo centrale della moda come imitazione di un modello dato che appaga il bisogno di appoggio sociale (Simmel

1910, p.19) che si esprime attraverso il bisogno di coesione da un lato, dall'altro quello di differenziazione (ibid., p.27).

La teoria della moda si compone di analisi filosofiche, economiche e molte analisi psicologiche e sociologiche. Già Jean Jacques Rousseau ne *Le Confessioni* raccontava in modo dettagliato come vestiva e la scelta di applicare su se stesso una riforma suntuaria (Rousseau 1988, p.376). Adam Smith si interrogò sulla moda e sul costume; le teorie di George Simmel – sopracitato – si diffusero nel medesimo periodo del sociologo americano Thorstein Veblen che nella sua opera *La teoria della classe agiata* argomentava del perché le donne erano alla moda. Ne *I Passage di Parigi*, Walter Benjamin dedicava ampio spazio alla moda scrivendo:

L'interesse più scottante della moda consiste per il filosofo nelle sue straordinarie anticipazioni. È noto come l'arte sia spesso capace di cogliere, ad esempio in immagini, la realtà percepibile con un anticipo di anni [...] Ogni stagione porta nelle sue ultime creazioni un qualche segnale segreto delle cose future (Benjamin 2010, p.68 ed. or. 1910).

La semiologia linguistica parve molto affascinata dalla moda che entra nelle teorizzazioni di Ferdinand de Saussure nel *Course de linguistique générale*, asserendo in due passaggi che la moda non rappresenterebbe un sistema del tutto arbitrario perché per quanto si vogliano seguirne i dettami non è possibile non tenere conto delle condizioni del corpo, paragonando il meccanismo di imitazione che soggiace la moda ai cambiamenti fonetici della lingua e così come il linguaggio secondo de Saussure si divide in *langue* e *parole*:

La *langue* è un'istituzione sociale, indipendente dall'individuo, è una riserva normativa all'interno della quale l'individuo pone le proprie parole [...] La *parole* è un atto individuale, una manifestazione attualizzata della funzione del linguaggio, intendendo il termine linguaggio come un termine generico che comprende *langue* e *parole* (Ullmann 1956, p.16).

Roland Barthes riprendendo l'osservazione posta da Trubeckoj nei *Fondamenti di fonologia* scriveva:

Ora riguardo al vestito sembra estremamente utile distinguere una realtà, che proponiamo di chiamare costume, corrispondente alla *langue* di de Saussure e a una seconda realtà, che proponiamo chiamare abbigliamento, corrispondente alla *parole* di de Saussure. La prima è una realtà istituzionale, essenzialmente sociale, indipendente dall'individuo [...] la seconda è una realtà individuale, vero e proprio atto del vestirsi, attraverso la quale l'individuo attualizza se stesso (Barthes 2006, p.15 ed. or. 1993).

I confini tra costume e abbigliamento sono sfumati e, come fa notare Barthes, ciò che diventa interessante è esaminare come certe forme di abbigliamento diventano costume in un dato momento storico. L'abbigliamento è espressione fondamentale dell'essere umano e come tale è sottoposta a profondi cambiamenti nel corso del tempo.

Secondo quanto abbiamo visto, dunque la moda è stata ed è strumento di individualizzazione e coesione nel gruppo ma anche di mobilità sociale ed elemento di differenziazione di età e genere. La differenziazione di genere, secondo gli storici, ebbe inizio nel XIV secolo, quando la silhouette maschile cominciò a differenziarsi da quella femminile. Fino all'inizio del Trecento uomini e donne indossavano lunghe tuniche o camicioni portati senza cintura. (Riello 2021, p.6). Basta soffermarsi sugli affreschi e dipinti del XIV e XV secolo per scorgere le prime differenze tra gli abiti maschili e femminili. È a partire dal Trecento, quindi, che si assiste a una differenziazione sartoriale tra i due sessi.

Tale cambiamento viene considerato dagli studiosi uno dei fenomeni chiave dell'intera storia della moda [...] la differenziazione di genere nell'abbigliamento è rimasta una caratteristica distintiva della moda e nelle relazioni tra i sessi fino a oggi: uomini e donne non sono solo biologicamente diversi, e riaffermano la loro differenza fisica, psicologica e sessuale anche attraverso ciò che indossano. (Riello 2021, p.7).

La moda quasi subito venne attribuita all'universo femminile. Le leggi suntuarie, così come le prediche degli uomini di chiesa, si rivolgevano in maniera particolare alle donne. Si assistette fin da subito ad una sovrapposizione semantica tra lussuria e lusso, quest'ultima come eccesso e tentazione da scongiurare. Girolamo Savonarola, il 7 febbraio del 1497, ordinò il falò delle vanità, durante il quale furono distrutti abiti, gioielli ma anche oggetti preziosi, asserendo che doversero essere ripudiate tutte le mode, perché vergognose, e che disonorassero la madre, ma soprattutto marito, padre e fratelli.

