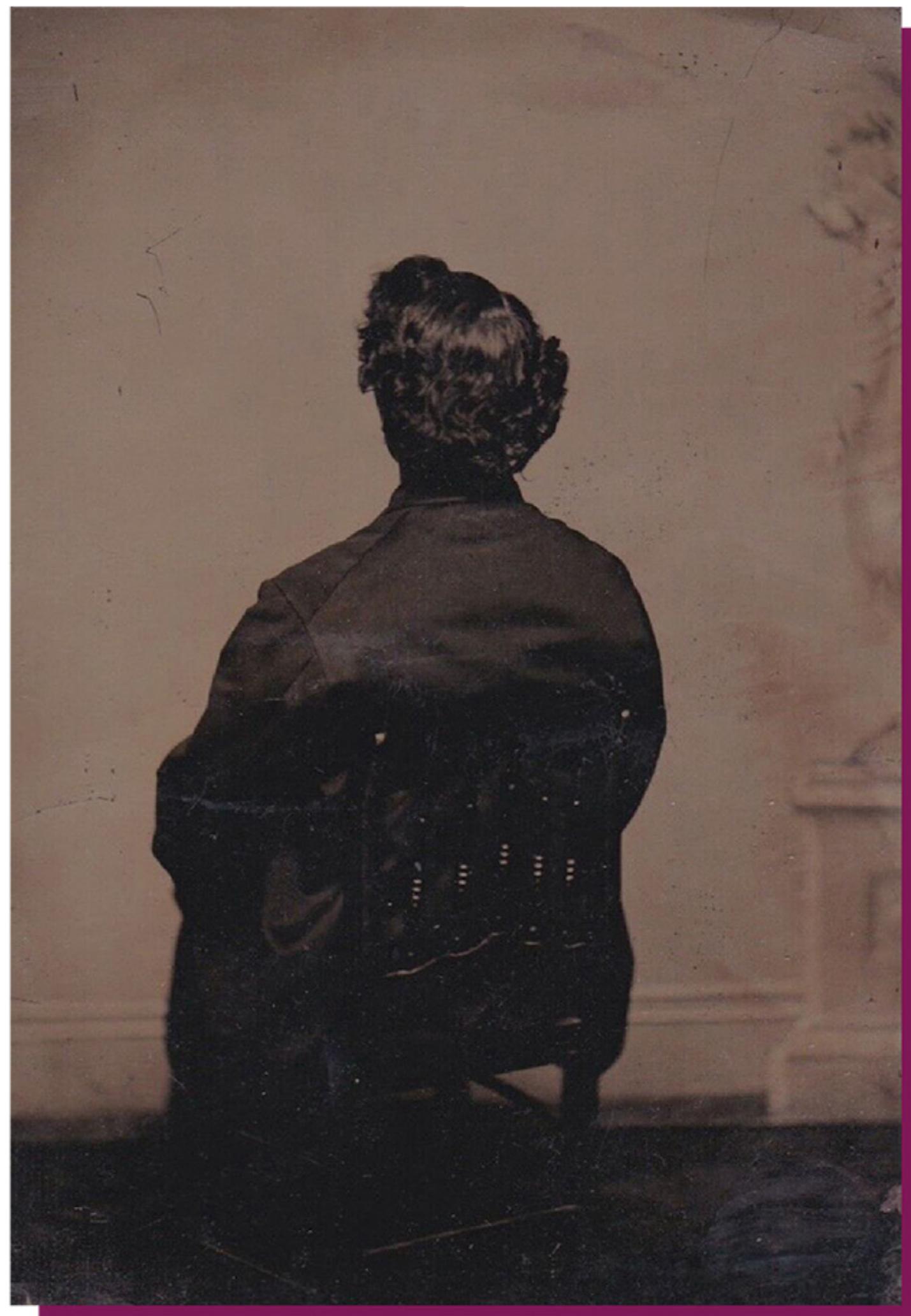


Anonimo, *Louise (Female Cross Dresser)*,
1845 ca., Francia



Anonimo, *Untitled*, 1860 ca., Stati Uniti

Il primo dialogo fotografico che sono lieto di presentare parla di questo. È il dialogo di una donna, il suo nome è Louise, che ascolta la parte maschile di sé, la sceglie, la dichiara, e siamo solo nel 1845, a sei anni dall'annuncio ufficiale di François Arago, e questo ci ricorda come fin dalle origini la fotografia abbia saputo accogliere la ricerca su di sé, l'ansia, la necessità, il valore di questa indagine. Accanto a Louise, forse francese o inglese, è un uomo di spalle, un uomo che sembra Louise tanto le assomiglia. Un uomo che quindici anni dopo, nel 1860 e negli Stati Uniti, si nega alla macchina fotografica e al suo sguardo rivelatore. Mostrarsi, ritrarsi, scoprirsi, nascondersi. Affrontare l'ignoto è una sfida, un gioco a volte pericoloso. Ma è in questa tensione, in questa ricchezza di relazioni che risiede il sistema nervoso della mia collezione, il senso della sua evoluzione e l'invito, spero, a seguirla.

Pierre-Louis Pierson, *Scherzo di Follia*
(*The Countess of Castiglione*), 1863, Francia,
ingrandimento del 1930 di Braun & Cie



Anonimo, *Total solar eclipse*, 1973, Francia

Di quella pupilla nera aveva fatto il centro del suo sistema solare. Lei era la stella, lei la luce, lei accecante. Alla terra e ai suoi abitanti non restava che seguire le leggi dell'astronomia e orbitarle intorno, percorrendo l'ellisse della cornice ovale che isolava quell'occhio di fuoco. Quando la Contessa di Castiglione chiese a Pierre-Louis Pierson di ritrarla nel celebre Scherzo di follia, era già tutto un ricordo, la vita alla corte di Parigi, la passione di Napoleone III, i balli, l'abito da "regina di cuori", e uno dei cuori ricamati si era spinto oltre la vita sottilissima, là dove l'imperatore amava la sua amante italiana. Ma nonostante le sconfitte della storia non ci si può esiliare da se stessi e la Contessa, prima eccentrica, prima narcisa dell'era fotografica, prima a interpretare le infinite parti dell'immaginario femminile attraverso la fotografia – imperatrice, vedova, prostituta, assassina, suora, madonna, moribonda - continuò a dirigere Pierson perché il suo obiettivo mantenesse intatte bellezza e stravaganza. Il buio la colse neppure a quarant'anni, quando nel suo appartamento di Place Vendôme fece quello che fa la luna alla terra per pochi minuti, togliere la luce del sole. La Contessa chiuse le finestre, tirò le tende, velò gli specchi di drappi neri e uscì solo di notte. L'occhio che non voleva guardarsi divenne un'eterna eclissi e fermò, a suo capriccio, il tranquillo corso del sistema solare.

David LaChapelle, *Shoe Story*, 1995, Stati UnitiZorro, *Untitled (Still life)*, 1968, Francia

Li aveva scelti rosa, quei fiori, per allestire l'omaggio più delicato e crudele a se stesso, all'uomo che era stato e per età non era più. E aveva scelto il rosa, lui che per anni si era immaginato l'alter ego di Zorro, lui che aveva vestito gli stessi stivali e schioccato la stessa frusta, perché sapeva quanto il rosa, ancora nel Settecento e nei primi del Novecento, fosse il colore della virilità, il rosso educato e consapevole di chi conosce la forza, la passione, la giustizia. Per almeno due decenni Zorro, straordinario fotografo anonimo, aveva vestito gli abiti dello spadaccino mascherato e ogni vestizione era avvenuta in casa, nella camera da letto di un vecchio appartamento di Parigi. Negli anni '40 gli autoritratti erano in bianco e nero, notturni. Il colore e la luce tiepida del giorno invece annunciavano la maturità, e nel 1968, nel '68 della rivolta, Zorro aveva inserito le amate fruste in un vaso di garofani, congedandosi dalle sue fantasie. Ikebana di un addio. Trent'anni dopo anche David LaChapelle ha voluto cavalcare nelle praterie domestiche del desiderio. Anche lui è diventato Zorro e ha lasciato che i gambali del giustiziere gli avvolgessero il corpo. Latex azzurro, perché il cielo oggi è destinato cromaticamente agli uomini. Fosse così, ci sarebbe da protestare, ma quella scarpina di cipria, poggiata sulla testa, riequilibra il gioco delle convenzioni e ricorda che il colore dell'antica potenza maschile è quello che ora spetta alle donne.

Edward Steichen, *Untitled*, 1920 ca., Stati UnitiAnonimo, *Untitled*, 1960 ca., Germania

Gli amanti delle rose sanno che questo fiore sublime si divide in due parti e che ognuna di esse, così opposte, rappresenta la natura convulsa, contraddittoria, casta e crudele del cuore umano. Sono due eserciti, questi adepti al piacere floreale, che invece di scontrarsi in campo aperto, si sfiorano portando nella propria trincea chi la corolla, chi lo stelo. Nel 1920 Edward Steichen era già stato pittorialista, era già apparso sulle pagine di Camera Work, ed era già il pioniere della fotografia di moda che tre anni dopo avrebbe diretto l'immagine di Vogue e Vanity Fair. La sua rosa, così delicata, così straight photography, parla di un amore completo nell'aprirsi alla luce e nel dichiarare il buio da cui nasce il vortice dei petali. Tutto è in equilibrio tra il cielo e la terra, tra una vita così profumata e un profumo, l'acqua di rosa, con cui si preparavano i morti alla sepoltura. E allora il gambo, quelle gambe recise da un anonimo fotografo tedesco nella Germania divisa dal Muro, quelle gambe protette da catene e lucchetti come fossero spine, e quei tacchi che si ergono gonfiandosi alla caviglia come un frutto, e ancora quei lacci che stringono la pelle di altri animali alla nostra, non sono altro che il desiderio di proteggere e preservare tale bellezza. E che si appoggino le nostre labbra ai petali o al cuoio degli stivali poco cambia. Di amore, di amore perfetto stiamo parlando.

Alfa Castaldi, *Entomologia*, Mugler Vogue D.P., 1991, Italia



Sergei Vasiliev, *Russian criminal tattoo Encyclopaedia*, 1989, Russia

Dovevi averlo sposato il crimine per essere un capo, un pakhan, come si diceva nei gironi più oscuri delle carceri russe degli anni '80. Dovevi esserti unito al male, dichiarandoti suo umile servo, per godere del privilegio di tatuarti sulle dita gli anelli del comando. Anelli di splendore regale con scettri e corone, anelli come pugnali per ricordare l'omicidio e la vendetta, anelli dove ogni raggio di sole è una condanna e le croci sono i viaggi nella "zona", gli estremi campi del lavoro forzato. Ma per quanto signori di ogni violenza, anche gli abitanti dell'inferno invocavano un po' di pace, e allora al dito anulare, là dove s'immagina una piccola arteria che risale il braccio e arriva al cuore, là dove gli sposi si scambiano le fedi, compariva uno scarabeo, l'insetto portafortuna, il simbolo della resurrezione per gli antichi egizi. Ma come risorgere dal buio del sottosuolo, di qualunque sottosuolo? Si risorge desiderando, racconta Sergei Vasiliev, secondino e fotografo, e la mela che sembra a un soffio dalla mano, e invece è così lontana, non è certo il frutto del peccato, sorriderebbero di questo i condannati, ma il desiderio in sé. Il desiderio indistruttibile. Il desiderio della cosa perduta, che quando tornerà alla luce avrà il sapore dolce amaro del miele. Se poi l'insetto che distilla il nettare veste Thierry Mugler ed è una delle donne sublimi che Alfa Castaldi creava per Vogue e per le famose doppie pagine di Anna Piaggi, allora bacia il tuo scarabeo, bacia l'anello che ti ha unito malgrado tutto alla speranza, perché sei un uomo fortunato.

Anonimo, *Untitled*, 1880 ca., AlgeriaR. Moreau, *The dance of Loïe Fuller*, 1908, Francia

Lei è la farfalla, lei è il fuoco, lei è la luce, lei è il paradiso e le stelle. Lei è Loïe Fuller nelle parole della sua amante, Gab Sorère. Loïe è una donna che ama le donne, e nel vortice dei veli di seta che l'avvolgono è una creatura in divenire, la donna che sta diventando la nuova donna di fine Ottocento. Prima di allora nessuno aveva mai visto il desiderio e il pathos prendere forme così libere ed esuberanti, quasi già astratte. E prima della Fuller nessuna artista aveva fatto di sé la sua opera d'arte totale, scenica, là dove il tessuto punteggiato di radio fluorescente, di cui Loïe era vestita, dettava nel buio una storia inedita di libertà. L'Art Nouveau dell'autodeterminazione.

Loïe Fuller, allora Marie Louise, era nata nel 1862 nella più sperduta provincia americana. Ragazzina si era trasferita a New York cantando e ballando nei vaudeville, poi aveva raggiunto Parigi e alle Folies Bergère, trecento repliche della sua Serpentine Dance nel 1891, aveva creato la danza moderna. Sull'onda di quel successo luminoso Loïe aveva inaugurato una compagnia di sole donne, aveva aperto una scuola e aveva formato una squadra di cinquanta elettricisti che si muovevano dietro le quinte di ogni suo spettacolo.

Negli anni in cui la luce elettrica si stava trasformando in una presenza quotidiana, Loïe aveva intuito che la luce interiore poteva cambiare il destino femminile. Basta accenderla e tutto inizia a vorticare, a prendere vita. Basta spegnerla, ieri come oggi in ogni parte del mondo, nell'Afghanistan di nuovo in mano ai talebani, nella violenza del modernissimo occidente, e i veli, e la luce di cui sono impregnati censurano l'energia invece di liberarla. Cancellano il corpo invece di cancellare la notte.

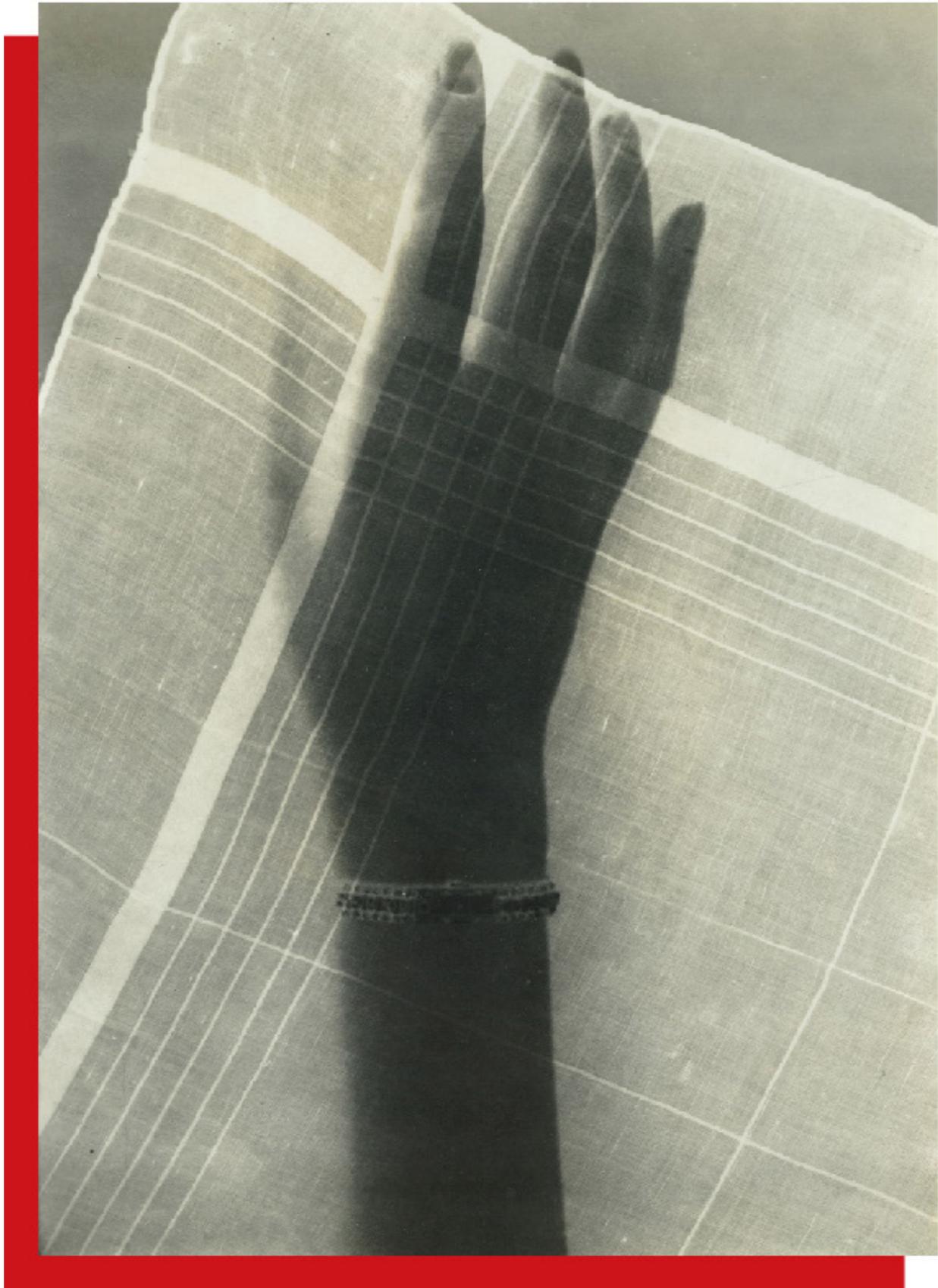
Anonimo, *Nuclear bomb testing (Bikini Atoll)*,
1946, Marshall Islands



Yasumasa Morimura, *Self-Portrait: (Actress)*
after Vivien Leigh 2, 1996, Giappone

La seconda guerra mondiale era finita l'anno prima quando su Hiroshima e Nagasaki, il 6 e il 9 agosto 1945, il governo americano aveva sganciato due bombe atomiche. Nell'estate del 1946, nell'azzurra Bikini Lagoon tra le Marshall Islands dell'Oceano Pacifico, gli Stati Uniti facevano esplodere un altro ordigno. Un test, questa volta, per verificare gli effetti della potenza nucleare sulle navi ancorate intorno all'atollo. Marinai e comandanti erano rimasti a una distanza di sicurezza. Qualche minuto prima dell'esplosione avevano ricevuto l'ordine di calare sugli occhi una maschera oscurante e avevano atteso il segnale. Alle 08.35 avevano visto scoppiare la bomba, posta sotto una nave da sbarco, e tra l'oceano e il cielo improvvisamente si era alzata una nube immensa, un'infiorescenza che un operatore, sorvolandola, aveva colto nel suo lievitare mortale. Così bianca, così morbida, perfetta e poi quella corona che disegnava l'ultimo cerchio, regale, l'attimo prima di disperdersi nell'aria e diventare una colonna scura. Quando cinquant'anni dopo, nel 1996, Yasumasa Morimura indossava uno degli abiti più famosi della storia del cinema, il vestito rosso-peccato, rosso-passione, rosso-orgoglio, rosso-io di Rossella O'Hara in *Via col Vento*, non immaginava forse di interpretare l'essenza stessa della storia del Giappone moderno. Non è solo una delle più famose immagini della serie *Actress*, ritratto e autoritratto di un artista che esce da se stesso per divenire un altro, ma la Vivien Leigh di Morimura, la Rossella di Tara, l'innamorata respinta da Ashley, la moglie ingrata di Rhett Butler, è il volto e il corpo di un paese che ha perso la guerra e ha scelto, americanizzandosi, la divisa del suo invasore. Chi è Rossella O'Hara se non la donna che perde la Guerra di Secessione? Cos'è quel vestito rosso-morte, con quella nuvola di piume che avvolgono le spalle e il seno, se non una premonizione della guerra nucleare che sarà? E chi è Morimura-Rossella se non un perdente, un giapponese nato a sei anni dalla fine del secondo conflitto mondiale, e che tuttavia accetta le radiazioni della cultura americana e delle sue attrici-bombe? "Domani è un altro giorno", aveva detto Rossella. Domani chissà quale parte di me sopravviverà.