Il sociologo americano Veblen attribuiva la particolare attenzione alla moda da parte delle donne a un riflesso del potere dell'uomo. Il lusso e la moda ostentata dalla donna, secondo il sociologo americano, non erano altro che la rappresentazione del potere del maschio per interposta persona.

Diversamente George Simmel spiegava la particolare predisposizione della donna alla moda, in quanto strumento per raggiungere l'uguaglianza.

È nella debolezza della posizione sociale alla quale le donne sono state quasi sempre condannate nel corso della storia che deriva il loro rapporto vincolante con tutto ciò che appartiene al "costume", con ciò che si conviene, con la forma di esistenza generalmente valida e approvata. [...] Mantenendosi sul terreno solido del costume, della media, del livello generale, le donne aspirano intensamente all'individualizzazione e alla distinzione della personalità che non sono ancora relativamente possibili (Simmel 1910, p.43).

Le differenze tra abbigliamento maschile e femminile si sono fatte più marcate sul finire del Settecento dopo la Rivoluzione Francese. Lo psicologo John Carl Flügel in *Psicologia dell'abbigliamento* sosteneva che fu da quel momento che gli uomini rinunciarono alle decorazioni brillanti e sfarzose, sposando un abbigliamento più sobrio e austero e lasciando il campo della moda alle donne. Il vestiario maschile a quel tempo guardava a un ideale di rispettabilità il cui unico principio da seguire era la correttezza secondo le idee imposte dai contemporanei. C'è da dire che, secondo lo storico della moda Christopher Breward, la mancanza di evidenza storica non è necessariamente indicativa della rinuncia da parte dell'uomo dell'Ottocento alla moda. Nel libro *The Hidden Consumer* dimostrava, infatti, che la moda maschile non cessò, smontando l'altra teoria secondo la quale in quel periodo gli uomini vestissero solo in abiti scuri. Resta evidente che la moda a lungo è stata l'espressione più evidente della distinzione tra generi. La posizione subalterna della donna era sottolineata dagli abiti ingombranti e inadatti a qualsiasi attività. Crinoline, gonne con rivestimenti multipli, strutture in acciaio per far apparire il corpo più pieno, guanti e ombrellini erano oggettivamente un impedimento. Fu l'americana Amelia Bloomer che, nel 1851, propose il primo pantalone ampio, invitando le donne a indossarlo. La sua idea venne derisa a lungo perché vista come una minaccia alla supremazia maschile. Di fatto, la vera riforma nel vestiario, nell'Ottocento, avvenne grazie al lento cambiamento della vita sociale e grazie alla cultura del tempo

libero e dello sport e dunque, con la nascita dei negozi specializzati in abbigliamento da esterno.

Obiettivi e metodologie

La presente ricerca si pone l'obiettivo di indagare il rapporto tra genere e abbigliamento, focalizzandosi sulle questioni legate agli abiti di scena gender fluid. In particolar modo, attraverso un'analisi storico-sociologica e artistica, viene individuata l'influenza delle composizioni di Oskar Schlemmer sugli artisti contemporanei. L'indagine si concentra su due casi di studio emblematici per la tematica trattata: il primo riguarda alcuni iconici abiti indossati dall'artista David Bowie ed il secondo, invece, è incentrato sull'abbigliamento creato per alcuni video della cantante Lady Gaga. Attraverso lo studio di questi due casi, è possibile comprendere il valore sociale degli abiti creati da Schlemmer per *il Triadisches Ballett* e l'influenza non solo sugli artisti di epoca successiva, ma anche sui fan di tali artisti.

Oskar Schlemmer: il corpo geometrico

Pittore e scultore, Oskar Schlemmer, nei primi anni del XX secolo, divenne uno dei più importanti maestri della Bauhaus, la scuola d'arte fondata a Weimar da Walter Gropius nel 1919. La Bauhaus più che una scuola è un polo culturale, una fucina di idee in cui gli artisti danno forma al proprio pensiero. Spinto dagli studi sperimentali che venivano condotti nelle diverse discipline artistiche all'interno della Bauhaus, Schlemmer si concentrò sullo studio della figura umana. La ricerca condotta da Schlemmer è una ricerca anomala rispetto al contesto in cui si trova a vivere ed operare; infatti, la maggior parte dei pittori a lui contemporanei tendono proprio ad allontanarsi dalla riproduzione del corpo umano per focalizzarsi verso l'astrattismo.