George Hoyningen-Huene, *Cecil Beaton as Elinor Glyn*, 1930, Francia



Anonimo, *Untitled (Study of a Hand)*,
1930 ca., Francia

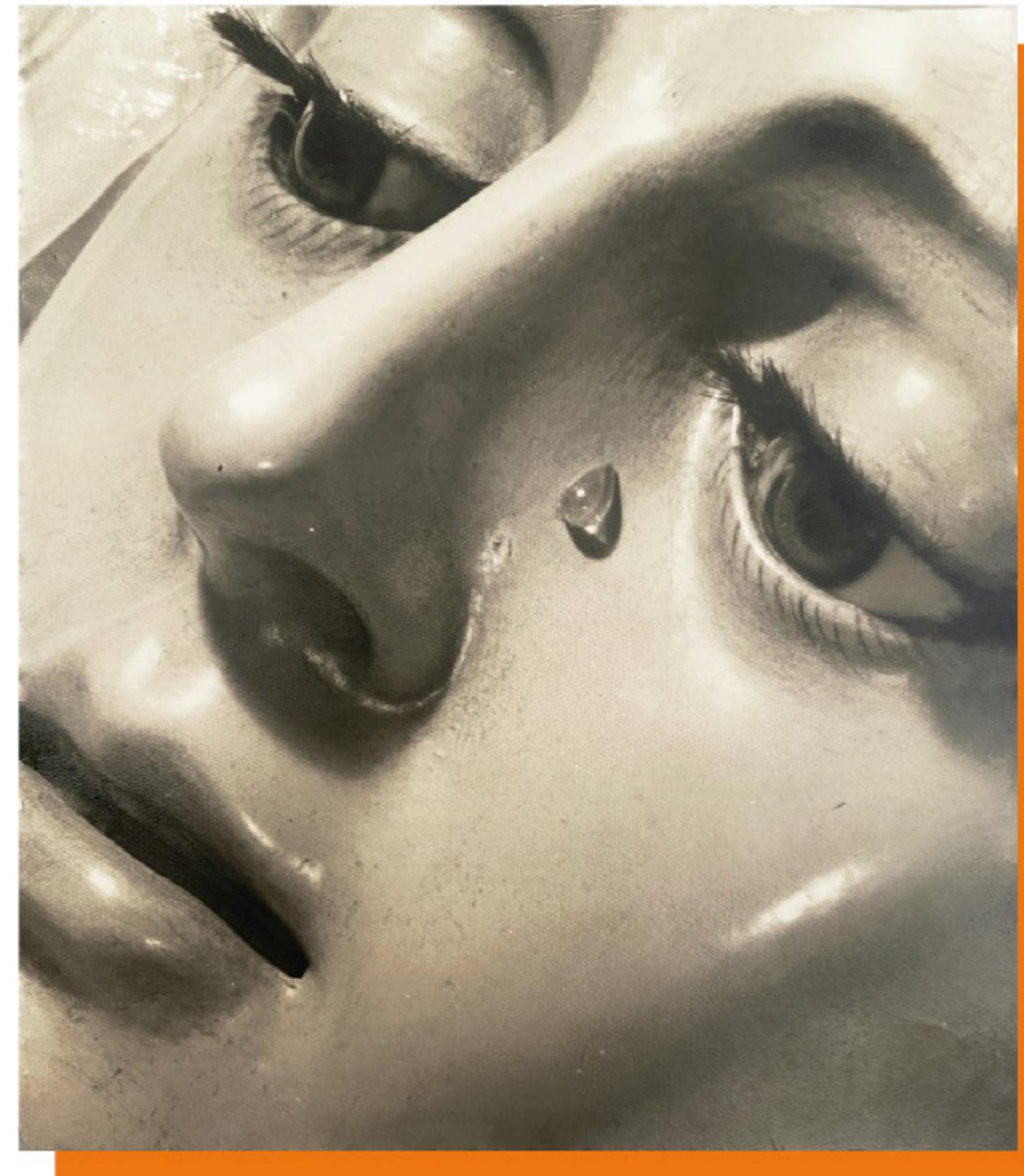
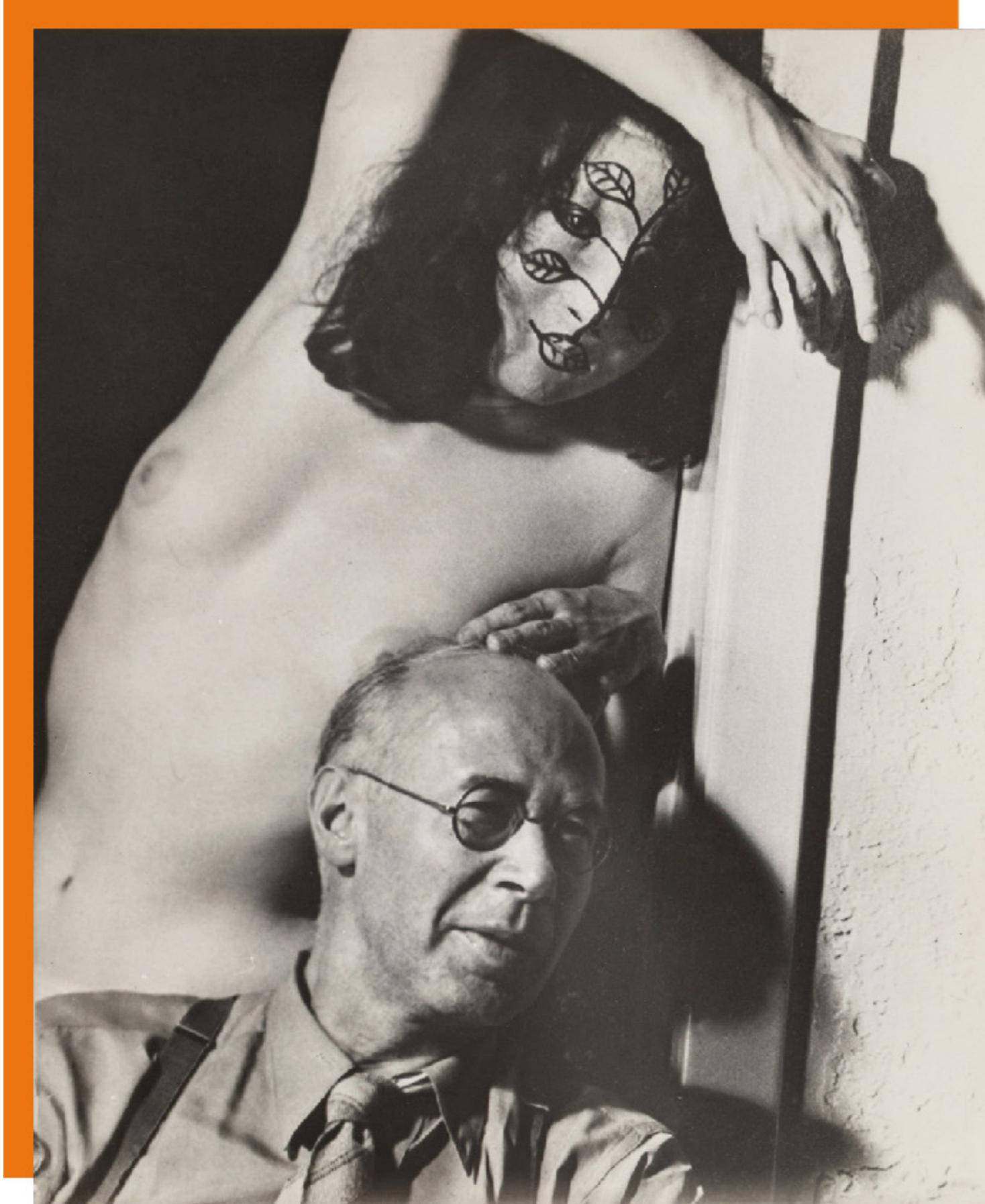


Avessimo una cinepresa, partiremmo da quella mano di madonna e di modella che trattiene una croce di avorio e la mostra tra le dita sottilissime come la reliquia di un gioioso peccato. Dal palmo levato al cielo saliremmo lungo le perle del rosario, accarezzzeremmo quel collo di ragazza e quel sorriso scarlatto che procede oltre la bocca e promette meraviglie. Lo dicono anche gli occhi, nella notte del mascara che lascia splendere solo la stella azzurra dell'iride: "entrate nel gioco". E lo dice anche l'altra mano che ridiscende a terra, alle sue passioni, e poggia sicura su una pelle di tigre. Avessimo una cinepresa chiederemmo a Cecil Beaton di continuare il film, di giocare ancora e camminare verso di noi, serpeggiando nel femminile raffinatissimo e crudele che è in lui.

Il grande fotografo era apparso così alla festa di compleanno di Elsa Maxwell, a Parigi nel 1930. Del resto come avrebbe potuto celebrare il potere di una delle penne più velenose e biforcute del giornalismo dell'epoca? Come lusingare quella donna che amava le donne e decideva il destino di chiunque ambisse al successo? In dono alla Maxwell Beaton aveva offerto un'altra donna, la madre di tutte le femmine forti, la tigre e la signora del bon ton, e aveva dunque indossato gli abiti di Elinor Glyn, scrittrice, sceneggiatrice, produttrice e regista inglese, così sicura di sé da riconoscere e lanciare il talento degli altri. E gli altri erano Rodolfo Valentino, Gloria Swanson, Clara Bow, felici possessori di "quel certo non so che", semplicemente "it" come lo chiamava la Glyn.

Posando en travesti davanti all'obiettivo di George Hoyningen-Huene, Cecil Beaton dichiarava la sua particolare versione di "quel certo non so che", di quell'"it" che rende diversi perché più forti e completi. E l'"it" di Beaton era il potere di parlare agli opposti, al cielo dei santi e alla terra delle tentazioni, al femminile nel maschile e al maschile nel femminile, lasciando che il corpo, nel velluto nero che lo custodisce, li dichiarasse entrambi. Nel mistero del suo anonimato, un altro fotografo era arrivato alle stesse raggianti conclusioni e ancora negli stessi anni, a Parigi, aveva giocato tra positivo e negativo, e anche lui aveva visto una mano di donna affiorare tra le righe di un fazzoletto da uomo.

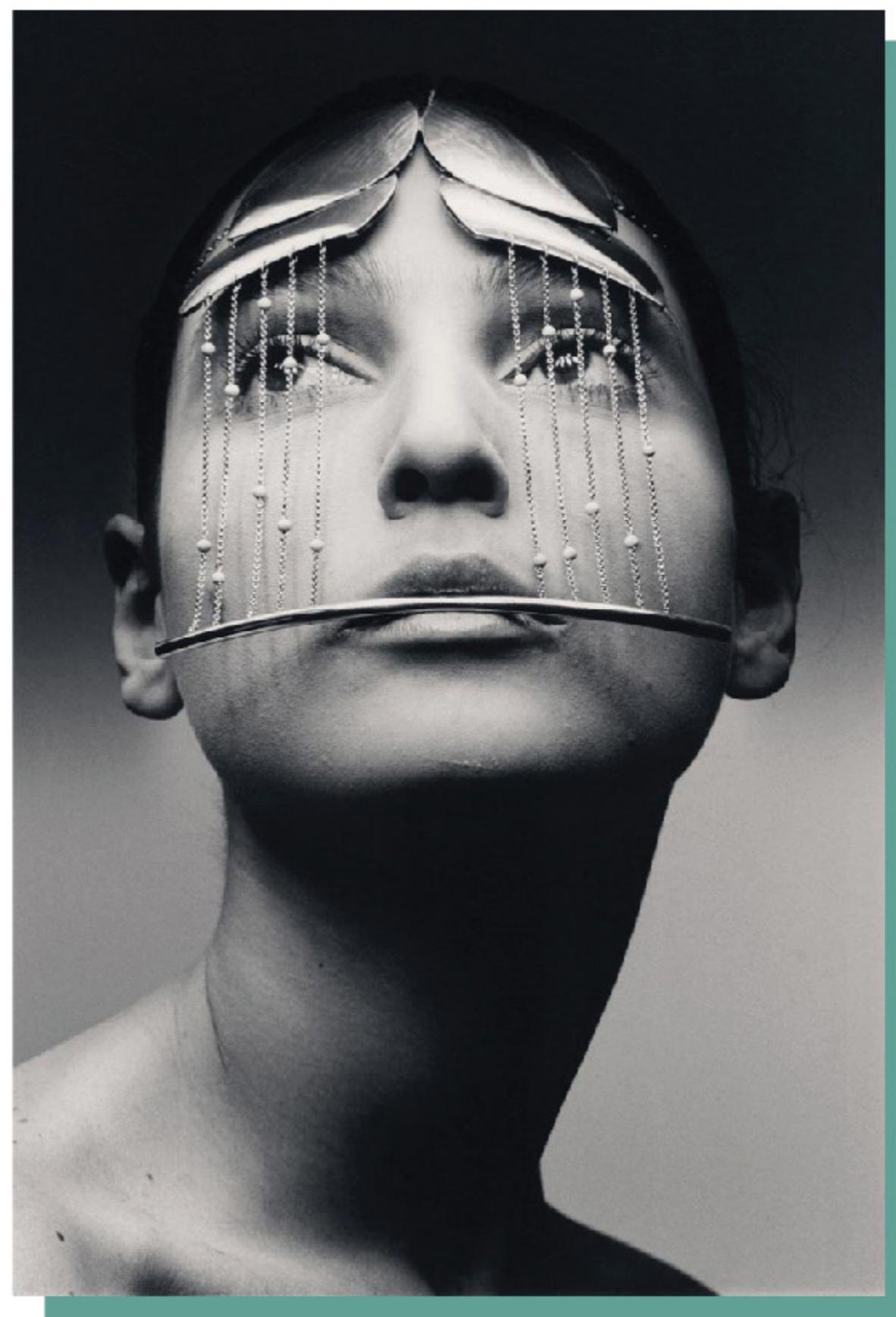
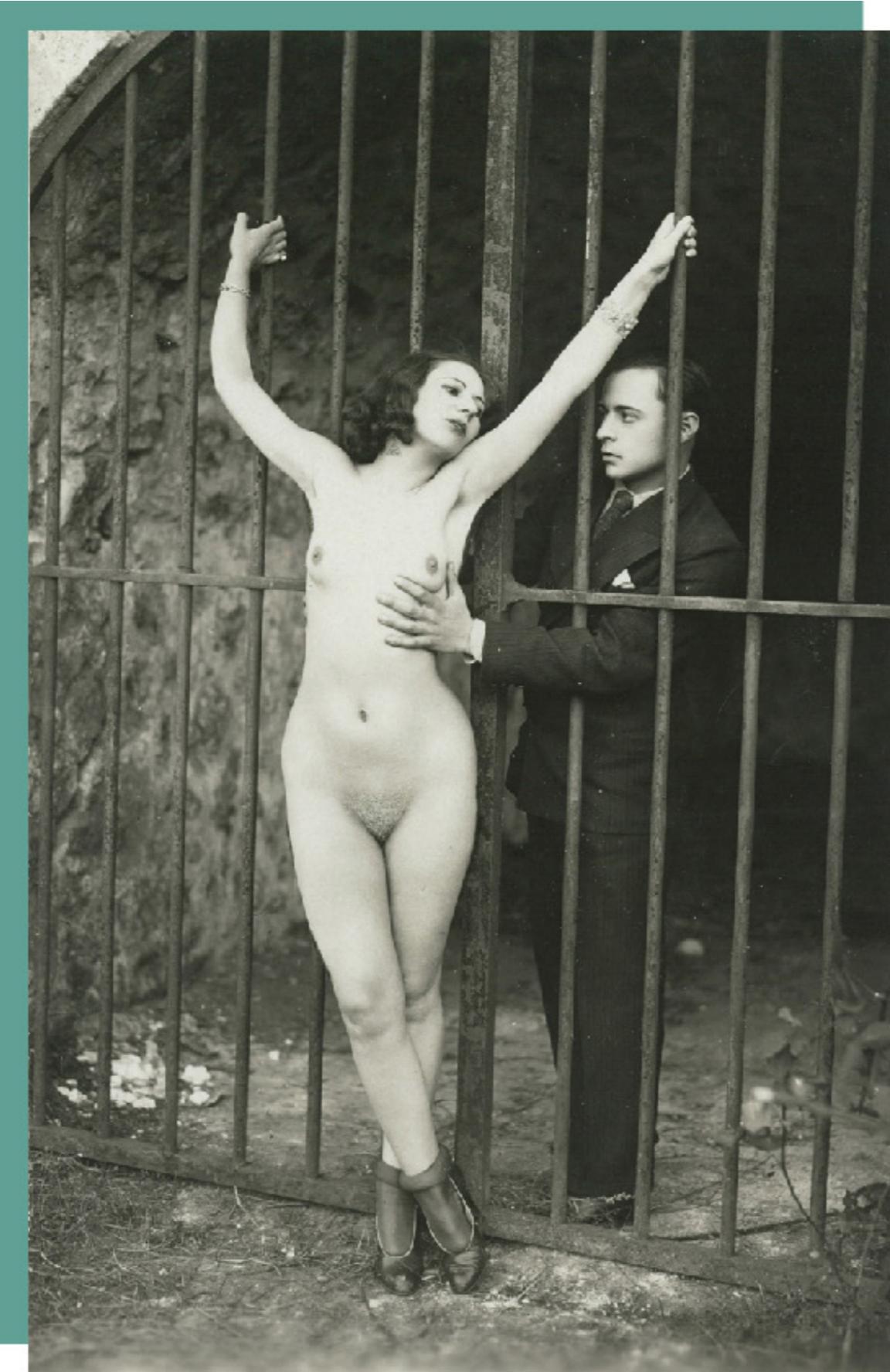
Man Ray, *Henry Miller and Margaret Neiman*,
1942, Stati Uniti



Anonimo, *Santa Marta*, 1950 ca., Spagna

È un bene, anche se può sembrare strano, che Man Ray e Henry Miller non si siano incontrati a Parigi negli anni in cui la frequentavano entrambi. Strano perché il fotografo era giunto nella capitale francese nel 1921, esattamente un secolo fa, e lo scrittore nel 1928. Strano perché avevano la stessa età, erano americani, tutti e due figli di un sarto, erano libertini, libertari, atei, individualisti e amavano De Sade, anche se Man Ray lo conosceva meglio visto che era vicino di casa, in rue Campagne-Première, di Maurice Heine, responsabile della vera riscoperta del Divin Marchese. Ma lo strano gioco delle coincidenze continua perché nel 1934 Man Ray dà alle stampe la raccolta *Man Ray. Photographies 1920-1934 Paris*, e nello stesso anno Henry Miller pubblica a Parigi *Tropico del Cancro* per le edizioni dell'Obelisk Press, e nelle prime pagine scrive: «Parigi è la culla delle nascite artificiali».

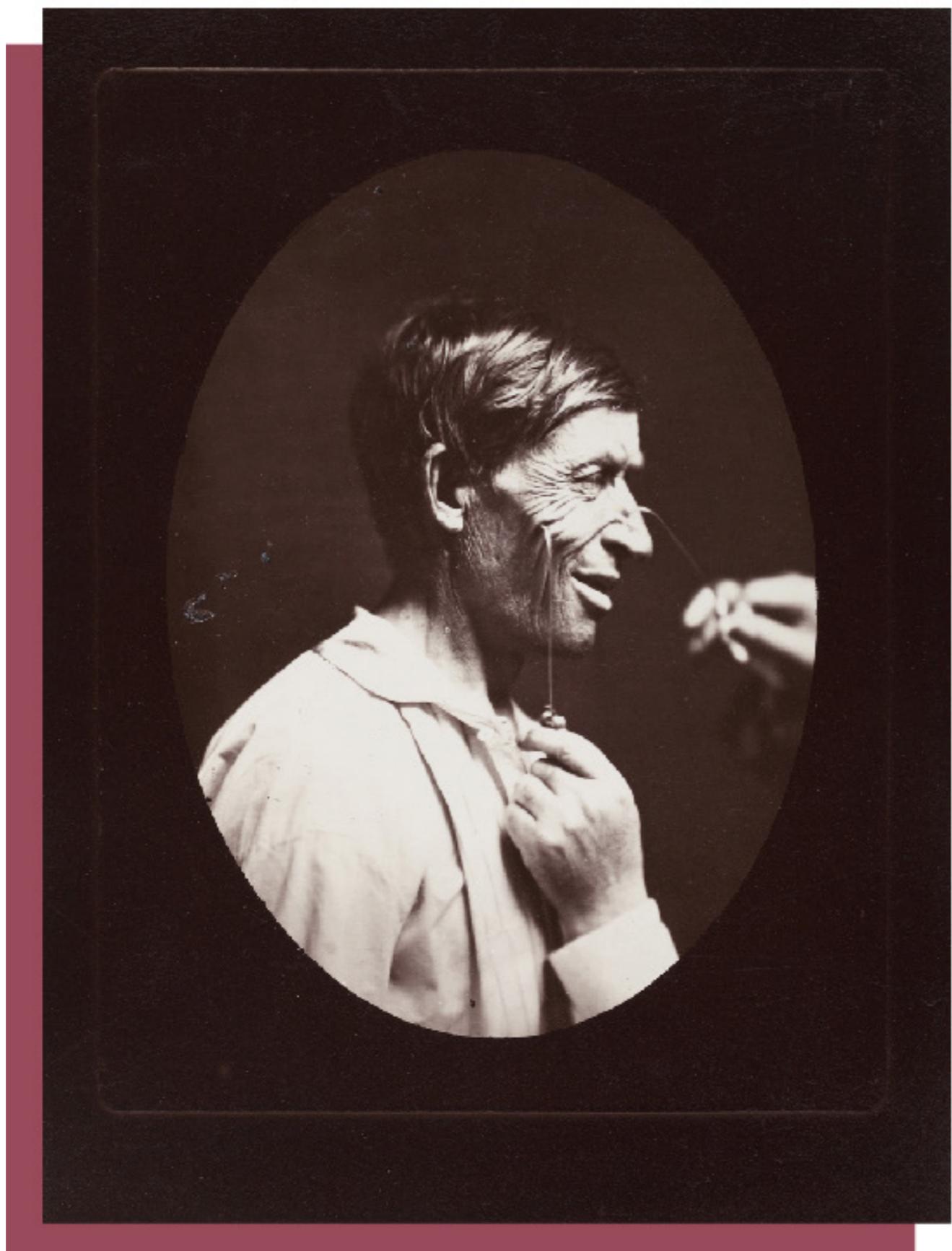
L'artificio del destino vuole che Man Ray e Henry Miller lascino Parigi per gli Stati Uniti nel 1940, sempre ignorandosi, e si incontrino pochi mesi dopo a Hollywood a casa di Gilbert e Margaret Neiman dove Miller, senza un soldo, aveva trovato rifugio. Tutti insieme Man Ray e Juliet, la sua nuova compagna, Gilbert, Margaret e Henry trascorrono lunghe serate suonando, bevendo e danzando fino all'alba. Ma dietro il volto di Margaret, nascosto da una maschera di cartapesta dipinta, Man Ray forse ne immagina un altro. Un altro corpo. Un altro amore. Un'altra città. E in questa strana nostalgia il ritratto di Henry Miller e Margaret Neiman, che celebra finalmente l'incontro tra i due uomini, diventa in realtà l'autoritratto di Man Ray e del suo desiderio segreto di tornare a Parigi e a ciò che aveva vissuto. Chissà se dentro di sé Man Ray avrà ricordato le lacrime versate l'indomani dell'addio di Lee Miller, quelle lacrime di vetro che poco dopo aveva fotografato a un soffio dagli occhi bistrati di rimmel? Sono le donne infatti che devono piangere e soffrire, le donne-musa, le donne-mistero, persino le donne-sante nella blasfemia di memoria sadiana cara a ogni surrealista. Impossibile sapere se Man Ray avesse visto una delle statue che sfilano nella processione della Settimana Santa a Siviglia. Quel che è sicuro è che le lacrime "vedono" meglio degli occhi.

Studio Biederer, *Untitled*, 1930 ca., FranciaUgo Mulas, *Gioiello di Pietro Consagra indossato da Benedetta Barzini*, 1969, Italia

Dovremmo fare questa verifica ogni anno a gennaio, mese freddo, essenziale, incline ai bilanci e ai buoni propositi, e controllare lo stato delle gabbie domestiche e mentali in cui viviamo. Una verifica accurata delle sbarre, delle porte, dei cardini, quindi della piccola apertura che permette di introdurre cibo e accarezzare pelle o pelliccia dell'animale al di là del recinto, e naturalmente meglio dare un'occhiata al lucchetto e alla chiave che teniamo nascosta. Partendo dall'etimologia di questo mese dedicato a Giano, dio dalla faccia doppia in grado di guardare contemporaneamente a passato e futuro, la verifica ci aiuterebbe a capire a che punto siamo del nostro faticoso e accidentato cammino verso la consapevolezza, se siamo liberi o prigionieri, se aperti o chiusi, se fluidi o rigidi, se in viaggio o in trappola. E il verbo verificare, così scientifico, chirurgico, asettico, non arriva a caso.

Cinquant'anni fa, nel 1972, Ugo Mulas conduceva le sue famose Verifiche. All'origine di un'indagine, senza eguali in Italia e non solo, era «una certa scontentezza per quello che avevo fatto in tutti questi anni», ammetteva il grande fotografo. E non era certo scontento per la qualità delle immagini, ma per l'incoscienza con cui aveva scelto la fotografia e l'aveva praticata professionalmente dal 1954. Era come se Mulas avesse sentito la gabbia dell'abitudine e della ripetizione, scendere in studio, caricare la pellicola, mettere a fuoco, inquadrare, scattare, sviluppare, ingrandire, tagliare. Fare insomma come le macchine, e farlo bene, ma senza essere consapevoli del perché di ogni singola operazione, dei gesti, dei materiali che compongono la pratica e il pensiero fotografico. Forse questa straordinaria revisione era iniziata nel 1969, quando Mulas aveva ritratto il gioiello di Pietro Consagra, la maschera-gabbia che imprigiona gli occhi e le labbra di una meravigliosa Benedetta Barzini. Non era una vera chiusura, ma un sentire e un vedere a metà. Persino un bacio a metà. Eppure bastava accorgersi di quelle sbarre quasi invisibili, sfuocate perché vicino agli occhi, e la gabbia si sarebbe aperta. Osservando la misteriosa mise en scène dei fratelli Biederer, tocca a noi decidere oggi chi dei due personaggi sia dentro o fuori la gabbia, chi il carceriere, chi il prigioniero, chi tenga a freno l'immaginazione e chi la liberi. Verifica personalissima.

Erwin Olaf, *Lady D 1997 Royal Blood*,
2000, Paesi Bassi



Adrien Tournachon (Nadar jeune) e
Dr. Duchenne de Boulogne, *Étude d'expression*,
1856 ca., Francia



È una di quelle date ormai nella storia di tutti ed è una domanda, “ti ricordi quando è morta Lady D? E tu dov’eri?” Il 31 agosto 1997 la Principessa Diana si spiegneva a Parigi, alla Pitié-Salpêtrière, in quello stesso ospedale dove un secolo e mezzo prima Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne de Boulogne, neurologo francese, aveva realizzato le sue straordinarie ricerche sulla conducibilità dei neurotrasmettitori e sulla neurofisiologia delle emozioni. Ricerche che il medico aveva documentato anche a livello fotografico e che nel 1862 aveva raccolto nel famoso volume “*Mécanisme de la physionomie humaine*”, inaugurando il rapporto tra fotografia e medicina. Insieme ad Adrien Tournachon, fratello minore di Nadar, e poi in autonomia, Duchenne aveva documentato le diverse reazioni dei muscoli facciali alla stimolazione delle elettropunture, e aveva così individuato, collegandole ai movimenti dei singoli muscoli, tredici emozioni primarie: attenzione, riflessione, aggressione, dolore, felicità, benevolenza, lascivia, tristezza, pianto, singhiozzo, sorpresa, spavento, terrore.

Prima che i fotografi esaltassero l’evolversi velocissimo delle emozioni, e prima che la gioia, la disperazione, l’amore, la pietà, la rabbia divenissero soggetto quotidiano, uno scienziato aveva già catalogato tutto. Che cos’è infatti il “*Mécanisme*” se non un atlante delle emozioni fotografiche, di cui il volto è protagonista? Che cos’è questo libro di medicina se non il tentativo umanissimo, nelle parole del suo autore, di “cogliere le condizioni che esteticamente creano la bellezza”, là dove la bellezza del viso è sempre “la bellezza delle emozioni”? E cos’è dunque il ritratto che Erwin Olaf dedica a Lady D, nella serie Royal Blood, se non la scoperta di un “altro meccanismo”, di un altro atlante, quello della finzione delle emozioni?

Nonostante l’incidente nel tunnel del Pont de l’Alma, nonostante le carni straziate, il volto bellissimo della sposa di Diana Spencer non mostra dolore. E neppure tra le infinite immagini di cronaca che hanno segnato la vita della “Principessa triste” è facile riconoscere la verità dei suoi sentimenti. Duchenne è passato alla storia per aver saputo distinguere i muscoli facciali che provocano un sorriso sincero, il “sorriso Duchenne”, da quelli che invece generano un accenno di circostanza. Chissà cosa avrebbe scoperto il padre della neurologia moderna, se Lady D fosse stata tra i suoi pazienti alla Salpêtrière.

Baron Adolph De Meyer, *Marchesa Casati*,
1912, Francia



Anonimo, *Untitled*, 1960 ca., Francia

Del sole non voleva sentire parlare e nemmeno vederlo. E potendo l'avrebbe oscurato anche in cielo, perché il giorno diventasse una lunghissima notte. In tutta la sua vita, una vita devota al teatro di sé e allo spettacolo delle sue invenzioni, la Marchesa Luisa Casati è stata una donna lunare, di quella follia lunatica, ipnotica e trasformativa, che devia i flussi e spinge gli esseri più coraggiosi a esplorare altre dimensioni. Anche quella dell'oltretomba. Piaceva moltissimo alla Marchesa, e così al Barone Adolph de Meyer, suo ospite a Venezia, a Palazzo Venier dei Leoni, evocare gli spiriti e interrogarli. Tra i più restii "a farsi stanare e a uscire dal suo silenzio", ammetteva la Casati, c'era quello della principessa Cristina Belgiojoso, che si diceva avesse conservato i cuori dei suoi amanti e addirittura avesse imbalsamato il corpo di uno dei più giovani e belli.

Non aveva osato tanto la Marchesa, perché in realtà era andata oltre, morendo lei stessa, di noia dopo ogni bacio, e addirittura fermando il battito cardiaco per sottrarsi alla fusione dell'amplesso, come lamentava Gabriele D'Annunzio, suo amante. Ma poi la voglia di conquista risorgeva, gli occhi verdi come l'assenzio si riapprivano, e il corpo bramava una pelle nuova, fosse anche un abito nuovo, quegli abiti-scenografia nelle feste grandiose, quegli abiti-anima che le stavano addosso come "le ceneri sulla bragia", e sono ancora parole di D'Annunzio.

Entrava in scena la Casati ed era come se la vita degli altri, ordinaria anche nella ricchezza, si spegnesse. E si spegneva perché quella donna sbalorditiva e solitaria portava con sé il marchio della morte lunare. Una luna mai piena, ma in frammenti, uno per ogni vittima, uno per ogni cuore infranto, uno per ogni ritratto che gli artisti, presi dall'incantamento pure loro, hanno dedicato alla Divina Marchesa, dal Barone de Meyer a Man Ray, da Cecil Beaton a Giovanni Boldini.

Anche invecchiando la Casati era rimasta fedele alle ore lunari. Nel suo piccolo appartamento londinese dove trascorse gli ultimi anni, le tende erano perennemente chiuse e una veletta nera le copriva il volto. Di essere triste, nonostante abbandonata da tutti e ormai in miseria, non se ne parlava neanche. "L'infelicità manda un cattivo odore", ricordava la Marchesa. E del resto quando si è una donna-luna ci si abitua a scomparire dal cielo e a tornare a splendere tra le nubi.

Ed Van Der Elsken, *Saint-Germain-des-Prés*,
1953, Francia



Nan Goldin, *Kim in Rhinestones, Paris, 1991, Francia*



Quel gesto racconta tutto, la vocazione a uno sguardo soggettivo, straordinariamente autobiografico nella rivolta, nella sofferenza, nella ricerca di autenticità. E il gesto così emblematico è lo strappo che reinventa e rende unico il ritratto di Vali Myers, alias Ann, protagonista di *Love on the Left Bank*, libro rivoluzionario di Ed Van Der Elsken, che negli anni '50 esplora la rivolta giovanile tra i caffè, i marciapiedi, le caves della Saint-Germain-des-Prés esistenzialista, a Parigi. La storia è illuminante: Gerd Sander amava molto il lavoro di Van Der Elsken, i due si erano incontrati, Sander aveva espresso il suo entusiasmo proprio per quell'immagine, e Van Der Elsken senza pensarci un attimo aveva strappato la stampa dall'album che la conteneva e l'aveva offerta al gallerista e nipote del grande fotografo tedesco.

Se Gerd Sander, anche stampatore raffinatissimo dell'opera del nonno, ha conservato gelosamente quest'immagine imperfetta secondo i criteri classici della conservazione, se Julian Sander l'ha presentata all'ultimo Paris Photo nella mostra-omaggio al padre, scomparso l'anno scorso, e se oggi questa immagine è parte di una collezione che ha nel suo dna lo sradicamento dalla norma e l'esplorazione del sotterraneo, è proprio perché questa immagine, sul bordo della lacerazione, ha il potere di raccontare e riunire molte vite.

Naturalmente è la vita di Ed Van Der Elsken e della sua comunità ai margini della legge, in cui si riconosce e cresce come autore – “voglio fotografare gente come me”, diceva il fotografo olandese - e di cui narra amori, violenze, nascite, sesso, malattie, dolore, illusioni, morte. E naturalmente in questa “tribù”, come la chiamava Vali Myers, si è ritrovata trent'anni dopo Nan Goldin, lei cantatrice di *The Ballad of the Sexual Dependency*, esposta per la prima volta ad Arles nel 1986, lei che considerava Ed Van Der Elsken “un amante o un fratello” al suo fianco nell'immersione nella Bowery, tra i protagonisti dell'underground newyorkese. Al posto di Vali, compaiono Cookie Mueller, Trixie, Susan e i loro compagni. Vivere, fotografare e fotografarsi insieme è l'unica regola, e anche spostandosi a Parigi, Nan Goldin entra e vive nella comunità felicemente contestataria de Le Carrousel, e nel più famoso cabaret en travesti della capitale ritrae la sua stella, Kim Harlow, in posa nel camerino. Di nuovo è uno sguardo-abbraccio, un'altra famiglia, di nuovo è ritrovarsi al centro di sé perché ai margini, di nuovo è coraggio, libertà. Miracolo delle mani che strappano, carezzano, danzano, ricuciono.

Jean Laurent, *Armour of Cristoforo Colombo*,
1870 ca., Spagna



Lucien Gauthier, *Vénus Tahitienne*, 1920 ca., Tahiti

Sicuramente Cristoforo Colombo, nell'emozione dei preparativi del 1492 non si era accorto che a bordo della sua caravella, in rotta verso quelle terre che immaginava fossero l'India, era salita la meravigliosa Venere di Botticelli, dipinta appena qualche anno prima. E forse neanche Lucien Gauthier, nato a Parigi nel 1875, a ventisette anni impiegato di banca a San Francisco, a ventinove in fuga verso la Polinesia, aveva sentito la presenza di Afrodite, dorata e ridente, accanto a lui. Eppure quando arriva a Tahiti e apre il suo studio, Gauthier fotografa come se fosse rimasto a casa, come se stesse passeggiando ancora nelle sale del Louvre o degli Uffizi. Un attimo, il tempo di aggiornare il classico fondale dipinto, tra palme, spiaggia rocce, e un'ignara giovane donna tahitiana prende la posa che in un'altra parte di mondo celebra la nascita della dea dell'amore, della verità e del suo contrario, l'inganno. Un'altra idea di corpo, di nudità e di pudore che si sovrappone con la delicatissima violenza degli occhi sulla vita degli altri.

Avesse conosciuto queste immagini, che avranno straordinaria fortuna l'indomani del ritorno di Gauthier a Parigi nel 1921, forse Aby Warburg, che di questa collezione è ispiratore, le avrebbe inserite nel suo atlante illustrato di *Mnemosyne*. L'eredità del passato si proietta sul presente tramite il processo di memoria, diceva il grande studioso tedesco. E proprio Venere è la forma simbolica della sopravvivenza del passato. Cos'è dunque questa divinità polinesiana, dai capelli neri e non biondi sciolti sulle spalle, dalla pelle ambrata e non di marmo candido, dal piede forte e non leggero come un fiore, se non una memoria occidentale antichissima, tanto radicata, prepotente e irrinunciabile da proiettarsi sul presente e deformarlo? Un'arma di difesa e di attacco, la nostra memoria, quasi un'altra armatura, pesante, splendente, cesellata nei minimi particolari come quella proprio di Cristoforo Colombo, che Jean Laurent fotografò a Madrid, nelle collezioni del Museo del Prado.

Accanto a questa corazza di virilità, mai vuota nonostante il buio nel quale galleggia, la Venere di Tahiti cerca di lanciare i suoi strali. Anche lei è uscita dall'acqua del mare e su una conchiglia è giunta a terra, anche lei cammina in un giardino fragrante e se indossasse una tunica il vento ne solleverebbe i bordi in un meraviglioso panneggio. Anche questa Venere, che non è nata a Citera, ma su un'altra isola, è la Venere Pandemos, "la generatrice di tutte le cose". Solo che sono tutte le cose della *nostra* parte di mondo.

Paolo Ventura, *The painter's story #04*,
2019, Italia



Anonimo, *Entrecuisse épingleé*,
1930 ca., Francia

Vorremmo dire che sentiamo scorrere il sangue nelle vene, sarebbe molto romantico, ma non è vero. Di questo fenomeno conosciamo solo la meccanica, il cuore che batte e porta il sangue ricco di ossigeno in ogni fibra del corpo. Il nostro corpo è un organismo invisibile, chiuso e protetto dalla superficie morbida della pelle, e non vogliamo vedere nulla di ciò che avviene all'interno, nella sua carne, nei suoi fluidi, nelle sue viscere, nei suoi processi. Aprire il corpo, anche solo col pensiero, vorrebbe dire ferirlo, e noi soffrire terribilmente. Ma le immagini non conoscono limiti, sono più forti della paura e del ribrezzo. E così, in una parte di mondo occidentale che ha fatto delle ferite il simbolo di un dio-uomo e della nostra salvezza, le immagini si aprono e ci invitano a entrare.

Non era mai successo che un rivolo di sangue scorresse sul volto di una modella, gli occhi e l'incarnato di ghiaccio, e arrivasse a macchiare una meravigliosa camicia di alta sartoria. Ma Paolo Ventura, straordinario artista che è nato contemplando le fotografie di guerra e ne ha ricostruito la violenza anche nel suo lavoro sulla moda, sa che le immagini aprono il corpo della realtà e sono violente per natura. Sa che là dove il volto e il corpo non tradiscono lo spasmo del dolore e soffrono intatti nella loro bellezza, là noi, guardando, soffriamo di più. E continuiamo a soffrire perché non possiamo distogliere lo sguardo, neppure quando osserviamo una corona di spille e di spine che martirizzano le cosce di una donna, distesa su un letto di fiori. Una crocifissione degli anni '30, tanto il panneggio bianco appoggiato sul sesso è pari a quello del Cristo in croce.

Perché dunque guardiamo la sofferenza? Perché queste "immagini aperte", e la definizione è di Georges Didi-Huberman, ci incantano e ci proibiscono di chiudere gli occhi? Perché queste "immagini aperte" sono forse riti iniziatici, sono l'accesso segreto per entrare nel buio della fisicità e avvicinarci a quell'esperienza conoscitiva che è sempre il dolore. Una piccola ferita, una scarnificazione e il corpo si apre e ci invita a guardare l'inguardabile. E se cerchiamo il nostro ritratto più veritiero, noi siamo questa splendida e terribile cosa informe, questo corpo oscuro, quest'orrore che ci fa respirare.

Helmut Newton, *Masked nude by the sea*, Montecarlo, 1981, Monaco



Monsieur X, *Untitled*, 1930 ca., Francia

In origine i tacchi alti erano cosa da uomini. Una comodità, più sicura la presa sulle staffe a cavallo. Un privilegio, perché ai re spettava l'altezza del trono anche camminando, un trono color carminio per la precisione, come il tacco rosso che alzava la statura di Luigi XIV. Questo gioco di trampoli e trampolieri sarebbe continuato a meraviglia se Napoleone nel 1804, in occasione della sua incoronazione a imperatore, non avesse preferito la scarpa piatta al più aristocratico rialzo. E sì che l'uomo era piccolo, ma l'ego decisamente non aveva bisogno di trucchi *Ancien Régime*. Alle donne il tacco serviva soprattutto per proteggere gli abiti dal fango, ma anche nei confronti di questo semplice accorgimento il Neoclassicismo aveva preferito imporre l'umiltà plantare. Tutto cambia, fortunatamente, in epoca vittoriana e cambia perché a registrare il ritorno a scarpe di maggiore altezza c'è, dal 1839, la fotografia. Di fronte al realismo dell'obiettivo, quelle protesi al piede allungano le linee del corpo e le rendono più belle e desiderabili. Spogliare una donna sì, scoprirla nei suoi recessi anche, ma le scarpe devono restare. Anche per un altro motivo, come aveva ben intuito il misterioso Monsieur X, alta borghesia francese, che a Parigi negli anni '30 amava ritrarre le ragazze di una *maison close* di Pigalle. Mai nudo integrale, che banalità, ma sempre un soprabito sulla pelle chiarissima, una camicia di seta, un cappello e sempre le scarpe, anche là dove le gambe spalancate offrono l'origine del mondo, perché è la scarpa, il suo accompagnare il passo e la vita di ogni giorno a dare verità al corpo delle donne e al desiderio che suscitano.

Neppure Helmut Newton, cresciuto negli anni '30 a Berlino, nella città che ha fatto calzare alle donne ogni perversione, avrebbe mai rinunciato alle scarpe nere, lucide, a stiletto, perché di donne vere voleva parlare e di vero potere femminile, a dispetto delle proteste che le sue immagini ogni volta sollevavano. E così anche sotto il sole della riviera di Montecarlo, Newton, che amava lo sguardo di Franz Rehfeld, Brassai e Charles Guyette, offriva alle sue amazzoni le décolleté più vertiginose. Una mascherina per fare notte di giorno, capelli scarmigliati non solo dal vento, tacchi alti, e il desiderio iniziava a camminare sicuro e appagato. E le Cenerentole, con la finta modestia della scarpa bassa, irreali per mancanza di potere seduttivo, restassero pure a casa, accanto al camino.

Claude Cahun, *Autoportrait au Chat*, 1927 ca., FranciaGillian Wearing, *Cahun and Wearing*, 2017, Inghilterra

Persino i gatti di Claude Cahun sono due, un doppio, un multiplo di personalità felina. Uno è disteso a terra e il suo occhio è a sua volta replica animale, istintiva e misteriosa dell'occhio dell'artista. L'altro è tra le mani della sua regina-padrona, che forse lo accarezza, forse lo trattiene o qualcosa di più, perché dolcemente sembra togliergli il respiro. Quando nel 1927 Claude Cahun realizza quest'autoritratto ha trentatré anni, ha già conosciuto e ama Suzanne Malherbe, alias Marcel Moore, compagna di una vita, e ha già cambiato nome tre volte, trasformando il suo originale e femminile Lucy Renée Mathilde Schwob nel maschile Daniel Douglas, che poco dopo diventa Claude Courlis per approdare al definitivo e fluido, anche a livello familiare, Claude Cahun. La metamorfosi anagrafica racconta di una nuova nascita senza padre e madre naturali né definizione di genere, là dove Claude è sia maschile sia femminile nella lingua francese e Cahun è il cognome della nonna materna, anche lei Mathilde. La verticale dei tre nomi, delle tre identità sessuali, compresa quella neutra, nonché la verticale delle tre generazioni, antenati, genitori, figli, si sviluppa dunque in parallelo alla verticale compositiva dell'autoritratto, ed entrambe le linee svelano quel sovrapporsi di maschere, generi, codici d'uomini e di animali, memorie, in sostanza apparenze, che formano il nostro io. E doveva sentirsi tale ricchezza di significati così originale, così stratificata, perché era stata proprio Claude Cahun a donare l'autoritratto, ora nella collezione di Ettore Molinario, a Robert Desnos, che a sua volta lo aveva offerto a Youki Foujita, sua musa e amante. Un regalo intimo, a ogni passaggio.

Ricordava François Leperlier, massimo studioso dell'artista, che la ricerca di Claude Cahun era di un "esotismo interiore", uno sguardo individuale, intimo e narcisista sulla propria individualità. Era surrealismo, era anarchia, era esibizionismo barocco, era sublimazione dell'osceno, dandysmo, era il culto dell'io professato da Max Stirner, autore molto studiato da Claude Cahun, ma era sempre, a qualunque temperatura emotiva, un dialogo privato. Scriveva l'artista: «Il momento più felice della mia vita? Il sogno, immaginare di essere Altro». Alla politica, alla storia spettavano gesti diversi, ugualmente forti e concreti, come la resistenza contro i nazisti che Lucy e Suzanne – nell'intimità e tra gli amici erano questi i nomi e non quelli d'invenzione – avevano combattuto sull'isola di Jersey, dove si erano trasferite nel 1937.