Durante la direzione di Hannes Meyer, il corso propedeutico rivolto ai neoiscritti alla Bauhaus, si arricchì del ciclo di lezioni *L'Uomo* tenute da Oskar Schlemmer. Durante queste lezioni, gli studenti studiavano l'uomo sotto tre differenti aspetti: l'essere corporeo (teoria delle proporzioni e del movimento), l'essere psichico (fondamenti di psicologia) e l'essere intellettuale (filosofia e storia dello spirito).

Metterei la figura umana al centro delle mie indagini. L'uomo è la misura di tutte le cose. Offre così tante possibilità di variazione e di relazioni con l'architettura e l'artigianato che

si dovrebbe semplicemente estrarre l'essenziale. Pertanto: misurazione, proporzioni e anatomia; tipicità e caratteristiche speciali [...] L'uomo nel suo rapporto con il mondo che lo circonda (Schlemmer, 1922).

Schlemmer fa suo il pensiero di Protagora, «l'uomo è misura (*métron*) di tutte le cose, di quelle che sono per ciò che sono, e di quelle che non sono per ciò che non sono», ma lo trasla su un piano fisico-architettonico. Lo spazio, essendo il luogo in cui si muove l'uomo, diventa un luogo da costruire e valutare in funzione dell'uomo stesso.

Per Schlemmer non esiste il corpo maschile ed il corpo femminile, ma esiste l'uomo, inteso come corporeità umana. Il pensiero di Schlemmer è indubbiamente determinato dal contesto storico sociale in cui l'artista vive. Infatti, il tema dell'androginia è molto sentito nella Germania dei primi anni '20 del XX secolo, poiché rappresentava la sovversione degli stereotipi di genere e una rottura nella narrazione oppositiva uomo-donna.

In particolar modo, artisti e performer erano soliti farsi ritrarre in pose ed atteggiamenti che mostrassero ambiguità sessuale. Tra i ritratti più celebri dell'epoca vi sono quelli dell'attrice Berber, che posò nei panni di uno studente di Eton (1921), e la ballerina Elisabeth Bergner che in più occasioni posò con indosso abiti maschili.

Il simbolo dell'emancipazione della donna degli anni '20, la *neue Frau*, è il personaggio di Sonja, creato da Christian Schad. Sonja, che svolge il lavoro di segretaria, è una donna che si è emancipata dal ruolo di regina del focolare, acquisendo consapevolezza del suo ruolo e del suo valore all'interno della società. La *neue Frau* è una donna attenta alla politica, impegnata sulle tematiche sociali, ma anche molto attenta a ritagliarsi del tempo per se stessa e per godere del proprio tempo libero che trascorre tra i caffè e i locali notturni di Berlino. Schad sceglie di dare a Sonja un aspetto androgino: capelli corti, tratti del viso decisi e spigolosi come quelli di un uomo, ma le labbra carnose come quelle di una donna, fisico longilineo e assenza di attributi sessuali.

In tale temperie culturale anche Schlemmer si avvicina, già nei lavori precedenti al suo arrivo presso la Bauhaus, al concetto di essere androgino.

Nella Germania degli anni '20, il concetto di androgino si avvicinava a quello elaborato dal medico tedesco Magnus Hirschfield. Secondo il sessuologo, infatti, esisteva un terzo sesso intermedio tra uomo e donna. La visione dell'androgino di Schlemmer, invece, affonda le sue radici nella filosofia tedesca, in particolar modo negli scritti dello storico dell'arte Johann Joachim Winckelmann e nelle opere di Friedrich Schiller, Friedrich

Schlegel, Wilhelm von Humboldt e Friedrich Nietzsche (Barnstone, 2019). Per Schlemmer l'androgino non rappresenta l'ambiguità di genere, ma una sintesi tra due antitesi, un simbolo che racchiude in sé la totalità dell'umanità, nonché i valori agli antipodi.

L'interesse di Schlemmer per lo studio del corpo umano è evidente nel momento in cui decide di inserire tra i corsi di studi presenti alla Bauhaus anche una classe denominata *Der Mensch (L'umano)*.

Il fatto che la Bauhaus non eviti lo spirito del tempo, anche quando esiste un evidente rischio [...] il fatto che il programma della Bauhaus abbia attirato giovani senza paura (abbiamo un meraviglioso campionamento di giovani): tutto ciò significa che la Bauhaus sta costruendo qualcosa di molto diverso da quello previsto: l'essere umano (Schlemmer, 1921).

Il modello di riferimento per Schlemmer è la statuaria greca: gli adolescenti in bilico tra infanzia e virilità rappresentano per l'artista non solo l'ideale della bellezza, ma anche l'unico modo per coniugare tensioni opposte.

Il percorso di ricerca sul corpo umano compiuto da Schlemmer è visibile sia nei disegni realizzati per la messa in scena della sua più celebre opera teatrale, *das Triadische Ballett*, dove il tema centrale resta però la geometrizzazione del corpo, sia nelle pitture ad olio che nelle installazioni, realizzate durante la sua permanenza presso la Bauhaus e in epoca successiva, in cui è forte la tematica del corpo androgino. Una sperimentazione che ha indubbiamente ispirato e influenzato gli artisti delle epoche successive, primo fra tutti David Bowie (Amendola & Barone, 2017).

Moda, identità e Camp

Secondo Calefato,

Il corpo rivestito è il territorio fisico culturale in cui si realizza la performance visibile della nostra identità. [...] Così, l'identità di genere attraverso la moda gioca tra quelle che sono le forme canoniche e stereotipate della rappresentazione del maschile e del femminile, da un lato, e le sfide all'ordine del discorso dominante che i segni del corpo veicolano, dall'altro. (Calefato, 2006).

Un esempio può essere lo stile Camp che ripudia la differenza di genere e in generale va oltre i concetti di cultura alta, buon gusto e cattivo gusto. Susan Sontag in *Note on*

Camp scriveva «Indeed the essence of Camp is its love of unnatural: of article and exaggeration» (Sontag 2018, p.1).

Camp taste is, above all, a mode of enjoyment, of appreciation — not judgment. Camp is generous. It wants to enjoy. It only seems like malice, cynicism. [...] Camp taste doesn't propose that it is in bad taste to the serious; it doesn't sneer at someone who succeeds in being seriously dramatic. What it does is to find the success in certain passionate failures (*ibid.*, p.32).

As a taste in person, Camp responds particularly to the markedly attenuated and the strongly exaggerated. The androgyne is certainly one of the great images of Camp sensibility. Examples: the swooning, slim, sinuous figures of pre-Raphaelite painting and poetry; the thin, flowing, sexless bodies in Art Nouveau prints and posters [...] the most refined form of sexual attractiveness (as well as the most refined form of sexual pleasure) consists in going against the grain of one's sex. What's in most beautiful in virile men is something feminine (*ibid.*, p.9)

In tal senso Bowie, con il suo stile ibrido, gli eccessi, il “cattivo gusto” e l'ambiguità sessuale, è da annoverare come icona Camp, secondo la definizione argomentata da Susan Sontag.

Moda, musica e David Bowie

Moda e musica diventarono due categorie strettamente connesse nel momento in cui rientrarono entro la dimensione dei consumi di massa. Negli anni Cinquanta i *teddy boys* sono seguaci del rock'n'roll. I *mods*, le cui gesta sono celebrate nel film *Quadrophenia* degli WHO e il cui nome viene da *modernist*, sono amanti della musica dei neri afroamericani: il rhythm and blues, il soul e un jazz raffinato come il cool jazz, imitando nel vestire gli attori delle commedie all'italiana, con completi da uomo di linea squadrata, di colore nero o blu scuro, con tre bottoni, risvolti stretti e spacchi laterali. (Codeluppi 2008, p.123). La subcultura punk è certamente quella più rappresentativa grazie al lavoro della stilista Vivienne Westwood. Moda e musica si arricchiscono l'un l'altra in termini culturali e in tal senso David Bowie si inserisce tra le due categorie facendo esplodere le sue performance. È con Bowie che l'identità viene concepita come spettacolo e

rappresentazione, intercettando la sensibilità del tempo (gli anni Sessanta e Settanta) in cui i confini e le distinzioni di genere, da un punto di vista estetico-sartoriale, erano sempre più sfumati. Un esempio calzante è tutta la subcultura hippy, nata sulla scia della Beat Generation, che promuoveva la libertà sessuale, il consumo di droghe, creando dei veri e propri stili di vita. La subcultura hippy, infatti, sviluppò una vera e propria estetica fatta di stoffe colorate e motivi floreali, pantaloni a zampa e a vita bassa, e capelli lunghi, rendendo sempre più labili le distinzioni di genere.

Lo stesso David Bowie ha continuamente giocato con l'ambiguità sessuale, mettendo in scena il molteplice come espressione della frammentazione identitaria, complice l'influenza e l'intensa relazione con il mimo Lindsay Kemp, con il quale Bowie studiò a partire dagli anni Sessanta diventando mimo professionista.

In the 1967, he studied dance at the Dance Centre in London and mime and movement under Lindsay Kemp. He performed with Kemp's troupe in a piece called Pierrot in Turquoise, and later developed his own mime play on "an anticommunist theme" Yet-San and the Eagle, which he performed in 1968 at the Royal Festival Hall (Auslander 2006, p.108).