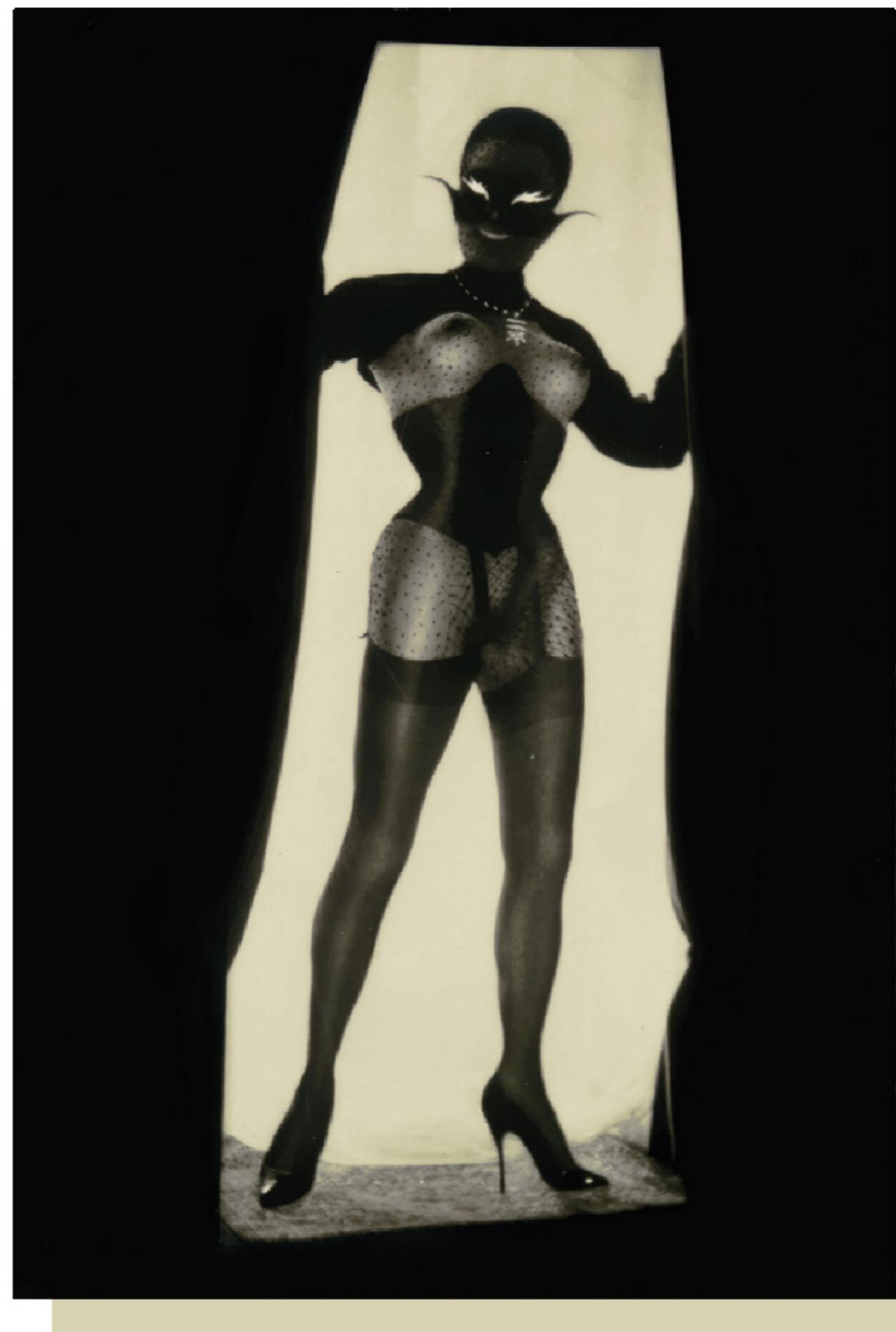
Ottant'anni dopo, nel 2017, Gillian Wearing, protagonista dei Young British Artists, Turner Prize nel 1997, entra nella corrente che si nutre del genio di Claude Cahun - parliamo di Pierre Molinier, Gina Pane, Urs Lüthi, Cindy Sherman – e spinge l'omaggio all'estremo diventando lei stessa Claude Cahun. Una accanto all'altra, la giovane artista e la sua maestra/maestro, Gillian e il suo doppio adottivo svelano un altro gioco di maschere, più contemporaneo, ormai esterno all'io perché è gioco di citazione. La verticale che attraversa l'inconscio di Claude Cahun diventa l'orizzontale della nostra storia, la cronaca dei giorni, l'essere "post" a qualcosa di già avvenuto. Di nuovo è un discorso sull'identità, sulle maschere, ma è soprattutto sulle maschere che le donne hanno indossato per interpretare i ruoli più cari all'immaginario maschile. E nonostante "incarni" Claude Cahun, Gillian è dichiaratamente femminista, parla delle donne e le difende. E forse per questo ai gatti preferisce i cani.

Sanne Sannes, *Untitled*, 1959, Paesi BassiSarah Jones, *Analist (Couch) (I)*, 2007, Inghilterra

Chi non ha provato, non conosce il dolore e il disperato piacere di stendersi sul lettino dell'analista. Il corpo si adagia ed è come se rientrasse tra i lembi di una ferita ancora calda. Qualcosa, forse i muscoli, si addormenta, è pur sempre un letto. E qualcosa nel profondo si risveglia, inizia a muoversi, a palpitare, a sanguinare. Un tempo si nasceva in un letto di casa. Ed è questa coscienza di nascituro, questo letto per un altro travaglio, che Sarah Jones ha fotografato nella sua lunga serie, dal 1997, dedicata allo spazio che ogni terapista allestisce per i suoi pazienti. Di queste stanze, dove risuonano parole dolenti e dunque salvatrici, la stanza del "letto rosso" è la più emblematica. Miracolo di un colore che riporta al mantello della Maddalena nella crocefissione di Masaccio come alla *redroom*, *murder* allo specchio, nella camera degli orrori di Stanley Kubrick.

Eppure, è proprio in un tale sovrapporsi di spazio tragico e di esperienza d'amore e di perdita, che idealmente un altro straordinario autore come Sanne Sannes ha deciso, in una breve e intensissima carriera, di allestire lo spettacolo delle sue ossessioni. Al centro dello sguardo sono il volto e il corpo femminile, e delle donne Sannes amava ritrarre a 1/25 di secondo l'affiorare del piacere, il movimento dello spasmo. Altri letti, appena sfatti, altre nascite, altre morti come tali sono gli orgasmi. E soprattutto altre ferite, inferte questa volta dall'autore stesso che sulla materia vivente e delicata del negativo lasciava segni, graffi, tagli.

Dopo la tragica morte di Sanne a trent'anni, il suo lavoro è rimasto a lungo dimenticato. Quattro decenni più tardi il fratello, Rob G. Sannes, lo ha risvegliato da un sonno profondo, ancora un altro letto, e lo ha riportato alla luce. Immediato l'interesse, tanto che l'immagine oggi nella collezione di Ettore Molinario - ingrandimento unico realizzato nel 1966 per la mostra di Sannes all'Arnhem Museum - era già in trattativa per entrare al Rijksmuseum di Amsterdam. Che cosa nascondano o rivelino quelle incisioni sul volto di donna, se amore finito o respinto, o solitudine, non lo sappiamo. Sappiamo invece che il primo volume pubblicato da Sannes si intitolava *Oog om Oog*, occhio per occhio. Vendetta, sfida estrema, unione violenta? Il mio sguardo che attraversa il tuo e ti possiede? Forse. E forse non è un caso se Sigmund Freud "inventa" il lettino dell'analista e isola il paziente perché gli era impossibile sostenere troppo a lungo quegli occhi assetati di dolore e di risposte.

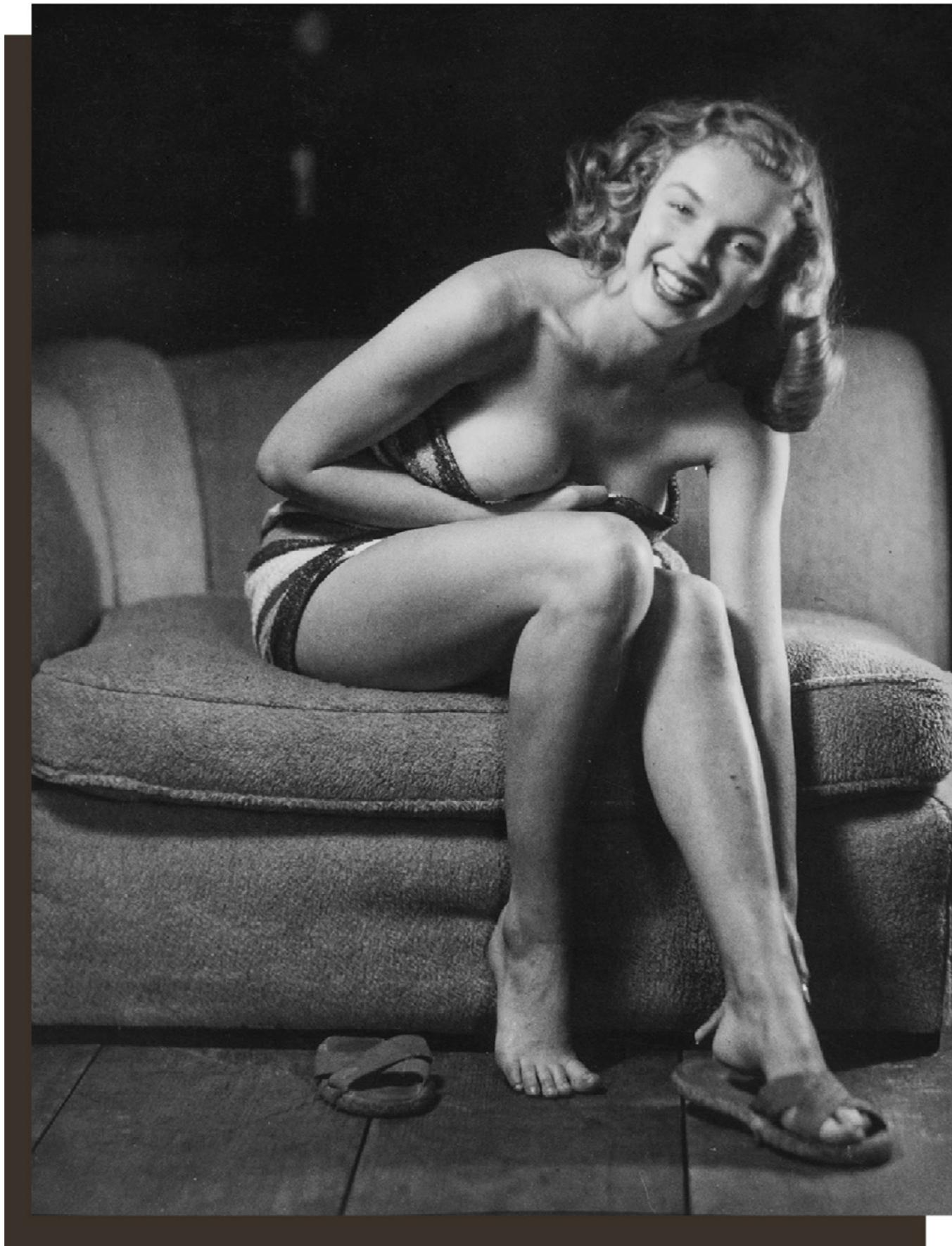
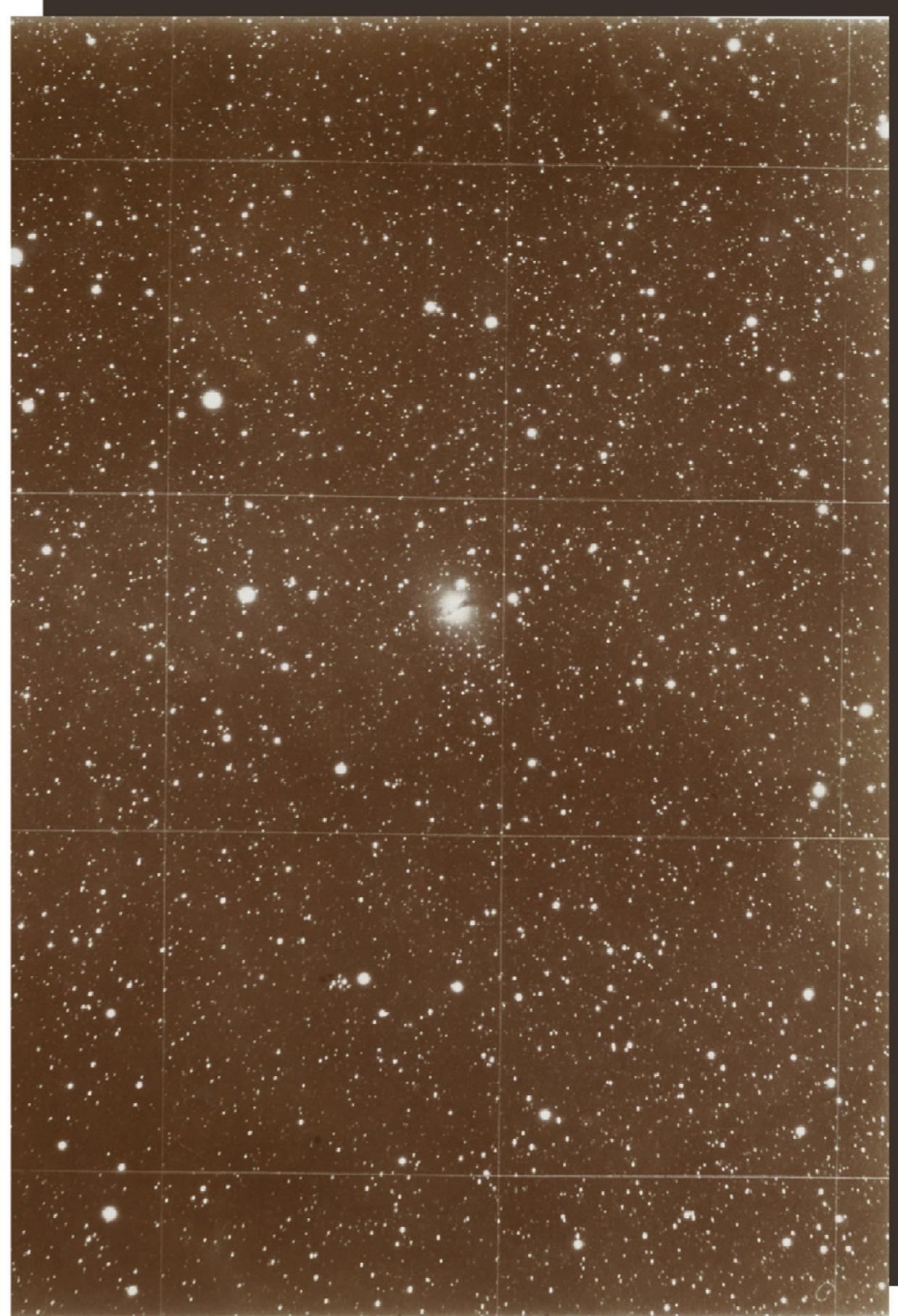
Albert Rudomine, *L'Inconnue de la Seine*, 1927 ca., FranciaPierre Molinier, *Le Chaman*, 1968, Francia

L'avevano sdraiata su un letto di marmo nero e l'avevano esposta nella grande vetrina dell'obitorio di Parigi, sul Quai de l'Archevêché, nella speranza che qualcuno potesse riconoscere quella giovane donna, ripescata senza vita nelle acque della Senna. Ma nonostante la folla che si riuniva davanti alla morgue, meta della passeggiata domenicale di fine Ottocento, nessuno aveva reclamato il corpo, nessuno aveva dato un nome a quel volto ancora intatto e a quelle labbra inspiegabilmente sorridenti. Un sorriso così delicato, come se la ragazza, morta suicida, avesse intravisto una luce al di là del buio e avesse riportato ai viventi un messaggio di beatitudine.

Il primo a commuoversi di fronte al mistero di tale bellezza è l'assistente del medico legale che incarica Michel Lorenzi, originario di Lucca ed emigrato in Francia verso il 1870, di prendere un calco del viso. Poco dopo la maschera mortuaria viene esposta tra i capolavori della scultura nella vetrina dell'atelier, al 19 di rue Racine, e lì resta anonima fino a quando nel 1900 Richard Le Gallienne la descrive nel romanzo *L'Adorateur d'image*. Nel 1902 Rainer Maria Rilke, allora impegnato nella stesura della biografia di Auguste Rodin, passa davanti allo stesso indirizzo, colpo di fulmine e quella sirena d'oltretomba entra in una delle opere più famose del poeta tedesco, *I Quaderni di Malte Laurids Brigge*. Il libro fa esplodere la passione in tutta Europa.

Nell'incantesimo dell'“Inconnue de la Seine”, come verrà battezzata da Vladimir Nabokov, sfilano a passo di danza macabra altre vittime celebri, André Breton, Alberto Giacometti, Salvador Dalí, Picasso, Man Ray, Louis-Ferdinand Céline e nel 1927 Albert Rudomine che ritrae la “Gioconda dei suicidi”, definizione di Louis Aragon, utilizzando le stesse luci con le quali in studio illumina i volti degli attori e più tardi le sculture di Rodin.

Eppure nessuno di questi personaggi, per quanto assidui di altre dimensioni della realtà, oniriche e spaventose, accetta di unirsi veramente al mistero della Sconosciuta e della sua maschera. Troppo pericoloso forse, e a nulla valgono le parole di Maurice Blanchot quando immagina che «quell'adolescente dagli occhi chiusi sia morta in un momento di estrema felicità». Bisogna aspettare dunque Pierre Molinier, lo sciamano Molinier, l'uomo-donna, perché quel calco in gesso torni a respirare e si trasformi nel volto più autentico dell'artista, nel suo doppio femminile, che riemerge dalle acque profonde dell'io e completa la perfetta androginia del corpo. Leggenda vuole che l'artista a diciotto anni, nel 1918, abbia fotografato la sorella Julianne, morta di influenza spagnola, anche lei bella e vergine nell'abito bianco della prima comunione. Si era chiuso a chiave nella stanza della veglia funebre, Molinier, e si era sdraiato su quel corpo senza vita, aveva goduto, aveva versato il suo sperma, e quelle gocce erano «il meglio di me», un regalo fraterno perché anche Julianne entrasse felice e appagata nel regno dei morti. In fondo quella fantasia necrofila era un altro sorriso, una dedica agli amanti del fetichismo, gli unici, come lo stesso Pierre Molinier che si toglierà la vita nel 1976, in grado di trasformare la morte nel piacere più estremo.

Earl Moran, *Marilyn Monroe*, 1948, Stati Uniti

Se si fossero incontrati da bambini, e non importa se di epoche diverse, e se avessero trascorso insieme una notte, quelle notti alla finestra, notti ancora a occhio nudo, John e Norma avrebbero parlato della stessa cosa, le stelle. Le sognavano entrambi e di quella immensa distesa di luci che punteggia il cielo volevano fare parte, ognuno a modo suo. John era John Franklin-Adams, astronomo e fotografo, membro della Royal Astronomical Society dal 1897. Norma era Norma Jean Baker, che a vent'anni era ancora Norma Jean Dougherty, dal cognome del primo marito, e stava per diventare Marilyn Monroe.

John Franklin-Adams, inglese e poliglotta in una nebulosa di lingue dalla Spagna all'Italia e dalla Russia alla Scandinavia, aveva iniziato a studiare le stelle verso i quarant'anni. I suoi eroi erano John William Draper che aveva fotografato la luna nel 1840, Jean Bernard Foucault che aveva ritratto il sole per la prima volta nel 1845, Julius Berkowski, sua la prima eclissi solare nel 1851, e infine Paul Pierre e Prosper Mathieu Henry che nel 1886 avevano spinto lo sguardo fino a Giove e a Saturno. Ma John Franklin-Adams voleva di più, voleva, lui assicuratore della compagnia Lloyd, assicurarsi gloria eterna, e in due lunghe campagne di documentazione nell'emisfero australe, a Città del Capo, e nell'emisfero boreale, nell'osservatorio costruito nella sua dimora dell'Argyllshire, aveva realizzato il primo atlante celeste fotografico. Duecentosei tavole, ognuna divisa nei quadrati incisi sullo stesso obiettivo. Più facile, più umano così contare le stelle di ogni tessera celeste, ed è l'impresa a cui Franklin-Adams si sarebbe dedicato per il resto della sua vita.

Anche Norma Jean aveva iniziato a guardare le stelle attraverso un quadrato, quello della finestra della sua camera nell'orfanotrofio di Los Angeles. Oltre le imposte splendeva la scritta luminosa dell'RKO Radio Pictures. Ma allora, e Norma aveva otto anni, il nome di quella major che vantava stelle come Katharine Hepburn, Fred Astaire, Ginger Rogers, Cary Grant e Bette Davis, le ricordava soltanto l'odore della colla sulle dita della madre, impiegata nel reparto montaggio della stessa RKO. Dovevano passare altri otto anni, e doveva diventare una sposa bambina a sedici, perché Norma Jean intuisse che il grande schermo era la sua volta celeste e che i corpi luminosi di Ingrid Bergman, Joan Crawford, Gene Tierney e Jennifer Jones, dive adorate, formavano una costellazione di cui un giorno sicuramente, al di là di ogni dolore, avrebbe fatto parte.

Earl Moran, famoso disegnatore di pin up, è stato uno dei primi a intuire che quella ragazza dalle labbra nate per sorridere d'innocenza e piacere, sarebbe diventata una diva del cinema. Questione di fotogenia e di reazione al pulviscolo stellare dei riflettori. Moran aveva selezionato Norma dal catalogo della Blue Book Modeling Agency e per quattro anni, durante i quali fotografo e modella diventeranno amici, l'aveva ritratta nel suo studio per 10\$ l'ora. Il divano su cui Norma si sdraiava era probabilmente sfondato, l'asciugamano con cui si copriva non era l'abito scarlatto che un giorno le avrebbe fasciato il corpo, e le ciabatte da uomo erano lontane un intero universo dai tacchi a spillo che ritmavano la sua stupenda andatura, eppure una stella, più incandescente di una Supernova, stava nascendo. Dicono gli scienziati che le prime stelle si sono formate tredici miliardi di anni fa da una nube d'idrogeno ed elio. Ognuno di noi, eternamente innamorato di Marilyn, sa che tra tutte le stelle lei è stata l'ultima.

Consuelo Fould, *Poupées, Sur le Trapéze*, 1920 ca., FranciaCindy Sherman, *Untitled #127/A*, 1983, Stati Uniti

Nel nome nasce il nostro destino. E il destino di Consuelo Fould, pittrice e inventrice francese, inizia nel 1861 quando sua madre, Valérie Simonin, attrice e scrittrice, sceglie per sua figlia il nome della protagonista di un romanzo di George Sand, *Consuelo* appunto. E come la Sand, pseudonimo di Amantine Aurore Lucile Dupin, Valérie si darà un'identità maschile, quella di Gustave Haller, per firmare i suoi libri e tra questi *L'enfer des femmes*. Anche la secondogenita di Valérie, altra pittrice in famiglia, sceglierà di essere idealmente un uomo, firmando le tele Georges Achille-Fould, dove Georges è omaggio al patrigno, il principe Georges Stirbey, e Achille è il ricordo del nonno paterno, Achille Fould, ministro delle finanze di Luigi Napoleone Bonaparte.

In questa selva di nomi, che trasformano l'identità femminile e la rafforzano nel passaggio al maschile, Consuelo Fould decide di percorrere un'altra strada e ribadisce il suo diritto a conservare il nome, emancipandosi invece come donna d'ingegno. Una donna che aveva una gran voglia di smentire Voltaire, quando il filosofo lamentava di vedere "donne molto sapienti così come guerriere, ma mai donne inventrici".