Le abilità camaleontiche di Bowie trovarono espressione nei vari personaggi interpretati nel corso della sua carriera: Major Tom, Ziggy Stardust, Aladdin Sane, Halloween Jack, Il Duca Bianco, Il re dei Goblin, Il cieco profeta.

Questa voglia di comunicare attraverso il suo corpo lo portava ad essere uno stilista autodidatta: disegnava, infatti, i suoi abiti di scena finendo con il contaminare anche i più grandi designer con cui collaborava. [...] In quel periodo, nel cuore della "Swinging London" andavano di moda i Mods [...] Molte sono le immagini che ritraggono un giovane Bowie agghindato in questi abiti che ben presto, però, si rivelarono troppo rigorosi per il suo modo di esprimersi (Carbone 2017, p.146).

È nel 1971 che Bowie annuncia di voler portare in scena Ziggy Stardust, il personaggio più famoso nella sua carriera, l'alter ego grazie al quale si fece largo nella già affollata scena rock di quegli anni.

I'm going to play a character called Ziggy Stardust. We're going to do it as a stage show. We may even do it in the West End. When I'm tired of playing Ziggy I can step out and someone else can take over me. (Auslander 2006, p.111).

La storia è quella di una rockstar di origine aliena che viene dallo spazio, con un corpo androgino; una narrazione che evidenzia una chiara protesta alle questioni politiche e alla società che osteggiava l'omosessualità.

Sovente criticato dalla stampa per l'esibita mancanza di buon gusto [...] ma è proprio quello il ruolo che Bowie attribuisce alla propria creatura: Ziggy è per il proprio autore l'icona dell'eccesso, della trasgressione, della ricerca del nuovo al limite del disgusto, del superamento pre-punk dell'ideologia, della critica radicale alla modernità (Brancato 2017, p.50).

Va precisato che la figura di Ziggy risultò dirompente in quanto rappresentazione di un'alterità ambigua nell'estetica e nel vestiario e dalla sessualità sfuggente, ma non venne pensata da Bowie come portatrice di chiare istanze politiche. Bowie nel tempo fece dichiarazioni ambigue sul proprio orientamento sessuale, dichiarandosi gay nel 1972 in un'intervista a Melody Maker.

"Sono gay", dice, "e lo sono sempre stato, anche quando ero David Jones". Ma c'è una sorniona allegria in come lo dice, un sorriso segreto agli angoli della bocca. Sa che di questi tempi è lecito comportarsi come un puttaniere, e che scioccare e indignare, cosa che il pop ha sempre cercato di fare nel corso della sua storia, è un processo rompipalle. E se non è un oltraggio, è almeno un divertimento. "Perché non indossi il vestito della tua ragazza oggi?" gli ho detto (non ha il monopolio dell'umorismo ironico). "Oh cielo", rispose, "Devi capire che non è di una donna. È un vestito da uomo (Watts, 1972).

Poi negli anni successivi si è definito bisessuale e infine eterosessuale, ma nessuna di queste dichiarazioni, sebbene dirompenti da un punto di vista culturale erano portatrici di rivendicazioni comunitarie, semmai frutto della volontà di portare in scena dei personaggi. Auslander spiega come Bowie ha spesso descritto se stesso come un attore (Auslander 2006, p.111).

Sulla genesi del personaggio Ziggy Stardust, oltre la già citata amicizia con Lindsay Kemp, altro personaggio chiave è lo stilista Kansai Yamamoto. La loro collaborazione

iniziò quando Bowie acquistò un abito nella sua boutique di Londra. Il concetto della moda di Yamamoto con i suoi volumi scultorei e le fantasie variopinte era completamente nuovo per la moda occidentale e fu per questa ragione che Bowie immaginò di associare queste creazioni all'universo di Ziggy (Carbone 2017, p.138).

Volumi scultorei e geometrie che si ispirano alle marionette di Oskar Schlemmer. Per il lancio dell'album *The rise and fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* del 1973 Yamamoto realizzò l'iconica tuta in nero a strisce, una rielaborazione dei costumi del balletto di Schlemmer.

Nel dicembre del 1979 la popstar partecipò al *Saturday Night Live*, dove eseguì *The Man Who Sold The World* indossando un abito con le spalle larghe, stretto in vita e affusolato verso i piedi, che costringeva il corpo in una forma geometrica tanto severa da impedirgli di muoversi; furono infatti i suoi co-interpreti Klaus Nomi e Joey Arias a spostarlo e metterlo davanti al microfono.