Nel 1897 nasceva in Francia il primo giornale diretto, redatto e persino amministrato da sole donne, *La Fronde*. E tra le molte intuizioni Marguerite Durand, responsabile della testata, aveva avuto quella di dare notizia dei brevetti nati dal genio femminile. Dal 1899 al 1903 *La Fronde* aveva presentato 531 brevetti e tra questi cinque, riguardanti vari modelli di corsetto, spettavano a Consuelo Fould. Nel 1919 questa pittrice modernissima nello stile quasi già pubblicitario – i suoi ritratti saranno la copertina delle prime riviste illustrate – aveva registrato anche il brevetto di una bambola snodabile e aveva fotografato le sue creature in una serie di immagini che esaltavano la duttilità delle pose e dei ruoli.

La storia dell'umanità non aveva certo cambiato il suo corso, neppure con l'invenzione di uno speciale chiodo da tappezzeria, altro brevetto della Fould, ma ci conquista lo spirito di una donna che si annuncia inventrice infondendo mobilità, dunque respiro, calore e cambiamento, agli stereotipi del mondo femminile. Un caso se nel 1920 l'Opéra Garnier festeggiava la quattrocentesima replica del balletto *Coppélia*, storia di una bambola meccanica che prende vita? Un caso, vorremmo aggiungere, se nei primi anni '80 Cindy Sherman abbia iniziato la sua lunga e straordinaria analisi sulla femminilità, reinterpretando le "bambole", cioè gli stereotipi del cinema hollywoodiano?

Nel 1983 Dianne Benson aveva avuto l'idea di coinvolgere la Sherman per promuovere gli abiti più originali della sua boutique a SoHo. E l'artista, fedele alla sua visione autobiografica, aveva indossato i vestiti e aveva preso la posa di centinaia di modelle prima di lei, denunciando la rigidità e la sottomissione delle donne alla bellezza imposta dalla moda. Fosse stata una ragazza dei primi del Novecento Cindy, in bustier di corda e perline, avrebbe potuto esibirsi tra le acrobate di Consuelo Fould. Anche lei si sarebbe dondolata a testa in giù. E anche lei, nel nome della madre, della figlia e dello spirito del nuovo secolo, avrebbe brevettato un altro destino.

Walter Carone, *Brigitte Bardot in La bride sur le cou*
di Roger Vadim, 1961, Francia



Lisetta Carmi, *Lo spagnolo, Lola Montez*
(dalla serie "I Travestiti"), 1965 ca., Italia

Per Lisetta erano sorelle, compagne di stanza di quella grande casa che ogni città tollera nei suoi luoghi più oscuri e quindi desiderati. Lisetta Carmi, pianista di talento e poi straordinaria fotografa, incontra per la prima volta i "suoi" travestiti nella notte di capodanno del 1965. L'occasione è una festa in un piccolo appartamento del ghetto di Genova, ci sono loro, farfalle, cerbiate, silfidi ultraterrene che in questo mondo uniscono la natura maschile e femminile, e poi ci sono alcuni clienti, altri amici, e c'è la Carmi, che discreta chiede di poter ritrarre i protagonisti della serata e promette di offrire le immagini il giorno dopo. Inizia così, iniziando l'anno nuovo, un rapporto fondamentale nella storia di Lisetta, che porterà alla nascita di un libro unico nel panorama italiano e internazionale, *I Travestiti*, uscito nel 1972 e come i suoi protagonisti osteggiato, dileggiato, censurato. Un destino che la Carmi conosceva già, tanto aveva scelto fin dagli esordi della sua carriera di documentare ogni vita ai margini, ogni esistenza che lottando cercava di uscire dalla dittatura di un ruolo imposto da altri. Potevano essere i *camalli* del porto di Genova, sfruttati, potevano essere i defunti del cimitero monumentale di Staglieno, che imploravano un'altra vita, e poteva essere la stessa Lisetta che negli anni '60 si muoveva fuori da ogni categoria tradizionale del femminile, quando l'essere donna era ancora il decalogo di imposizioni maschili. Potrebbe stupire, dunque, la vicinanza della Carmi a uomini che lottavano per trasformarsi negli emblemi della femminilità più seducente dell'epoca, perché erano le donne-donne come Audrey Hepburn, Twiggy, Brigitte Bardot, Mina, Dalida, le donne per il maschio, le donne-copertina, alle quali i travestiti amavano somigliare. Ma Lisetta Carmi non si è mai soffermata solo sul punto finale della metamorfosi, perché era il processo di trasformazione personale a coinvolgerla, quella rivoluzione permanente che destabilizza ogni categoria e annuncia con voluttà la crisi dei ruoli. E grazie a tale profonda consonanza di sentimenti, la fotografa era potuta entrare nell'intimità quotidiana delle camere da letto, nei saloni da parrucchiera, davanti allo specchio, tra le tende di nylon come sipario di teatro, là dove il travestimento aveva luogo. Doveva essere diversa da tutti e da tutte, Lisetta, per poter assistere ai movimenti del fantasma interiore che lacerava un io a cui la società aveva affidato un altro sentire. E seguendo le fasi del trucco di Audrey, Cabiria, Gilda, Morena, questi i nomi dei travestiti, e contemplando la bellezza della trasformazione, la Carmi aveva immaginato l'ectoplasma di Brigitte Bardot premere per uscire da un corpo maschile e rivestirlo di una seconda pelle trasparente. Nel 1961 Lola Montez, "lo spagnolo", uno dei quattro ritratti di Lisetta Carmi presenti nella Collezione Ettore Molinario, aveva forse assistito al film *A briglia sciolta*, in originale *La bride sur le cou*. Dall'edizione italiana per offesa al pudore era stata censurata la scena della doccia, durante la quale B.B. ballava nuda al di là di un vetro, lei stessa fantasma di desideri maschili, nata dall'immaginazione di Roger Vadim, marito, pigmalione e regista anche quando la storia d'amore era finita. Lui l'aveva fatta bionda, come poi fece delle capigliature di Catherine Deneuve e Jane Fonda, lui le aveva insegnato il broncio, lui, come il titolo del celebre film *E Dio creò la donna*, l'aveva plasmata dalla creta dei suoi desideri e di altri milioni di spettatori. Ma cosa è più rivoluzionario, un uomo che decide il destino di una donna, o un uomo che diventa donna per essere finalmente libero?

Agata Wieczorek, *Disguised portrait I*
(dalla Serie *Fetish of the Image*), 2019, Polonia



André Kertész, *Untitled (Advertisement for Diana Slip)*,
1930 ca., Francia

Ho conosciuto prima l'opera e poi l'autore. E non immaginavo di trovare, dietro i grandi ritratti di quel genere straordinario di attori-performer-esploratori che sono i *Maskers*, una giovane donna come Agata Wieczorek. A volte l'immaginazione sovrappone il corpo della fotografia e il corpo di chi la crea. Non in questo caso, dove all'eversione estrema del tema corrisponde uno sguardo innocente da Alice nel paese delle meraviglie, uno sguardo azzurro dai capelli biondi. Del resto non è proprio la creatura di Lewis Carroll a incontrare nel suo viaggio iniziatico lo Stregatto? E non è forse lo Stregatto a ricordare alla bambina smarrita che la scelta della strada dipende da dove si vuole andare? Non ci sono entrate né uscite, ma possibilità. Consiglio prezioso, che Agata ha fatto suo ed è proprio l'audacia di vagare e posare lo sguardo su altre realtà, anche identitarie, ad avermi spinto verso il suo lavoro.

Sono stato il suo primo collezionista e credo che le straordinarie immagini delle serie *Fetish of the Image* e *Second Skin*, realizzate nel passaggio tra la scuola di cinema di Łódź, in Polonia dove Agata è nata nel 1992, e l'ingresso a Le Fresnoy in Francia, abbiano trovato nel mio mondo una casa accogliente, notturna anche nelle ore solari, fantasmagorica nel labirinto di rimandi, coincidenze, memorie. E la prova è questo dialogo. Quando ho iniziato a pensare a quale fotografia unire al volto misterioso ritratto da Agata, volto maschile in profondità e femminile in superficie, ho trovato molte risposte. Avrei potuto scegliere d'istinto Pierre Molinier, altro imprescindibile *masker*, o Yasumasa Morimura, oppure Joel Peter Witkin, perché in un certo senso questo ritratto è una riesumazione, e persino Roger Ballen e i suoi fantasmi cimiteriali. Avrei potuto scegliere anche Charles Guyette per consonanza fetish in una New York anni '50, oppure un anonimo tedesco di dieci anni più tardi. Invece ho deciso per André Kertész, non quello conosciuto delle *Distortions*, ma il suo lavoro inedito e clandestino realizzato per la maison di lingerie "particulière" di Diana Slip.

Anche in questo caso dietro il nome femminile si cela un uomo, Léon Vidal, che negli anni '30 aveva lanciato una sfida alla regina della "lingerie moderne", Yva Richard, aprendo una casa di moda e una casa editrice che promettevano entrambe l'accesso al regno del feticismo. Corsetti, stivali di quella vernice che toglie naturalezza al tatto, fruste, guanti, calze e reggicalze, e tutto ciò fotografato da Brassai, Roger Schall, André Kertész, e raccontato nelle pagine delle Éditions du Couvre-Feu. Tempo ideale il copri-fuoco, omaggio al buio e ai suoi cultori. Eppure nel suo atelier Kertész aveva creato un set luminoso per esaltare le carni bianchissime delle due protagoniste e lo sfavillio eccitante della pelle. Non c'è dolore, come vuole la cultura fetish perché di gioco e teatro si tratta sempre, ma un'ombra sottile, questa sì, s'inarca alle spalle della Dominatrix. E credo che quest'ombra sia la via aperta, non prevista da nessuna mappa neppure mentale, di cui parla lo Stregatto. Sicuramente è la stessa via che Chrissie Seams, uomo sotto il silicone di una pelle femminile, ama percorrere da molti anni. E soprattutto credo che Agata, nuova Alice nel paese delle meraviglie, troverà altre strade per addentrarsi nell'oscurità e sarà sempre accanto a noi nella caduta libera delle nostre maschere.

Studio Harcourt, *Serge Lifar dans "Le chevalier et la demoiselle"*,
1941, Francia



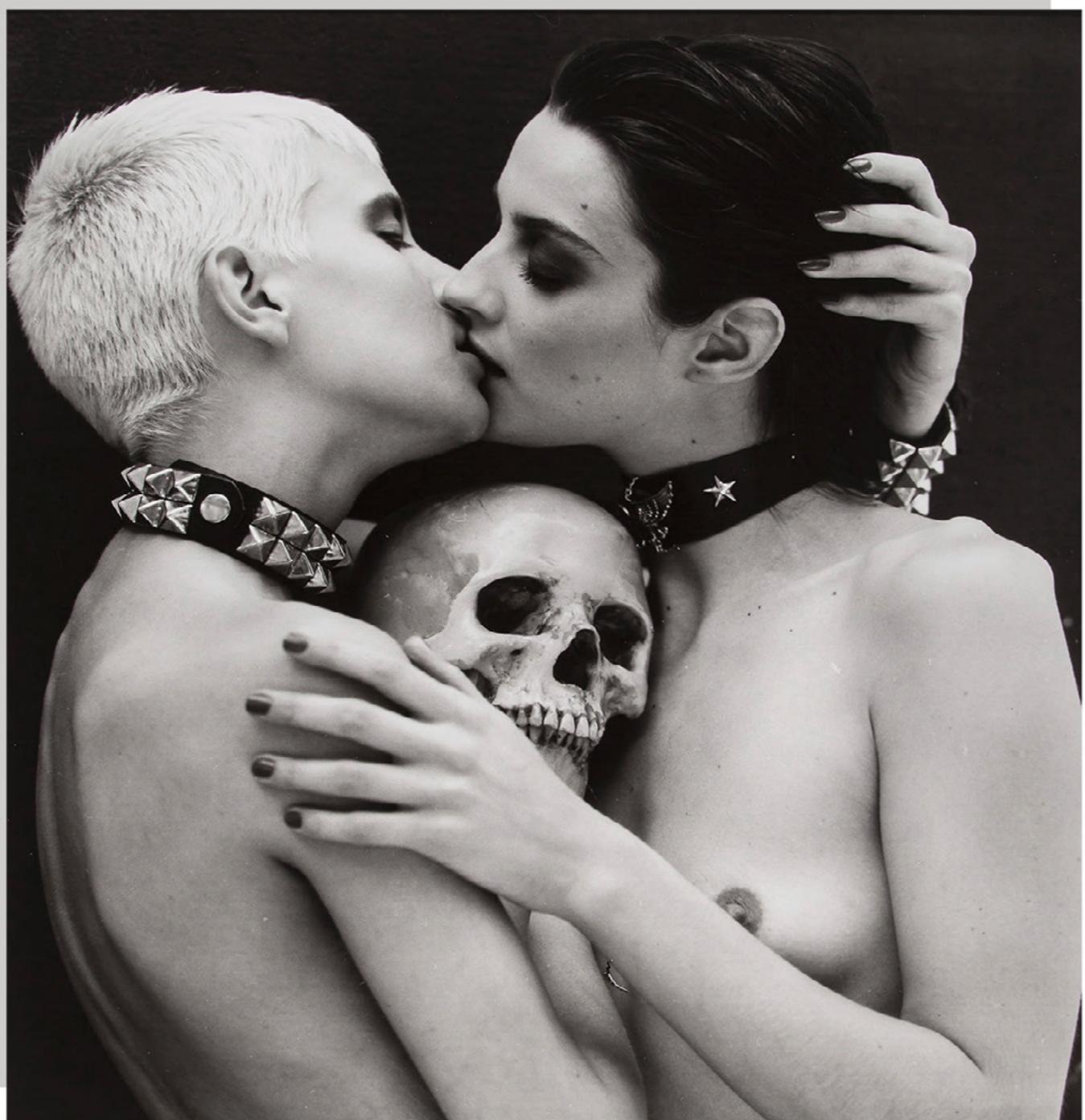
Shin'ichi Suzuki I, *Unidentified Samurai in Armour, Yokohama*,
1870 ca., Giappone



Nessun samurai avrebbe voluto essere un *ronin*, un “uomo onda”, un errante. Una colpa, quella della libertà e della mancanza di un signore a cui offrire i propri servigi, che andava espiata, se uomo di coraggio, compiendo *harakiri*. Il giovane samurai, ritratto intorno agli anni '70 dell'Ottocento da Shin'ichi Suzuki I, stava vivendo un uguale dramma, se non superiore perché a essere congedata era l'intera classe dei guerrieri, a cui i sovrani dell'epoca Meiji avevano preferito un esercito regolare di ispirazione europea. Di fronte all'obiettivo quegli occhi malinconici, come se secoli di storia giapponese fossero stati condannati all'estremo sacrificio, sapevano che non avrebbero più contemplato il furore della battaglia, né avrebbero seguito lo scintillio della *katana*, là dove risiedeva l'anima del samurai, né il bagliore della lama più corta, detta *wakizashi*. La corazza, la cotta, l'elmo sarebbero rimasti oggetti inerti, senza vita, orribili souvenir, e nessuno più avrebbe paragonato lo splendore dei ciliegi in fiore alla vista grandiosa di un samurai avvolto nella sua armatura. “Tra i fiori il ciliegio, tra gli uomini il guerriero”, si diceva per evocare la bellezza suprema. Ma anche la sua fragilità, perché come una folata di vento faceva cadere i petali bianchi, così il samurai moriva sotto un colpo di spada nemico.

Contemporaneamente in Europa, sulle ultime ondate del romanticismo e del revival neogotico, il mito del cavaliere errante fioriva in altro modo, in tutta la sua ricchezza introspettiva, e il carattere di quell'uomo solo, senza confini, fedele alla sua indipendenza, valore assoluto, diventava simbolo dell'unica vita possibile. Fuori dalle regole sociali. Fuori dagli ingranaggi dell'economia. Fuori da un orizzonte sentimentale già così borghese da costringere nella famiglia il destino di uomini e donne. A cavallo, nelle foreste anche delle metropoli, i cavalieri moderni combattevano altre le crociate e celebravano la solitudine, che era prima di tutto una lotta ad armi impari contro l'insensatezza, la violenza inestirpabile, il male nell'esistenza di ognuno. A questa figura di eroe sensibilissimo si era ispirato, negli anni terribili della seconda guerra mondiale, anche Serge Lifar, ballerino dei *Ballets Russes*, coreografo, maître de ballet dell'Opera di Parigi, teorico, scrittore, in una parola uno dei grandi che ha rivoluzionato la danza del Novecento. Nel 1941 Lifar crea il balletto *Le Chevalier et la Demoiselle*, e la dama, che una strega ha tramutato in una cerva bianca, è un'ipotesi d'amore, ma è soprattutto Parigi occupata, e della capitale è il suo teatro, il suo corpo di ballo, la sua orchestra. Una città nella città da difendere, anche a costo di pesanti compromessi con i vertici nazisti. Nello Studio Harcourt, fondato nel 1933 da Cosette Harcourt, Lifar aveva indossato il costume di scena. L'armatura erano ricami sulle gambe e sul petto, e la lancia, leggermente obliqua perché anche nella staticità tutto è in movimento, riportava alla memoria le gesta dei tornei medioevali. Ma nella mente del danzatore forse era tornata l'immagine di un'altra guerra e di un altro cavaliere errante, lui stesso ragazzo, che nel 1922 a diciassette anni, solo, lasciava Kiev invasa dai bolscevichi, e fuggendo in slitta attraverso i boschi della Polonia giungeva a Varsavia, e da lì, nel gennaio 1923, arrivava a Parigi e si univa alla compagnia di Sergej Diaghilev. “Ero un libero cittadino dell'universo nella più libera capitale del mondo”, ricordava Lifar nella sua autobiografia. Accadeva cento anni fa. Cosa avrebbe fatto oggi il cavaliere Lifar nella sua città di nuovo in guerra?

David Bailey, *Angie Hill and Catherine Bailey Kissing*, 1986, Inghilterra



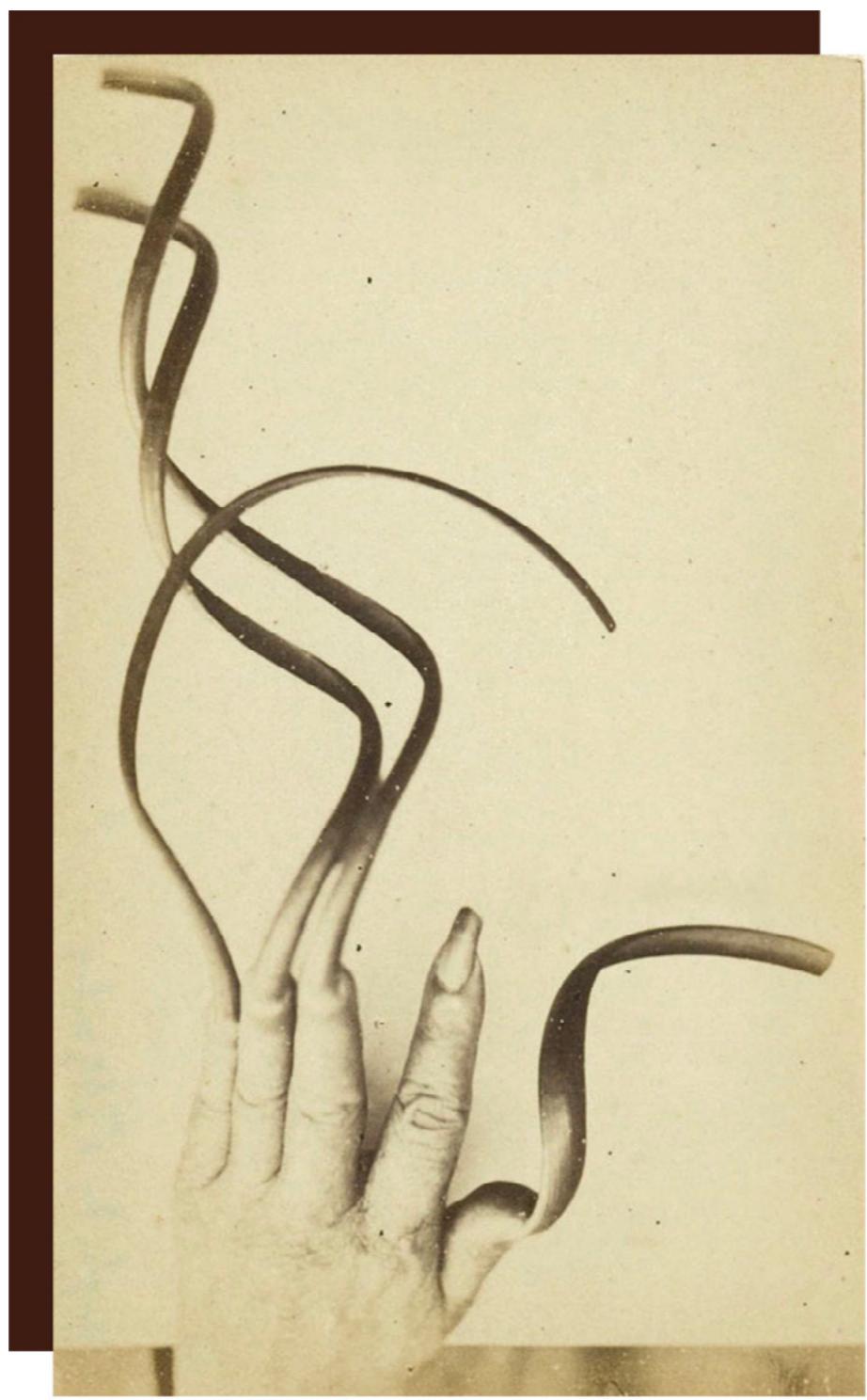
Patrick Tosani, *Masque n. 16*, 2000, Francia

Nel 1649 Oliver Cromwell, da buon parlamentare, aveva condannato a morte per decapitazione il re Carlo I, quindi aveva abolito la monarchia e aveva stabilito la repubblica, il Commonwealth of England. Come dimostra la recente incoronazione di Carlo III l'esperimento di Cromwell non aveva avuto molto successo, tanto che il suo fautore venne a sua volta condannato al patibolo. Una condanna bizzarra per la verità, essendo stata la salma di Cromwell, morto di malaria nel 1658, sottoposta al rituale dell'esecuzione postuma il 30 gennaio 1661. Decapitato, il corpo era stato gettato in una fossa comune e la testa era stata infilata su un palo ed esposta davanti all'abbazia di Westminster, là dove nell'aprile dello stesso anno Carlo II era stato proclamato re. Centocinquant'anni dopo, sempre a Londra, il teschio di Oliver Cromwell, trofeo preziosissimo, ricompariva a casa di Josiah Wilkinson, chirurgo, il quale era solito fare colazione insieme alla testa dell'antico rivoluzionario e tra orrore e meraviglia il privilegio era esteso anche agli ospiti più intimi. Presenza ingombrante quel *memento mori*, quella *vanitas* anche politica, tanto che nel 1960 Canon Horace Wilkinson, discendente di Josiah, dava alla reliquia finalmente una dignitosa ed eterna sepoltura sotto il pavimento dell'anticappella del Sidney Sussex College, a Cambridge. Nella storia dei destini incrociati sempre nel 1960 David Bailey, ventiduenne, entrava nello studio fotografico di John Cole e da lì a poco firmava il suo primo contratto con l'edizione inglese di *Vogue*. La *Swinging London* non poteva trovare interprete migliore. A modo suo, un altro Cromwell libertario.