Lady Gaga: il corpo geometrico e asessuato della Mother Monster

Nel 2011 la popstar Lady Gaga pubblica l'album *Born this way*. Il monologo introduttivo dell'album è interpretato dalla community di fan come un inno alla diversità, all'accettazione di se stessi e al superamento delle categorie di maschile e femminile («And thus began the beginning of the new race /A race within the race of humanity / A race which bears no prejudice, no judgment / But boundless freedom»). Questa interpretazione è sicuramente condizionata dai *rumors* attorno alla sessualità di Lady Gaga nati in seguito ad una intervista rilasciata da Christina Aguilera del 2008. Quest'ultima, infatti, chiamata a esprimere un parere sulla nascente star, rispose di non sapere nulla riguardo a Lady Gaga, neanche se si trattasse di un maschio o di una femmina (Amter, 2008). Come sottolinea Deflem (Deflem, 2016), Lady Gaga fece di questa affermazione una caratteristica fondamentale della narrazione del proprio personaggio, dapprima alimentando l'ipotesi seconda la quale era ermafrodita, per poi affermare il totale disinteresse, da parte sua e dei suoi fan, nei confronti delle categorie di maschile e femminile. «Why am I going to waste my time and give a press release about whether or not I have a penis? My fans don't care and neither do I» (Sciarretto, 2011).

Il superamento della dicotomia maschile-femminile non solo è evidente, ma viene esaltato dai costumi ideati dalla factory di Lady Gaga per le performance dell'artista.

Il suo travestitismo si riferisce spesso alla confusione e sovrapposizione dei generi, alla continua alternanza degli stessi quando non a una diretta androginia, con la conseguente problematizzazione e ricompressione del pensiero femminista. (Alfieri, 2018)

L'album *Born this way* (2011) è il coronamento di un progetto che Lady Gaga aveva già avviato nel 2009 sperimentando con il corpo e i costumi. In quei tre anni Gaga e la sua factory svilupparono un'idea di corporeità priva delle connotazioni sessuali, riscoprendo in chiave contemporanea le teorie di Schlemmer. L'influenza di Schlemmer nei videoclip di Lady Gaga è evidente in due differenti aspetti: i costumi e le coreografie.

Nel 2009 Lady Gaga si affida alla designer Bea Åkerlund per la realizzazione degli abiti da indossare sul set di *Paparazzi*. La designer non proviene dal mondo della moda tradizionale, ma da quello del design industriale (ha anche disegnato una collezione per *Ikea*) e per il progetto decide di creare una commistione tra accessori di moda già presentati nelle sfilate di *Thierry Mugler, John Galliano, Chanel, Christian Dior e Dolce & Gabbana*, ed abiti realizzati appositamente per l'occasione (Iddon & Marshall, 2014). L'obiettivo è quello di dare nuova forma al corpo umano in accordo sia con il pensiero di accettazione del proprio aspetto di cui Lady Gaga si è sempre fatta portatrice, sia con la narrazione del videoclip condotta dal regista Jonas Åkerlund.

Per raggiungere il suo obiettivo, Bea Åkerlund trae ispirazione proprio dalla geometrizzazione del corpo umano proposta dalla sperimentazione di Oskar Schlemmer nel *Triadisches Ballett*. In *Paparazzi* le forme del corpo di Lady Gaga e del corpo di ballo sono nascoste da nuovi volumi che non permettono di distinguere il sesso di chi li indossa.

La stessa situazione viene riproposta dal regista Jonas Åkerlund nel videoclip *Telephone*. Il videoclip, uscito nel 2010, è l'ideale prosecuzione della vicenda narrata in *Paparazzi*: il primo videoclip si conclude con l'arresto di Lady Gaga per l'omicidio del fidanzato, mentre il secondo è incentrato sulla scarcerazione di Lady Gaga ad opera di Beyoncé.

Anche in *Telephone* ci troviamo di fronte ad una serie di omicidi per avvelenamento da cibo compiuti da Lady Gaga, ma ciò che colpisce è il gesto compiuto da Beyoncé: la cantante mette del veleno nella tazza di un uomo, esattamente come aveva fatto Lady Gaga per uccidere il fidanzato. Il protagonista maschile di *Paparazzi* e la vittima di Beyoncé in *Telephone* sono associati dallo stesso comportamento antifemminista e da un ostentato machismo. In entrambi i videoclip, per compiere gli omicidi, le donne indossano

i “Mickey Mouse Glasses”, simbolo rassicurante di un felice mondo infantile, che invece viene associato alla morte.

La sperimentazione di *Paparazzi* viene portata avanti, in maniera ancora più forte, dallo stilista Alexander McQueen, designer dei vestiti realizzati per il videoclip del brano *Bad Romance*. McQueen decide di utilizzare nel video le iconiche scarpe *Armadillo Boots*, ideate per la collezione primavera/estate 2010 *Plato's Atlantis*, la cui conformazione snatura completamente l'aspetto naturale del piede. Nessuna singola parte del corpo sfugge all'operazione di decostruzione dell'aspetto consueto.