Non sappiamo naturalmente a chi appartenga, né se sia di uomo o donna, il teschio che Catherine Dyer, modella e quarta moglie del fotografo, e l'attrice Angie Hill stringono con passione nel loro bacio. Ma sappiamo che in questo curioso *ménage à trois* tra vivi e morti, quella testa separata dal corpo, affascinante e orribile insieme, stravolge le nostre categorie di riferimento perché, come spiega Frances Larson nel suo mirabile volume *Teste mozze*, «il teschio è contemporaneamente una persona e una cosa, condizioni che insieme si confermano e si negano». Quel cranio insomma, così amorevolmente stretto al seno, dichiara che non esiste antitesi tra noi e gli oggetti, e soprattutto ricorda, origine di ogni natura morta e disperazione umana, che dentro di noi di teschio ce ne è un altro.

Di questo racconta anche Patrick Tosani, architetto e artista, che di un paio di pantaloni imbevuti di colla, pressati e stravolti ha fatto una testa di carne viva e insieme di pura finzione. Anche la "testa" di Tosani è persona e oggetto, è centro di comando biologico, sede di quattro dei nostri cinque sensi, e al tempo stesso maschera mortuaria. E come le orbite vuote di un cranio, anche queste strane aperture, nelle quali abitualmente infiliamo una parte del nostro corpo, mettono in relazione la vita e la morte, e ci invitano a guardare il mondo dall'altro mondo. Indifferente ed enigmatico, il teschio rosso di Tosani è felice di scandire il suo motto sinistro: «Come oggi sei tu, così io fui, e come sono oggi, così tu sarai». Che Dio salvi il re, e democraticamente anche tutti noi.

Émile Gsell, *Main d'Annamite, Annam*,
1870 ca., Cochinchina



Adolphe Braun, *Bouquet de fleurs*,
1855 ca., Francia

Le avrà viste risalendo il Mekong, e non erano ancora quelle unghie spettacolari, ma liane che avvolgevano i tronchi, mangrovie e rivoli di corrente che anticipavano il pericolo delle rapide. Nel 1866, a giugno di un secolo e mezzo fa, Émile Gsell veniva assunto in qualità di fotografo dalla *Commission d'exploration du Mékong* e partiva alla scoperta di quel fiume mitico al seguito di Ernest Doudart de Lagrée. In Cochinchina, Émile era giunto a ventotto anni come soldato dell'esercito francese e oltre all'addestramento militare aveva ricevuto un'invidiabile formazione fotografica, tanto che la fotografia era diventata la sua professione. Navigando dalla Cambogia al Siam, a cui allora appartenevano le rovine del tempio di Angkor Vat, Gsell aveva scoperto una natura potente e un'architettura che si univa ad essa e le faceva eco. Quell'abbraccio era un altro modo di crescere. All'eleganza dei giardini, dei viali, dei parchi che punteggiavano Parigi, e così al garbo delle splendide composizioni floreali di Adolphe Braun, si contrapponeva una forza interna, selvatica, anarchica, incredibilmente libera di esprimersi. Nel 1850 Adolphe Braun, disegnatore abilissimo e responsabile grafico di uno studio che forniva modelli per tessuti e carte da parati, aveva iniziato a fotografare dalie, peonie, ortensie, tulipani, garofani, rose, rododendri, e poi spighe di grano, foglie ed erbe di campo. Nel 1855 trecento di queste immagini, di altissima qualità e già "prodotto" della nascente industria fotografica, erano state raccolte nel gigantesco portfolio *Fleurs photographiées* e presentate all'Esposizione Universale di Parigi con il plauso dell'Imperatrice Eugenia. Fiorendo in ogni spazio domestico, dalle pareti agli arredi, agli abiti, le opere di Braun avevano il compito non indifferente di portare la natura, recisa e addomesticata, nella vita quotidiana delle città e dei suoi abitanti. Così si cresceva in un salotto borghese.

In oriente Émile Gsell aveva scoperto invece che anche il corpo poteva fiorire e cambiare forma, e la prova erano quelle unghie lunghissime, maschili e femminili, che sembravano germogli e virgulti in anticipo sull'energia dell'Art Nouveau. Forse una delle immagini più famose, emblema di una stranezza esotica a sua volta vendibile in occidente, era la mano di un dignitario del regno di Annam, anticamente Cina e oggi Vietnam, che Gsell aveva ritratto fra il 1866, quando apre il primo studio fotografico di Saigon, e il 1879, anno della sua morte. Chi possedeva una tale esuberanza di cheratina dichiarava nobilmente il rifiuto di ogni contatto. Eppure, quell'arabesco che allunga le dita e fa della mano un giardino era anche un dono e dunque un legame. In una poesia di Chao Chai, poetessa della dinastia Tang, una donna decide di offrire al suo amore quanto ha di più prezioso e allora si taglia le unghie, che crescono protette da anni, le avvolge nella seta e le invia all'uomo lontano. Mille anni dopo, nel romanzo *Il sogno della Camera Rossa*, Ts'ao Hsüeh-ch'in - un mandarino la cui famiglia sovraintendeva alle fabbriche tessili imperiali - racconta di una cameriera che in punto di morte si taglia anche lei le unghie e le porge al suo signore come prova di affetto ed eterna devozione. Noi tagliamo un fiore e lasciamo che sia una vita, una primavera fuori di noi a parlare d'amore, a nome nostro. Altrove il regalo è la crescita, è il tempo che prende forma, è il nostro corpo che si fa natura.

Frank Horvat, *Le Sphynx*, 1956, FranciaFrank Horvat, *Iris Bianchi and
Crazy Horse strippers*,
1962, Francia

Le ha guardate e si è lasciato guardare. Frank Horvat ha guardato le donne e ne ha fatto uno dei temi della sua lunghissima carriera, nel reportage, nella moda, nella ricerca, e come nessun altro grande autore ha lasciato che le donne gli restituissero lo sguardo e addirittura lo fotografassero. Non credo fosse una questione di parità, non c'entra il femminismo, ma era un sottile gioco di seduzione e forse autoanalisi in un'epoca in cui la macchina fotografica era ancora un oggetto per pochi e quei pochi erano quasi tutti uomini. Nel 1956, a ventotto anni, dopo un lungo viaggio in India e in Pakistan, dopo aver vissuto a Londra, dopo essere stato scelto da Edward Steichen per l'epica mostra *The Family of Man*, Frank Horvat arriva a Parigi. E di Parigi l'agenzia Black Star gli chiede di raccontare la notte, la notte calda di Pigalle, la notte degli uomini che guardano le donne. Corrompendo l'usciere, Horvat entra nel cabaret *Le Sphynx* e qui incontra Yvette, spogliarellista di vent'anni, bella come una delle *Tre Grazie* di Antonio Canova, stessa luce nella pelle, stessa morbidezza nel corpo. Solo i capelli, che ricordano Marilyn Monroe nel film *Bus Stop* girato proprio quell'anno, parlano al presente. Quando Fiammetta Horvat, meravigliosa figlia del maestro, mi ha mostrato questa immagine, irrinunciabile nella mia collezione, mi ha mostrato anche il suo provino. Nella sequenza dei trentasei fotogrammi, a brevissima distanza da quello scelto per la stampa, Horvat si ritrae nello specchio del camerino insieme a Yvette e un attimo dopo offre la macchina alla ragazza, che diventerà per poco la "sua" ragazza, e lascia che sia lei a ritrarlo. Quattro scatti, due mossi, due a fuoco. Quattro, come i punti cardinali perché una donna esplori in ogni direzione il potere maschile, e tocchi lo strumento che rende lo sguardo fotografico così predatorio e diverso dagli altri.

Se trent'anni fa ho deciso di iniziare questa collezione è perché la fotografia mi ha permesso di guardare, di guardarmi e di essere guardato per l'uomo che sono. E quando, cinque minuti dopo aver scelto Yvette, ho sentito che avrei dovuto avere "un altro Horvat", ho capito che l'immagine-compagna, l'altra mia compagna nel viaggio dentro l'opera di questo straordinario autore - a cui il *Jeu de Paume* dedica una magnifica retrospettiva - doveva essere l'immagine che riunisce Iris Bianchi, in alta moda francese per *Harper's Bazaar*, e le spogliarelliste del *Crazy Horse*. Nessuno prima di Frank Horvat si era spinto così lontano nel gioco della provocazione e della consapevolezza. Nessuno, nemmeno Helmut Newton, aveva ancora detto che il nudo in realtà è un vestito, e che la moda è vestirsi e spogliarsi, e che il pubblico di questo spettacolo, strip-tease o sfilata, è uno solo, il desiderio maschile.

Con estrema eleganza, anticipando Fellini di $8\frac{1}{2}$ e Truffaut de *L'uomo che amava le donne*, Horvat aveva immaginato che fossero proprio le donne a raccontare questa piccola verità, non più contemplando il fotografo o il suo riflesso nello specchio, ma guardandosi tra loro in un gioco di illusioni e corrispondenze. Era quell'incontro tra donne il sogno di un harem dove ogni creatura danzava, si vestiva, sorrideva e si offriva nella sua nudità allo sguardo di Horvat, al mio, a quello di ogni uomo. Era un sogno, il più sublime di tutti. Io non so fotografare, ma i grandi fotografi fotografano anche per me.

Paolo Gioli, *Vulva*, Italia, 2004



S. Lt. Ioanid, *Trincea, Prima Guerra Mondiale*,
Romania 1917

Il 26 giugno 1917 era una delle tante giornate della prima guerra mondiale. Al porto di Saint-Nazaire, in Bretagna, erano arrivate le navi americane e avevano scaricato, pronti al massacro, i primi quattordicimila soldati. Sul fronte italiano, gli alpini stavano combattendo la celebre Battaglia dell'Ortigara contro gli austriaci. In Romania, alle otto di mattina, il sergente-pilota Iliescu volava a quota 2.100 metri e da quell'altezza il sotto tenente-osservatore Ioanid aveva fotografato una lunghissima trincea. Dall'aereo sembrava un fiume che irrorava i campi e una strada sottile correva parallela al corso d'acqua per poi dividersi e unire, lungo l'ipotenusa, gli angoli di un immaginario triangolo. Degli uomini che vivevano in quel solco scavato nella terra, a zig zag ogni dieci metri per evitare che un colpo prendesse d'infilata l'intera trincea, non vi era traccia. Le grida, la disperazione, la malattia, la morte non arrivavano al cielo. Troppo pesanti, troppo dense. Era la censura dell'altezza, un modo di allontanarsi dalla guerra e dal suo orrore.

Già nel 1859 Gaspard-Félix Tournachon, detto Nadar, aveva ripreso Parigi dall'alto, portando con sé una macchina fotografica a bordo di un aerostato. Ma quando nello stesso anno Napoleone III gli offrì cinquantamila franchi per realizzare una topografia aerea della campagna militare in Italia, Nadar rifiutò. Con licenza di fantasia, possiamo immaginare il motivo, e cioè Nadar, il grande padre del ritratto, l'uomo che ha fatto degli uomini e delle donne un monumento alla vita, con quei corpi, quei volti, quegli sguardi così veri, non poteva tollerare di essere al servizio di chi, usando sempre la fotografia, avrebbe destinato quegli stessi corpi alla sofferenza. Quasi cento anni prima del dramma morale di Robert Oppenheimer, il genio che all'indomani dello scoppio della bomba atomica disse di sé «ora sono diventato Morte, il distruttore dei mondi», Nadar aveva fatto la sua scelta. A modo suo pacifista.

Nel regno delle corrispondenze immaginarie, Nadar avrebbe amato moltissimo l'opera di Paolo Gioli, perché nessun altro artista come Gioli ha conosciuto non solo il mistero e la bellezza del corpo, ma il tempo per riprenderlo - sono i celebri *Photofinish* - e la distanza per esaltarne la materia, oscura e minacciosa negli *Sconosciuti*, carnale nelle magnifiche *Naturae*, a cui appartiene l'immagine in collezione. Azzerando le coordinate dello spazio e aprendosi a un'altra profondità di campo, Paolo Gioli aveva appoggiato un foglio di carta vergine su un corpo e nel buio del suo studio lo aveva illuminato con un colpo di flash. La luce violentissima, quasi di esplosione, aveva attraversato la carta, rivelando per contatto quanto aveva incontrato: una vulva, le sue labbra a forma di cuore, i suoi umori, le sue infiorescenze pilifere, e quel vuoto nero che attrae, e moltiplica la vita e la paura di vivere. Un'altra trincea, dove sprofondare, una trincea calda di donna e di sposa-natura dove godere e morire. Così è l'angoscia degli uomini che in tempi di pace s'immergono nella voragine femminile e in guerra la cercano scavando la terra.

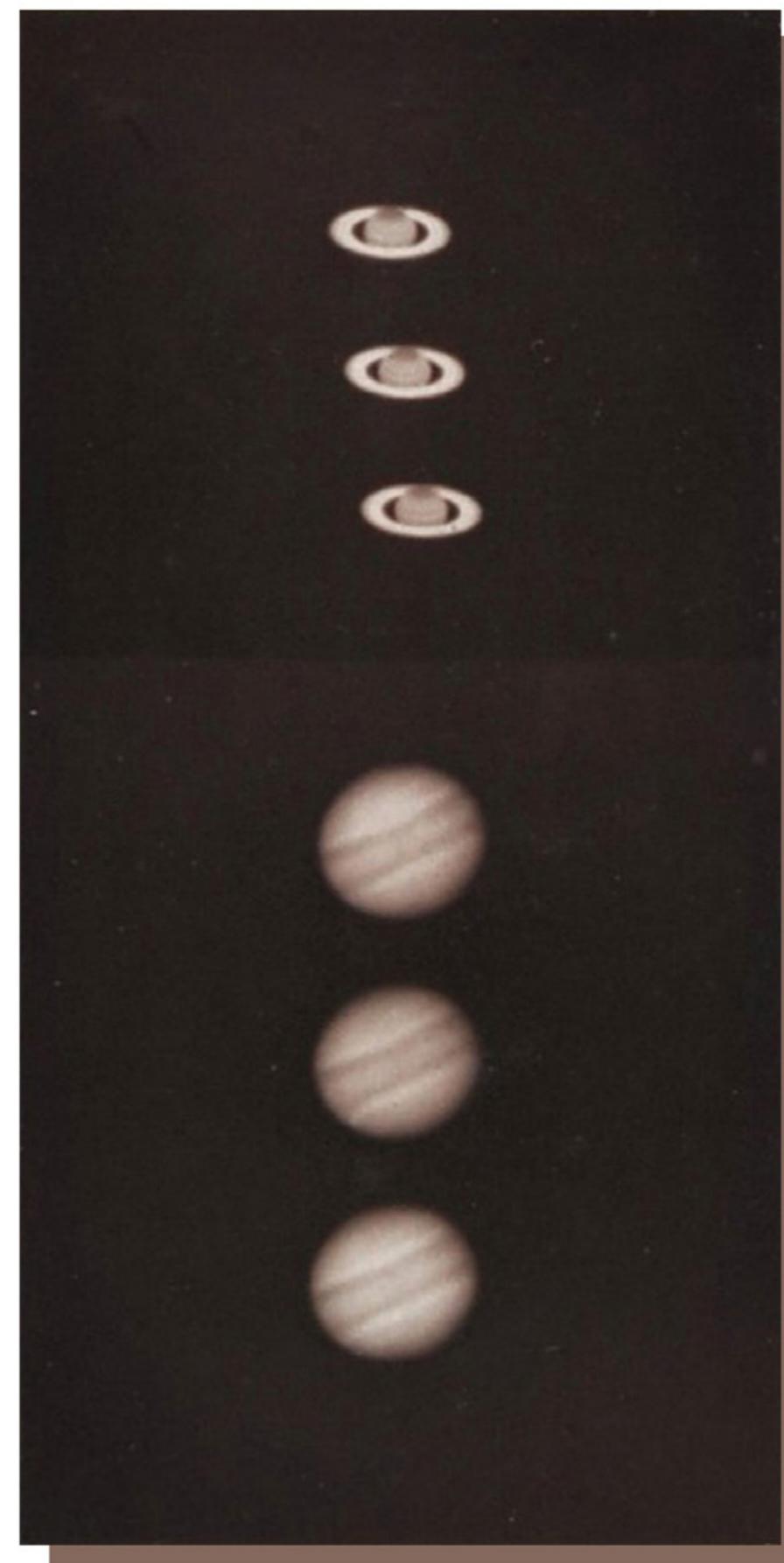
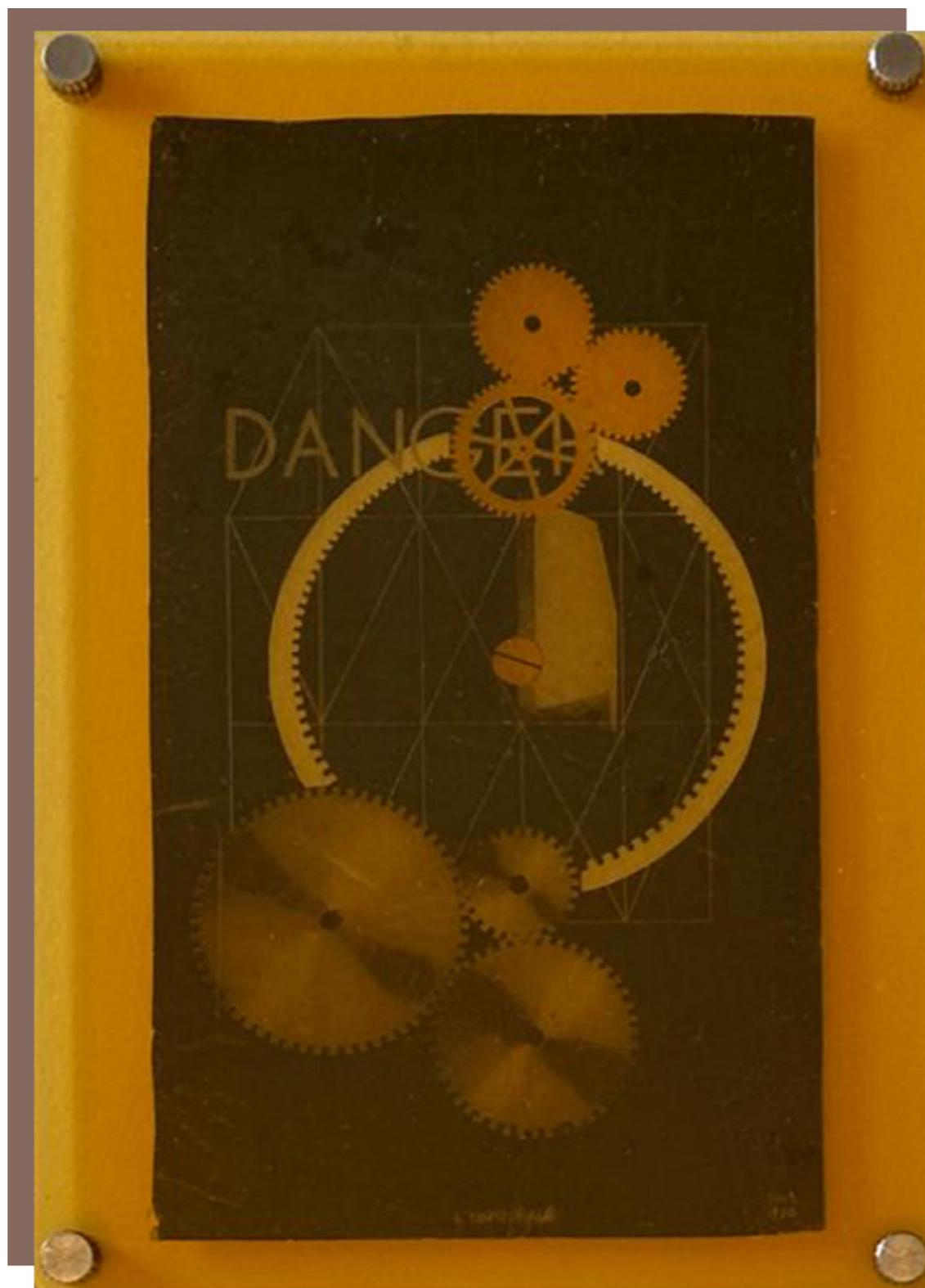
Robert Mapplethorpe, *Patti Smith*, Stati Uniti, 1986Robert Mapplethorpe, *Lisa Lyon*, Stati Uniti, 1981

Accadeva quarant'anni fa e uso questo verbo tra il mito e la fiaba, perché quando il 5 marzo 1983 si aprirono le porte della galleria di Leo Castelli a New York e il pubblico scoprì il corpo di Lisa Lyon, ritratto da Robert Mapplethorpe, fu come trovarsi di fronte a una creatura venuta da un altro mondo. Una creatura che parlava la lingua della scultura classica, che ricordava la pittura di Michelangelo, le sue Sibille, e che avvolta di pelle e di seta, in corsetto e frusta, in guêpière e ghepardo, ridisegnava il profilo della più temibile dominatrice. Io ero tra il pubblico e di fronte a quella donna che aveva vinto il primo campionato di body building femminile e che aveva tenuto sulle spalle Arnold Schwarzenegger, lei alta solo un metro e sessanta centimetri, qualcosa anche dentro di me aveva iniziato a trasformarsi, a costruirsi. Ripensandoci lucidamente quattro decenni dopo, credo fosse il piacere di vedere riunito in un unico corpo il femminile e il maschile, e i codici, i gesti, che definivano fino allora entrambi i generi. Lisa, donna e uomo insieme. Lisa, spirito primaverile, nata il 13 maggio 1953, che di questa stagione conosceva la potenza primitiva della terra e la delicatezza del germoglio.