Conclusioni

Da Schlemmer a Lady Gaga, passando per David Bowie, è evidente la radice comune della ricerca che gli artisti portano avanti: l'essere umano in quanto essere e non in quanto corpo caratterizzato da attributi sessuali. Gli abiti di scena sono lo strumento che permette al corpo di liberarsi dalla dicotomia uomo-donna per portare in scena una nuova narrazione che prescinde, superandola, dalla sessualità.

La geometrizzazione degli abiti di scena permette di tornare alle forme base e alla percezione di similitudini tra tutti i corpi.

Lo studio di Schlemmer, attualizzato dalle sperimentazioni di David Bowie e Lady Gaga, oltrepassa le scene per divenire una rivendicazione sociale. L'androgino di Bowie, così come i little monster di Lady Gaga sono un'espressione di una nuova forma di corporeità.

Abiti di scena gender fluid per corpi gender fluid, in una società, che, come ricorda la copertina dell'album *Born this way* in cui campeggia un unicorno, sta portando avanti nuove istanze, prima fra tutte l'accettazione della corporeità. Un'accettazione psicologica da parte del singolo, ma anche sociale. Un corpo desessualizzato è un corpo che spinge ad una visione paritaria degli esseri umani, ponendo sullo stesso piano i corpi con attributi femminili e quelli con attributi maschili.

Gli echi della bellezza del corpo perfetto della statuaria greca risultano completamente scomparsi a favore di un nuovo senso del bello e della perfezione. Il corpo perfetto è il corpo imperfetto, il corpo che perde di significato, il corpo che si annienta per far emergere l'Essere, scevro dalla sua corporeità. E se questo pensiero affonda le sue radici in Schlemmer, diventa ancora più potente nel contesto in cui si muove invece Lady Gaga,

la *social network society* in cui tra i principi imprescindibili per avere successo vi è la cosiddetta “instagrammabilità”.

Riferimenti bibliografici

- Alfieri, Alessandro (2018). *Lady Gaga. La seduzione del mostro: Arte, estetica e fashion nell'immaginario videomusicale pop*. Roma: Arcana Edizioni.
- Amendola, Alfonso and Barone Linda (2017) (Eds.). *Far Above the World. David Bowie tra consumi culturali e analisi del discorso*. Cava de' Tirreni: Areablu Edizioni.
- Auslander, Philip (2006). *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Barnstone, Deborah Ascher (2019). Androgyny in Oskar Schlemmer's Figural Art. In Otto Elizabeth and Rössler Patrik (Eds.), *Bauhaus Bodies* (pp. 217-240). New York: Bloomsbury.
- Barthes, Roland (2006). *Il senso della moda*. Milano: Einaudi.
- Benjamin, Walter (1982). *I passages di Parigi*. Milano: Einaudi.
- Brancato, Sergio (2017). David Bowie, o le virtù del mutamento. In Amendola, Alfonso and Barone, Linda (Eds.), *Far Above the World. David Bowie tra consumi culturali e analisi del discorso*. (pp. 50). Cava de' Tirreni: Areablu Edizioni.
- Calefato, Patrizia (1996). For a sociosemiotics of fashion: the look, the mundane, and ideology. *Socio-Semiotics. S - European Journal for Semiotic Studies*, 7 (1-2), 39-55.
- Calefato, Patrizia (2006). Studi culturali e Fashion Theory nell'Italia dell'ultimo decennio, tra attivismo intellettuale e pratiche sociali. *Annali d'Italianistica*, 24, 99-209.
- Carbone, Marianna (2017). The look of the Duke: un mosaico di stili e tendenze nella figura di David Bowie. In Amendola, Alfonso and Barone, Linda (Eds.), *Far Above the World. David Bowie tra consumi culturali e analisi del discorso*. (pp.146). Cava de' Tirreni: Areablu Edizioni.
- Codeluppi, Vanni (2008). *Dalla corte alla strada. Natura ed evoluzione sociale della moda*. Roma: Carocci.
- De Saussure, Ferdinand (2009). *Corso di linguistica generale*. Roma: Laterza.