Oggi posseggo, e insisto sull'accezione fisica del possesso, una delle immagini che vidi allora e che da allora, raccolte nel celebre volume uscito sempre nel 1983, mi hanno accompagnato nella mia storia di collezionista. Potrei dire che intorno al corpo di Lisa Lyon ho costruito il mio sguardo. Ipnotizzato dal suo trasformismo muscolare, ho cercato e trovato le stesse emozioni nelle metamorfosi della Contessa di Castiglione e della Marchesa Casati. Insieme a Lisa sono entrato nei cabaret berlinesi degli anni '30, sono sceso nelle cantine segrete del *fetish* newyorkese e sono risalito alle sue origini e ai suoi padri nobili, Charles Guyette, Irving Klaw, John Willie, figli tutti del mio amatissimo Franz Rehfeld. E naturalmente Lisa mi ha portato a Robert Mapplethorpe. Nonostante anni fa abbia avuto la fortuna di acquistare uno dei suoi capolavori, *Man in Polyester Suit*, ho preferito cedere quest'immagine, vertice dello *Z Portfolio*, e ricomporre il pantheon femminile del grande fotografo americano. E allora ecco che accanto a Lisa Lyon, è comparsa Patti Smith. Retro e fronte della stessa carta da gioco.

Abbiamo tutti letto e riletto *Just Kids*, ma dell'unione tra Patti Smith e Robert Mapplethorpe non volevo gli esordi né la vita da ragazzi, nati entrambi nel 1946, ma volevo il congedo doloroso che spetta a due adulti, che si sono amati e mai lasciati anche quando le strade della vita e del desiderio hanno preso altre direzioni. Nel 1986, a quarantatré anni, Patti Smith posa di fronte a Robert. Lei aspetta un figlio, lui è già malato. Il ritratto è un omaggio alla celebrità che entrambi hanno così potentemente, muscolarmente cercato e ottenuto, ed è un'altra forma di body building. Lo sguardo di Patti Smith è frontale, il volto severo e radioso di luce insieme, il corpo è stretto dalla corazza di una giacca maschile, che però lascia splendere il collo fino alla piega del seno. E poi, a sedurmi, è quella mano di Madonna metropolitana, che benedice e saluta. Non è più Michelangelo, ma è Giotto. Alla fine della sua vita, Mapplethorpe torna alle origini della pittura italiana. E nell'arte italiana resta anche quando sceglie uno scrittoio di Gio Ponti per il suo studio, l'ultimo, bellissimo sulla 23° strada. Non lo sapevo ancora, ma tra le donne di Mapplethorpe c'è anche mia moglie, Rossella Colombari, che del design italiano è re e regina.

Man Ray,
Danger/Dancer,
1920, Francia



Paul-Pierre e Prosper Henry,
Saturne et son anneau, Jupiter,
1886, Francia

Nel 1886 per la prima volta nella storia dell'astronomia, Paul-Pierre Henry e suo fratello Prosper, ottici, astronomi, pionieri dell'astrofotografia, fotografano con successo i pianeti Saturno e Giove. Per la prima volta appaiono nitidi gli anelli di ghiaccio intorno a Saturno e le fasce colorate che ritmano la superficie di Giove. Ma soprattutto, nel cielo piccolo, profondo e caldo di una fotogliptia, appaiono per la prima volta uno accanto all'altro il padre e il figlio più famosi del sistema solare. È una storia di terrore, di morte, di inesorabile sconfitta. Narra il mito che Saturno divorasse i figli per paura che uno di loro, come aveva predetto l'oracolo, prendesse il suo posto, e così lo dipinge Goya, con la bocca nera spalancata che sembra un altro universo, illuminato da una cometa di sangue. Ma Giove riesce a sfuggire alla maledizione, perché la madre lo sostituisce appena nato con una pietra, e Saturno l'ingoia senza accorgersi dell'inganno. Una volta cresciuto, Giove sarà dunque libero di uccidere il padre e prenderne il posto al vertice dell'Olimpo. La profezia si compie, come si era già compiuta. Non ricordava forse Saturno di aver evirato lui stesso con un falcetto il padre Urano, antichissimo dio del cielo? Non ricordava quella divinità a governo dell'agricoltura, di aver odiato anche lui il genitore e di averne sognato la morte? Nessuno può fermare il tempo, neanche un dio, e non a caso, crudelmente, Giove, il figlio, è il pianeta più grande del sistema solare, e Saturno, il padre, è il secondo.

Miliardi di milioni di anni dopo la nascita del nostro universo e appena trentaquattro anni dopo l'impresa di Paul-Pierre e Prosper Henry, un altro demiurgo, forse il più apollineo e dionisiaco per la bellezza e la crudeltà della sua opera, aveva messo in moto un uguale meccanismo astrale, una pari complessità di ingranaggi, ma con la provocazione geniale che spetta a un artista Dada ne aveva cambiato il senso. Da ingranaggio di morte era diventato ingranaggio erotico. Nel 1920 a New York, sotto l'influsso di Marcel Duchamp, Man Ray crea una delle immagini più potenti della stagione americana del Dada, ed è quel misterioso meccanismo di ruote dentate e parole, di cui la Collezione Ettore Molinario possiede ora il negativo. Nella sua fisicità tridimensionale *Danger/Dancer*, dove una semplice sillaba cambia l'orbita semantica dell'opera, è una lastra di vetro dipinta a spruzzo, che Man Ray espone alla Société Anonyme di New York e nel 1921 alla Librairie Six di Parigi. Poco dopo André Breton l'acquisterà e la terrà nella sua collezione fino alla sua morte nel 1966. Oggi è patrimonio del Centre Pompidou.

Nel suo *Autoritratto*, Man Ray raccontava di aver assistito a uno spettacolo di danza spagnola a Broadway e il vorticare delle gonne a ruota gli aveva suggerito una danza altrettanto seduttiva e pericolosa, contemporanea perché fatta di ingranaggi e primitiva nella sua violenza, quale è appunto *Danger/Dancer*. Il meccanismo delle pulsioni divora, qualunque sia il desiderio, arrestare il corso del tempo e delle generazioni, o possedere un corpo. Nella sua perfida saggezza, Man Ray aveva aggiunto una nota a margine e aveva scritto "Impossible" alla base del negativo. Come dire, che a questo divorramento di bocche e ruote dentate, a questa fame di morte e di amore, nessuno può sottrarsi.

Vik Muniz, *The sower, After Van Gogh*,
Francia, 2011



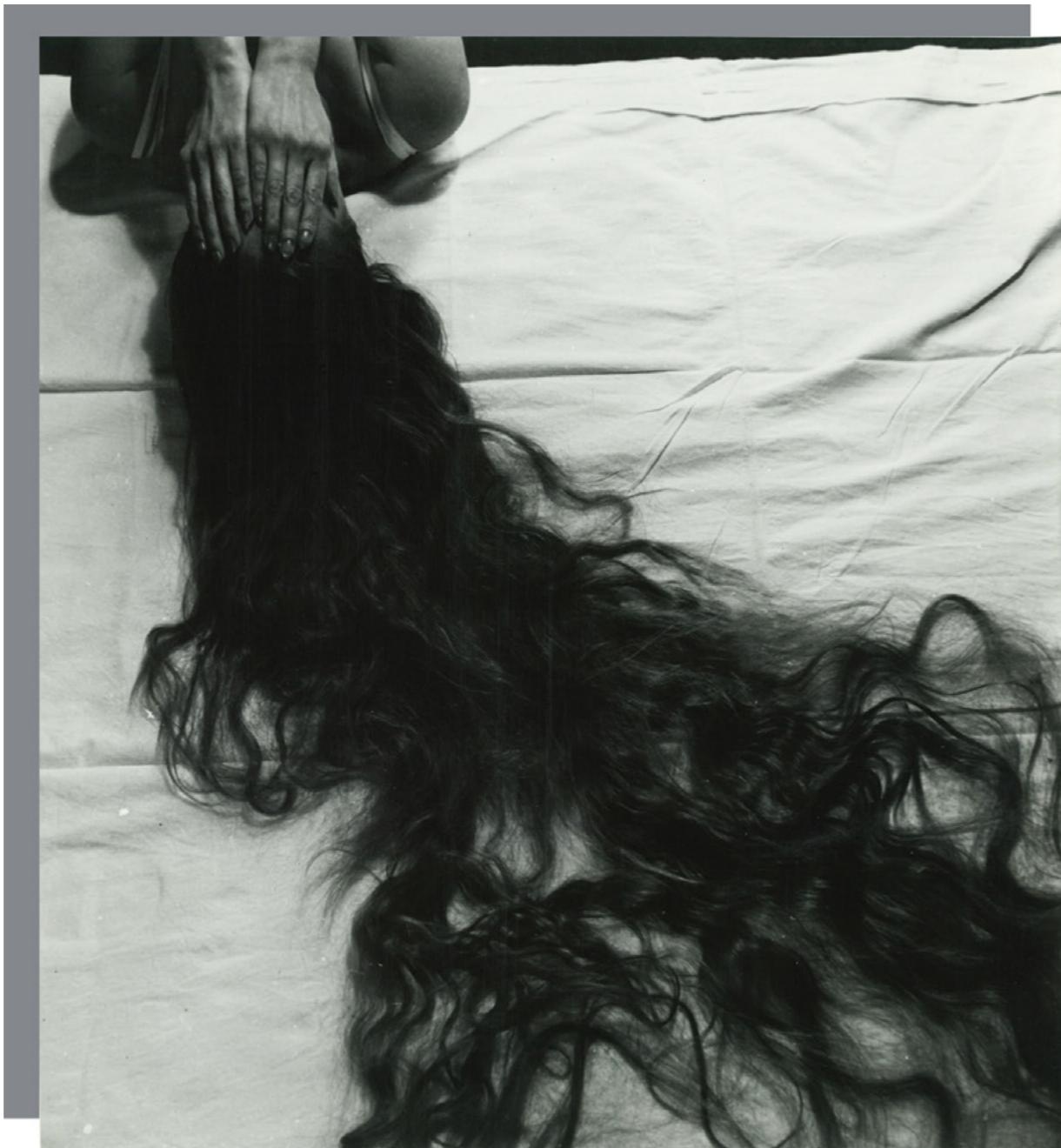
Inez Van Lamsweerde, *Jade*, Olanda, 1996

A cinquant'anni ho deciso di cambiare la mia vita, ho lasciato l'alta finanza, che frequentavo con successo da più di due decenni, mi sono riscritto all'università, scegliendo il corso di studi che avrei scelto da ragazzo, arte, e una volta laureato ho viaggiato per tre anni in tutto il mondo, di museo in museo. Era il mio personale Grand Tour, il mio grande viaggio nell'immagine. Ed erano immagini che potevo "incontrare" dal vero. Uno di questi primi incontri, assolutamente decisivo, è stato con la collezione del Museo Kröller-Müller, a Otterlo, in Olanda. *Il Seminatore* di Vincent Van Gogh era lì. Dopo infinite riproduzioni, potevo incontrare, e insisto su questo verbo, l'immagine originale. Vedeva finalmente quella che per me era una delle più incredibili "inversioni" di colore nella storia dell'arte, quel cielo totalmente giallo, oltre il sole, quel cielo di grano, che si univa a una terra pennellata di azzurro, e su quella terra di cielo e di nuvole camminava un uomo e quest'uomo seminava. Anch'io avrei raccolto i frutti della sua semina, perché dieci anni dopo, durante un secondo Grand Tour, dentro l'immagine fotografica, avrei incontrato un altro seminatore ispirato naturalmente a Van Gogh, ma di altro segno. Di altro "seme", oserei dire.

Parlo della magnifica reinvenzione che Vik Muniz ha realizzato in una chiesa di Avignone, non lontano dal luogo dove Van Gogh dipingeva, ricomponendo il suo capolavoro grazie a un mosaico di semi, petali secchi, spighe di lavanda, foglie, ramoscelli. Ormai all'inizio del terzo millennio, la fotografia guardava in pace alla pittura, anzi la ricomponeva, aggiungendo nel suo realismo il profumo dei fiori e delle erbe selvatiche. E io ho sentito fortemente l'opera di Muniz, e l'ho voluta "incontrare" ogni giorno nella mia collezione, perché ho capito che suturava non solo uno strappo storico e culturale, l'eterno dissidio tra pittura e fotografia, ma anche un mio strappo più intimo. Anch'io, ritrovando le immagini dei grandi maestri, ricomponevo la mia immagine, il mio cielo e la mia terra, e ricucivo la parte di me, fredda, razionale, visionaria, perché la finanza ha bisogno di intuire il futuro, a quella invece altrettanto intensa, ma più solitaria, silenziosa, a volte malinconica che cercava l'immersione nell'arte.

Negli anni avrei cercato altre fotografie così potenti, altre porte per collegare fotografia e pittura, e quando, e non a caso ero di nuovo in Olanda, ad Amsterdam, mi sono trovato di fronte alla monumentale e fragile bellezza di Jade, ritratta da Inez Van Lamsweerde, corteggiatissima fotografa di moda, non ho avuto dubbi, quel ritratto doveva essere mio. Certo, avrei potuto scegliere un'altra immagine di Inez, per esempio uno dei suoi celebri autoritratti "al maschile", ironicamente con barba e baffi, realizzati a New York nel 2010. Ma sarebbe stata una scelta scontata, quasi imposta, visto la mia lunga ricerca anche sull'identità di genere. Volevo altro, e allora quando ho visto l'abito scultoreo che avvolge Jade, quel tessuto prezioso e bordato di bianco, ho pensato allo stesso abito dipinto da Hans Memling per la sua famosa *Donna in preghiera*. Di nuovo un'artista contemporanea aveva ricordato e reinventato un classico, e il viso d'inchiostro di Jade, impossibile sul chiarore della sua pelle, era un'altra splendida inversione cromatica che univa mondi lontani. Il giorno e la notte insieme. Il corpo con cui nasciamo e il corpo che riscriviamo nel corso della nostra vita. E pittura e fotografia, così nemiche e sorelle, che continuano una nell'altra.

Paul Coze, *Étude de chevelure*,
Francia, 1950 ca.



Joel Peter Witkin, *Man with dog*,
Stati Uniti, 1990

Ma come è bravo Joel Peter Witkin a prendersi gioco di quanti credono che lo scandalo sia il sesso, e scandalo supremo se il corpo è uno solo e il sesso è doppio, una parure di attributi come la parure di gioielli, orecchini e collier, che un dolcissimo ermafrodito mostra con garbata naturalezza. Ma come è bravo Witkin, artista barocco in cerca di meraviglie, artista romantico in cerca di oscurità fotogeniche, a provocare clamore mostrando quello che natura crea, anche se bizzarro, e quello che gli uomini vorrebbero nascondere, e quindi vorrebbero guardare più da vicino. Bravo, colto ed elegante Joel Peter Witkin perché il suo *Man with dog* vanta almeno due precedenti nobilissimi, *Naked man being a woman* di Diane Arbus, del 1968, e, risalendo la storia dell'arte il ritratto di Eleonora di Toledo, dipinto dal Bronzino nel 1545. A incorniciare il volto della bellissima moglie di Cosimo I de' Medici era una corolla di capelli castani, trattenuti da un cerchietto d'oro e di pietre preziose. Un capolavoro di compostezza che le donne dell'Ottocento vittoriano, a cui *Man with dog* si ispira, presero a modello, arrotolando le trecce ai lati o a corona intorno all'ovale del viso. Qualunque esuberanza tricologica era ammessa e ambita, nel senso della ricchezza della chioma e della sua luce, purché tenuta "sotto chiave" nelle più elaborate acconciature. E la riga in mezzo? Come la retta via, moralmente necessaria per tenere in equilibrio il bene e il male.

Ma cosa succede, anzi cosa è sempre successo dal teatro greco a oggi, quando una donna invece decide di sciogliere nastri, pettini, forcine, e liberare in infiniti rivoli la bellezza dei suoi capelli? Succede quello che Paul Coze ha ossessivamente documentato negli anni '50, scompigliando le chiome delle sue meravigliose ragazze. Ma soprattutto succede quello che Joel Peter Witkin, studi di poesia prima che di fotografia, aveva scoperto leggendo una delle pagine più belle dello *Spleen, Un emisfero in una capigliatura*, quando Charles Baudelaire chiede alla sua donna di "respirare a lungo l'odore dei tuoi capelli", e di immergervi il viso "come fa l'assetato nell'acqua della sorgente". E nella "brace dei tuoi capelli", rossi immaginiamo, il poeta francese respirava "l'odore del tabacco mescolato all'oppio e allo zucchero".

Non sappiamo di quali fragranze, se vaniglia, olio di cocco, unguento, avesse riempito l'aria l'angelo che aveva posato nello studio di Witkin nel 1990. Ma sappiamo a cosa quel piccolo cane-grifone - da una delle immagini che porta al collare - stesse facendo la guardia. È il tesoro, ci ricorda Joel Peter Witkin, è la potenza del desiderio, potenza d'amore e di morte, creativa e distruttrice che risiede nei capelli e in senso lato nella loro morigerata e pericolosa compostezza. Non ci ha forse lasciato un indizio prezioso il maestro di Albuquerque, legando a una delle giarrettiere del suo modello-modella il ritratto di Salomè? E chi era Salomè se non la donna che si scioglie la chioma, danza, e danzando in un vortice accecante conquista Erode, lo inebria e lo domina fino a ottenere il regalo più orribile, la testa del Battista? Ma come è bravo Joel Peter Witkin a ingannarci, come è bravo a pettinare le nostre paure mostrando quello che è un semplice e quieto attributo fisico, e nascondendo invece nella treccia più rigogliosa, nera come l'ebano e la notte, quello che il desiderio, se lasciato libero, è in grado di fare.

Roger Ballen, *Waif*, Sudafrica, 2012Anonymous, *Tête de Richelieu*, Francia, 1894

L'apparizione avvenne il 5 dicembre 1793 dopo centocinquant'anni di sonno profondo, quando un manipolo di rivoluzionari profanò la tomba del Cardinale Richelieu, costruita dall'ex primo ministro nel cuore della Sorbona, di cui era stato allievo e rettore. A pochi mesi dall'inizio del Regime del Terrore, apparvero i resti del nemico supremo, colui che aveva rafforzato la monarchia di Luigi XIII e l'aveva spinta verso l'assolutismo. Richelieu era «il potente uomo di stato che faceva tremare con la sua politica la Francia e l'Europa», come si legge ne *I tre moschettieri*. Delle sue spoglie mortali i rivoltosi tennero solo il cranio e in un attimo quella testa, che aveva immaginato per sé un destino militare e invece aveva studiato teologia, quella testa che aveva guidato un re e i suoi eserciti in una delle più lunghe guerre europee, quella testa che aveva fondato l'Accademia di Francia, regolamentato la lingua francese e istituzionalizzato il teatro trasformandolo in uno strumento di consenso politico, bene, quella testa divenne una palla tra i piedi di un gruppo di bambini che ridendo e dribblando la fecero rotolare per le strade di Parigi.

Così vuole la leggenda e si narra che l'abate Boshamp impietosito la raccolse e la tenne con sé, affidandola nel testamento a Nicolas Armez, sindaco di Plourivo in Bretagna. Paesino troppo piccolo per un simile onore, tanto che il prefetto della Côtes-du-Nord reclamò la reliquia e solo dopo averla contemplata a lungo la riconsegnò alla Sorbona e alla sua dimora eterna. Poteva essere l'agognato riposo per un uomo quale Richelieu che in vita fu oggetto di infinite congiure e di molte riuscì a decapitarne gli autori. Ma non fu così perché nel 1894 Gabriel Hanotaux, biografo del Cardinale, chiese di poter riesumare di nuovo la famosa testa, che a quel punto venne fotografata e stampata in centinaia di copie. E allora sì, divenendo infernale souvenir di Parigi, Armand-Jean du Plessis, duca di Richelieu, conquistò il potere supremo.

Come il fantasma spaventoso di Roger Ballen, ispirato alle incisioni lasciate sulle finestre di un ex manicomio femminile e raccolte nello straordinario volume *Il Teatro delle Apparizioni*, così quel volto cinquecentesco per data di nascita, ma universale per destino, continuava a turbare i sogni, rivelando la follia di chi brama l'assoluto governo di sé, degli altri e del mondo, e da quell'assoluto non prende congedo neppure con la morte, e dunque è costretto a vagare tra gli spettri. Questo raccontava il volto di Richelieu, e di questo supplizio erano monito le orbite vuote come crateri e le palpebre su cui si potevano ancora contare le ciglia e da cui si temeva potesse uscire un bagliore dell'aldilà. Poi certo, se del corpo del Cardinale non avessimo solo un ritratto post mortem e se la fotografia fosse invenzione del XVII secolo, forse avremmo conservato anche l'immagine di un Richelieu che nelle stanze della sua principesca dimora, oggi Palais-Royal a un passo dal Louvre, accarezzava uno dei suoi amatissimi gatti. Ne aveva quattordici, la maggior parte d'Angora e di almeno tre ci piace ricordare il nome: Lucifer, Ludovic-le-Cruel, Ludoviska. Come dire, la fotografia non inventa il destino, può solo confermarlo.