- Deflem, Mathieu (2017). *Lady Gaga and the Sociology of Fame. The Rise of a Pop Star in an Age of Celebrity*. New York: Palgrave Macmillan.
- Iddon, Martin and Marshall, Melanie L. (2014). *Lady Gaga and Popular Music: Performing Gender, Fashion and Culture*. New York: Routledge.
- Riello, Giorgio (2021). *La moda. Una storia dal Medioevo a oggi*. Roma: Laterza.
- Rousseau, Jean-Jacques (1988). *Le confessioni*. Milano: Garzanti.
- Schlemmer, Oskar (1921). *Diario*, lettera a Otto Meyer-Amden, 3 Febbraio 1921.
- Schlemmer, Oskar. (1922), *Diario*, Novembre 1922.
- Simmel, Georg (1910). *Problemi fondamentali della filosofia*. Leipzig: Goschen.
- Sontag, Susan (2018). *Notes on Camp*. London: Penguin Random House.
- Ullmann, Stephen (1952). *Précis de sémantique française*. Paris: Puf.

Sitografia

- Amter, Charlie (2008). Five Minutes with Xtina: Christina Aguilera Takes a Look Back at a Decade on Top. *Los Angeles Times Blog*. Retrieved from https://latimesblogs.latimes.com/music_blog/2008/11/five-minutes-wi.html
- Sciarretto, Amy (2011). Lady Gaga Addresses Hermaphrodite Rumors, Says She Gets Bravery From Dressing Up. *PopCrush*. Retrieved from <http://popcrush.com/lady-gaga-hermaphrodite-rumors-bravery-dressing-up/>
- Watts, Michael (2018). "Oh! You Pretty Thing" Meddly Maker in *Bowie: Sono gay e lo sono sempre stato*. Retrieved from: <https://www.bowiebible.com/1972/01/22/bowie-im-gay-and-always-have-been/>

Jessica Camargo Molano è dottoranda in "Mente e tecnologie nella società digitale" presso l'Università Telematica Internazionale UniNettuno. È una critica d'arte; negli ultimi 10 anni ha lavorato per importanti giornali nazionali e internazionali, in particolare nel campo della critica dei media digitali: cinema e televisione. La sua ricerca si concentra sul modo in cui i concetti di avanguardia e innovazione tecnologica si combinano nella sperimentazione artistica. Attualmente è Cultrice della Materia in Sociologia dei media audiovisivi sperimentali; Sociologia delle arti elettroniche; Sociologia dell'intrattenimento multimediale; Teorie e tecniche dei media digitali presso l'Università

di Salerno (Italia). Dal 2021 è membro del comitato di redazione della collana della casa editrice Rogas, specializzata in Media Science e Sociologia della Cultura.

Jessica Camargo Molano is a PhD student in “Mind and Technologies in the Digital Society” at the International Telematic University UniNettuno. She is an art critic; in the past 10 years she worked for important national and international newspapers, particularly in the field of digital media criticism: cinema and television. Her research focuses on the way in which the concepts of avant-garde and technological innovation are combined in artistic experimentation. She is currently an assistant lecturer of Sociology of Experimental Audio-visual media; Sociology of electronic arts; Sociology of multimedia entertainment; Theories and techniques of digital media at the University of Salerno (Italy). Since 2021 she has been a member of the editorial board of the Rogas publishing house series, that specializes in Media Science and Sociology of Culture.

Michelle Grillo è dottoranda in Medium e Medialità presso l'Università eCampus. Cultrice della materia presso l'Università degli Studi di Salerno, collabora con le cattedre di Sociologia dell'immaginario tecnologico e Media classici e media digitali. Si occupa di social network society, consumi digitali, sociologia della musica e sociologia della letteratura. Tra i suoi recenti lavori un saggio dal titolo *Vetrina. Il ritratto di Dorian Gray, la morte, la fotografia e la costruzione del sé attraverso il selfie*, all'interno dell'antologia "10 Keywords", a cura di A. Amendola e M. Tirino. Ha curato la bibliografia, sitografia e videografia del saggio "Fenomenologia dei Joy Division", a cura di A. Amendola e L. Barone. Dal 2021 è membro del comitato redazionale della collana della casa editrice Rogas, La sensibilità vitale, specializzata in Scienze dei media e Sociologia della cultura.

Michelle Grillo is a PhD student in Medium and Mediality at the eCampus University. She collaborates with the chairs of Sociology of the Technological Imaginary and Classical and Digital Media at the University of Salerno. She has been researching and working on social network society, digital consumption, sociology of music and sociology of literature. Her recent works include an essay entitled *Vetrina. Il ritratto di Dorian Gray, la morte, la fotografia e la costruzione del sé attraverso il selfie* (The portrait of Dorian Gray, death, photography and the construction of the self through selfies) in the anthology "10 Keywords", edited by A. and M. Tirino. She edited the bibliography, sitography and videography of the essay "Fenomenologia dei Joy Division", edited by A. Amendola and L. Barone. Since 2021 she has been a member of the editorial board of the Rogas publishing house series, that specializes in Media Science and Sociology of Culture.