August Sander, *Sekretärin beim Westdeutschen Rundfunk in Köln*, 1931, Germany



Edward Weston, Natacha Rambova, 1916, United States

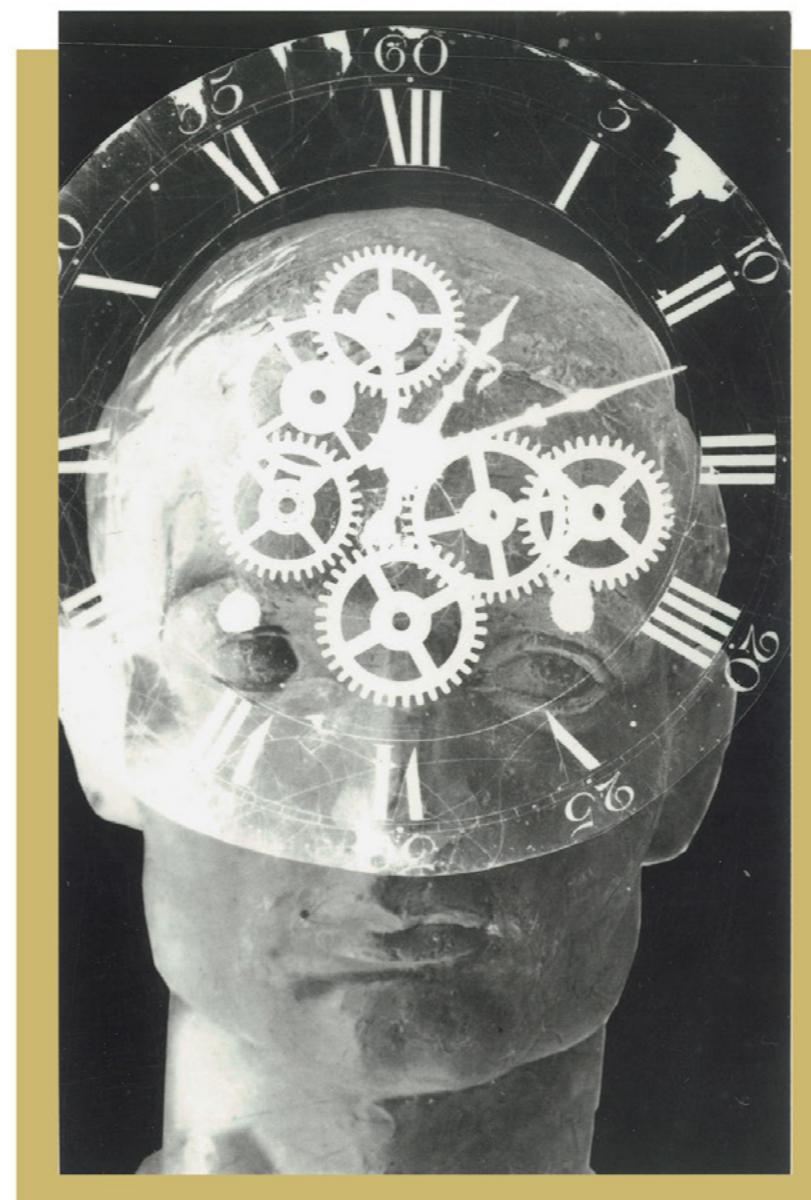
Aveva aspirato, si era rilassata e il fumo si era disperso, confondendosi nel grigio del fondo. Nello studio di August Sander la segretaria della Radio Occidentale Tedesca a Colonia, la celebre *Sekretärin beim Westdeutschen Rundfunk in Köln*, aveva appena creato uno dei più straordinari ritratti della fotografia del Novecento. Eppure quelle labbra socchiuse, che avevano gustato il sapore del tabacco, raccontano una storia ancora più grande. Da quella bocca e da quella linea scura che annuncia tra il morbido turgore delle carni il buio interno del corpo, qualcosa insieme al fumo stava uscendo. Qualcosa d'ineffabile e prezioso, qualcosa così vicino allo "slancio vitale" di Henri Bergson, l'*élan vital* che il filosofo francese aveva proposto nel 1907 come principio creatore e spinta alla realizzazione più autentica di ognuno. Non a caso negli *Uomini del XX secolo* di Sander, nella dittatura del titolo che considera umanità solo il genere maschile, sono le donne ad annunciare lo slancio dei nuovi tempi e soprattutto a sfidare la fotografia, spingendola a rendere immagine l'invisibile di questa energia. Cos'è del resto la materia nera dell'abito della *Sekretärin*, irregolare, morbido e vibrante nelle pieghe di seta, se non una nuova forza interna che finalmente usciva e si trasformava in una seconda pelle?

Quattro anni prima, nel 1927 un'altra donna del Ventesimo secolo aveva innescato questa reazione, Helene, moglie del pittore Peter Abelen. A lei Sander aveva affidato il gesto più pericoloso, il più piccolo e potenzialmente apocalittico, l'accensione di un fiammifero. E guardando le mani di Helene che trattengono una scatola di cerini, guardandole le labbra e i denti che stringono una sigaretta, linea bianca sottilissima che accompagna la curvatura del corpo, e guardando quegli occhi pronti a incendiare la scena, non si può non sentire che lo spirito invisibile del XX secolo aveva già preso forma ed era diventato corpo femminile. Corpo, appunto, fisicità, peso, passo, avvio al cammino nel mondo di tutti i giorni. Corpo e non fantasma, ma a volte sono gli spiriti ad annunciare per primi la lieta novella.

Edward Weston aveva ritratto Natacha Rambova nel 1916. Natacha era nata Winifred Kimball Shaughnessy a Salt Lake City, aveva studiato in Inghilterra, era fuggita in Russia dove si era dedicata alla danza e lì aveva cambiato nome. Il ritorno in America, e l'impossibilità di rientrare a Mosca causa Rivoluzione d'Ottobre, la spingono ad altri cambiamenti e a Hollywood Natacha diventa scenografa e costumista per i film di Cecil De Mille, art director di Alla Nazimova, poi moglie di Rodolfo Valentino. Fatale per entrambi, il set del film *La Signora delle Camelie*.

Nel ritratto della Rambova, il pittorialismo impone a Weston una materia senza peso, come se il corpo stesse ancora cercando la sua identità dietro una cortina fumogena di veli leggerissimi. L'energia è tutta fotografica, perché è la luce del demiurgo-fotografo, nonché il procedimento prezioso della stampa al platino, a trasmettere le vibrazioni della danzatrice. Pochi anni dopo, nel 1924, tutto cambia nello sguardo di Edward Weston e sarà una donna, Tina Modotti, il suo corpo generoso e scultoreo sotto il sole di Città del Messico a far cadere ogni velo e a suggerire a Weston un altro modo di vedere le cose e di trasfigurarle, intuendo di quelle cose stesse la potenza nascosta, l'*élan vital* appunto. Bello pensare che dal Messico alla Repubblica di Weimar, di fronte a due giganti della fotografia, siano state le nuove donne del Novecento a rendere visibile e a incarnare quel viore creativo che fa di ogni vita un progetto.

Jürgen Klauke, *Umarmung*, 1973, Germania



Gyula Szabó, *Untitled*, Ungheria, 1960 ca.

Avveniva esattamente cinquant'anni fa, ed è un anniversario importante. Nell'aprile del 1974, al Kunstmuseum della medioevale Lucerna, rifulgeva la mostra *Transformer: Aspects of Travesty*, curata da Jean-Christophe Ammann. Se esiste un evento, una visione e un manipolo di agenti provocatori e rivoluzionari ai quali mi sono ispirato, eccoli, e una delle linee portanti della mia collezione è proprio lo studio degli artisti che fecero di quella mostra la loro bandiera. Anzi potrei dire che negli anni mi sono mosso alla ricerca dei protagonisti di allora e li vorrei tutti accanto a me. Dopo Pierre Molinier, Urs Lüthi, The Cockettes, è arrivato Jürgen Klauke, un dittico che ho sempre amato moltissimo, il suo *Umarmung*, che in tedesco significa abbraccio. Abbracciare l'estraneo che è dentro di noi e abbracciandolo sovertire ogni genere perché, ricordava Klauke, «sono l'uomo che ama le donne e sono l'uomo che seduce gli uomini». Sono, aggiungeva l'artista, gentile e brutale, conquistatore e vittima, penetrante e penetrato. In una sola parola, sono un sabotatore della quiete. Pubblica e privata.

Sabotare è un verbo meraviglioso. Sabotare deriva dal francese "sabot" ed era lo zoccolo che all'inizio della rivoluzione industriale, in uno scenario di povertà assoluta, gli operai infilavano negli ingranaggi per bloccarli, protestare e interrompere un ritmo di lavoro alienante. Non so se Gyula Szabó sia stato un sabotatore, ma so che mostrare gli ingranaggi mentali che ci determinano, quegli ingranaggi che sono il tempo in cui viviamo e le sue leggi, è una forma di sabotaggio. E in questi ingranaggi mostruosi, tra ruote dentate che divorano la libertà di immaginarsi fluidi, diversi e dunque uguali a se stessi, Jürgen Klauke, lui sì, il *sabot* lo ha infilato. Un *sabot* sui generis, certamente, più stivale di cuoio rosso che suola di legno, più torso michelangiolesco da cui spuntano a sorpresa falli o corna di fauno. Più rossetto, mascara e testa rasata. Più ironia che violenza. Più Body Art.

A sabotare la noia del perbenismo e a divenire una creatura senza genere, umana e animale insieme, così vicina al mondo di Hieronymus Bosch, Jürgen Klauke aveva iniziato alla fine degli anni '60. L'avvio al trasformismo, per lui come per un'intera generazione, era stato l'album seminale di Lou Reed, *Transformer*, uscito nel 1972, e guarda caso tra i produttori c'era anche David Bowie, altro splendido trasformista che negli stessi anni inaugurava l'eterna stagione del Glam Rock. Nel 1972 Jürgen pubblicava a sue spese il libro d'artista *Ich & Ich*, io e io, dove alternando disegni a Polaroid stava compiendo la sua transizione artistica. Due anni dopo inaugurava la mostra *Transformer* e il titolo, in rosso scarlatto, era un omaggio all'album di Reed. L'introduzione al catalogo era firmata da Brian Eno e sulla copertina, appesi al muro, c'erano dei jeans, stivali da cowboy, e accanto un abito da sera, una stola di volpe e un paio di décolleté trasparenti. Lui, lei, e "between", la "drag zone". All'epoca Lou Reed si definiva "pansessuale". E dovesse tornare a noi Jürgen Klauke, selvatico Pan delle nostre rivolte, lo seguiremmo nella più folta e calda delle foreste.

Andres Serrano,
La Chinoise Madonna, 2011, Stati Uniti



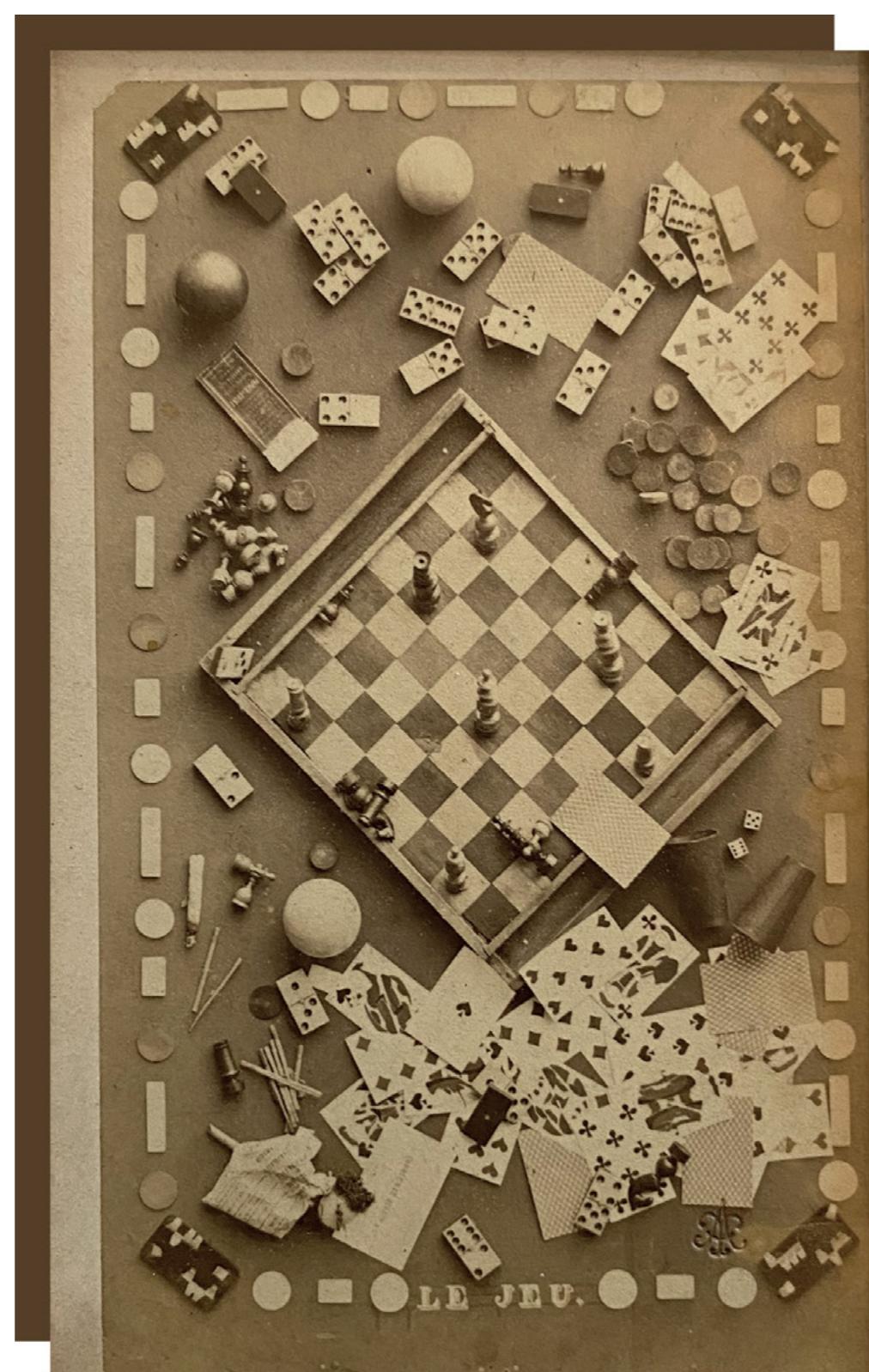
Barrie Schwortz, *Sacra Sindone*, 1978, Italia

L'intuizione è semplice, una madre e suo figlio. E il legame che li unisce nella cronaca di tutti i giorni, di tutti i tempi e di tutto il mondo diventa la storia della madre e del figlio di Dio. Un'immagine che passa dalla dimensione terrena a quella ultraterrena, dalla cronaca alla fede. Questo è il miracolo del Cristianesimo, che anticipa di diciotto secoli il miracolo dell'immagine fotografica e della fede che alimenta da allora. E questo è anche il tema su cui Andres Serrano indaga da quarant'anni. Quando realizza il ciclo *Holy Works*, di cui *La Chinoise Madonna* fa parte, Serrano è già cresciuto in una famiglia cattolica e devota, e ha già firmato, da giovane artista blasfemo o almeno tale lo considerano in molti, *Piss Christ*, il celebre crocefisso immerso nell'urina. Venti anni dopo la riflessione si addolcisce e un'amica di Andres e suo figlio diventano la Vergine e il Bambino. Piccole varianti, madre e figlio sono cinesi, di Brooklyn, e il velo azzurro che avvolge la Madonna, prefigurazione della volta celeste, è invece arancione, colore sacro al Buddismo. Eppure il messaggio passa, trascende la quotidianità e diventa simbolo. Successo di una religione che fa della vita di tutti i giorni il suo messaggio.

Se un figlio nasce, un figlio diventa uomo e ogni uomo è destinato a morire. Rispettando la natura "fotografica" del suo racconto, il Cristianesimo completa il ciclo vitale di Gesù nella più estrema e spettacolare delle immagini, la più organica e la più sublime, la più falsa scientificamente e la più vera perché il cuore di ogni fedele è sempre alla ricerca della prova che confermi la parola divina. Fede e fedele sono i termini del problema. E se parliamo di fede cristiana e di immagine "fedele", copia del vero e svelamento della verità, allora parliamo della Sacra Sindone.

Il telo di lino, questo significa "sindone", giunge a Torino nel 1578. Di sicuro quel lenzuolo, lungo oltre quattro metri e largo più di un metro, ha avvolto il corpo di un uomo, torturato e crocefisso. Che sia il corpo di Cristo nessuno può dirlo, ma la corrispondenza con i Vangeli è precisa. Quando la Sindone viene esposta al pubblico nel 1722, un ambasciatore straniero annota la presenza di oltre centomila fedeli. Nessuno di loro dubita. E perché neppure in futuro ci siano dubbi il 29 maggio 1898 l'avvocato Secondo Pia, fotoamatore torinese, ottiene per la prima volta il permesso di fotografare la straordinaria reliquia. Sul telo, come fosse un negativo fotografico, Pia scopre impresso un corpo e soprattutto un volto. Una parentesi, già il mondo medioevale conosceva la Sindone, ma nessuno si era posto il problema della sua veridicità, chi voleva venerarla come il ritratto del figlio di Dio, libero di farlo, e uguale rispetto per chi non aveva bisogno di prove così concrete. L'Ottocento, l'epoca positivista del procedimento negativo-positivo della fotografia, cambia temperatura: dal momento che la fotografia ha "svelato" il volto di Cristo, quel volto è autentico. Alle riprese di Secondo Pia seguono nel 1931 quelle di Giuseppe Enrie, più precise, non solo perché Enrie è un professionista, ma anche perché i materiali sono più sensibili. Quindi nel 1978 giungono a Torino dal New Mexico e dai laboratori di Los Alamos - diretti ai tempi dalla seconda guerra mondiale da Robert Oppenheimer, leggi bomba atomica - gli scienziati del progetto STURP, The Shroud of Turin Research Project. Tra di loro c'è uno dei più famosi fotografi scientifici dell'epoca, Barrie Schwortz, che riprende la Sindone e ne realizza forse le immagini più drammatiche. A colpire per la potenza simbolica, quasi feticista nelle tracce delle frustate, è il retro ed è con questa carica di dolore e piacere terreno che la Sindone entra nella collezione di Ettore Molinario. Ma in collezione questa immagine sacra porta anche i suoi dubbi e le sue incertezze. Dove ci spinge la fede nelle immagini, a illuminare la nostra strada o a smarirla? E se ogni fotografia, amata, cercata, riconosciuta e collezionata, fosse la nostra, personale, fragilissima Sindone?

Allain De Torbéchet & Cie, *Le Jeu*,
1863, Francia



Man Ray,
Portrait of Rrose Sélavy (Marcel Duchamp),
1921, Francia

Quello che la realtà nega, la fantasia avidamente fa suo. E allora proviamo a immaginare una partita di scacchi tra due dei più singolari giocatori della storia, una donna e un uomo, un'amazzone elegantissima nelle battaglie di corte e un dandy, altrettanto elegante, che ha ucciso la pittura e ha inventato altri gesti per essere artista. Ai lati della scacchiera, Marcel Duchamp, e di lui sappiamo tutto, e Beatrice d'Este, moglie di Ludovico il Moro nella Milano del XV secolo e famosa giocatrice di scacchi, tanto da averne cambiato il destino. A Beatrice spetta infatti l'avanzamento della Regina a pezzo più importante della scacchiera, l'unica a irradiare il suo potere su ogni casella. Dopo Beatrice il Re, lo *Shāh* degli scacchi persiani, è solo una preda, un simbolo da proteggere, catturare e uccidere nello *Shāh māt*, che noi traduciamo come "scatto matto" ma che letteralmente significa "il re non ha scampo".

Anche Marcel Duchamp, nato pittore, sente che la pittura non ha più scampo all'inizio del Novecento e non serve neppure la tecnica vigliacca dell'arrocco per tentare disperatamente di salvarla. Occorre immaginare un'altra partita, un altro schema, anche d'identità personale. E ad aiutarlo nell'impresa che cambia le sorti del pensiero artistico del XX secolo sono gli scacchi. Alla scacchiera Marcel si avvicina tredicenne, nel 1900. Dieci anni dopo Duchamp è un giocatore seriale e la domenica sfida il gruppo degli amici cubisti, tra cui Picabia. Quando nel 1915 si trasferisce a New York, Marcel gioca insieme al poeta Alfred Kreymborg, allo psichiatra Ernest Southard e al collezionista Walter Arensberg. L'anno dopo incontra il complice di una vita, dentro e fuori gli scacchi, Man Ray. E insieme a Man Ray nel 1924 Marcel giocherà a scacchi nel celebre film di René Clair, *Entr'acte*. Ma la vera partita è un'altra, su una scacchiera più ampia, e come tutte le guerre vittoriose anche questa ha avuto bisogno di una lunga preparazione. Nel 1912 Duchamp rompe con la pittura, nel 1917 espone l'idea dell'orinatoio, perché il pezzo in sé verrà censurato, e da allora l'arte è scegliere l'oggetto, il ready made, non più realizzarlo. E poi ecco che nel 1921 Marcel diventa donna, nome Rrose, cognome Selavy, Rrose Selavy in francese, ovvero *Rose è la vita* e nell'anagramma *Eros è la vita*. Coautore della trasformazione che unisce maschile e femminile, e che fa di un essere vivente la sua fotografia, ovvero un oggetto, è appunto Man Ray. Certo, si può leggere il travestimento come denuncia radicale della crisi attraversata dalla creazione artistica negli anni vicini alla prima guerra mondiale. Certo, è l'artista-uomo che diventa la donna-immagine e mette in discussione la virilità del genio creatore. Certo, se non consideriamo gli scacchi è così. Ma se restiamo sul quadrato della scacchiera, se lo scomponiamo nelle sessantaquattro caselle bianche e nere, forse possiamo tentare una lettura in più e immaginare che Duchamp-Rrose Selavy sia Re e Regina insieme, sia preda e aggressore supremo, sia difesa e attacco fulmineo. Sia tutto, nell'infinito gioco delle combinazioni. E in questo muovere i pezzi, veri ready made del destino, in questo disegnare traiettorie nell'aria, il giocatore di scacchi è il vero artista. Diceva Marcel Duchamp: «Non tutti gli artisti sono giocatori di scacchi, ma tutti i giocatori di scacchi sono artisti».

Le eccezioni alla regola esistono, e la più felice, anche per vicinanza biografica, è la prima moglie di Marcel Duchamp, Lydie Sarazin-Levassor. Un matrimonio filibustiere perché Duchamp, quarantenne, non aveva un soldo e Lydie, ventiquattrenne, era ricca. Breve corteggiamento, le nozze, Picabia testimone e Man Ray alla cinepresa per filmare la cerimonia, ma in luna di miele lo sposo passa il tempo a giocare a scacchi. Una, due, tre, ogni sera, e così al ritorno a Parigi fino a quando una notte, mentre il marito dorme, Lydie incolla tutti i pezzi alla scacchiera e a modo suo dichiara scacco matto. Finale di partita perché di partite non se ne giocano più. Sei mesi dopo il matrimonio, Lydie e Marcel divorziano il 28 gennaio 1928. Lui continuerà a giocare a scacchi, anche nella nazionale francese, lei scriverà le sue memorie. E almeno nel nostro immaginario, la palma dell'artista più moderna e crudele, quella che azzera ogni mossa e zittisce il destino, spetta a lei, Regina delle Regine.

Fratelli Alinari,
Il cratere del Vesuvio, 1907, Italia



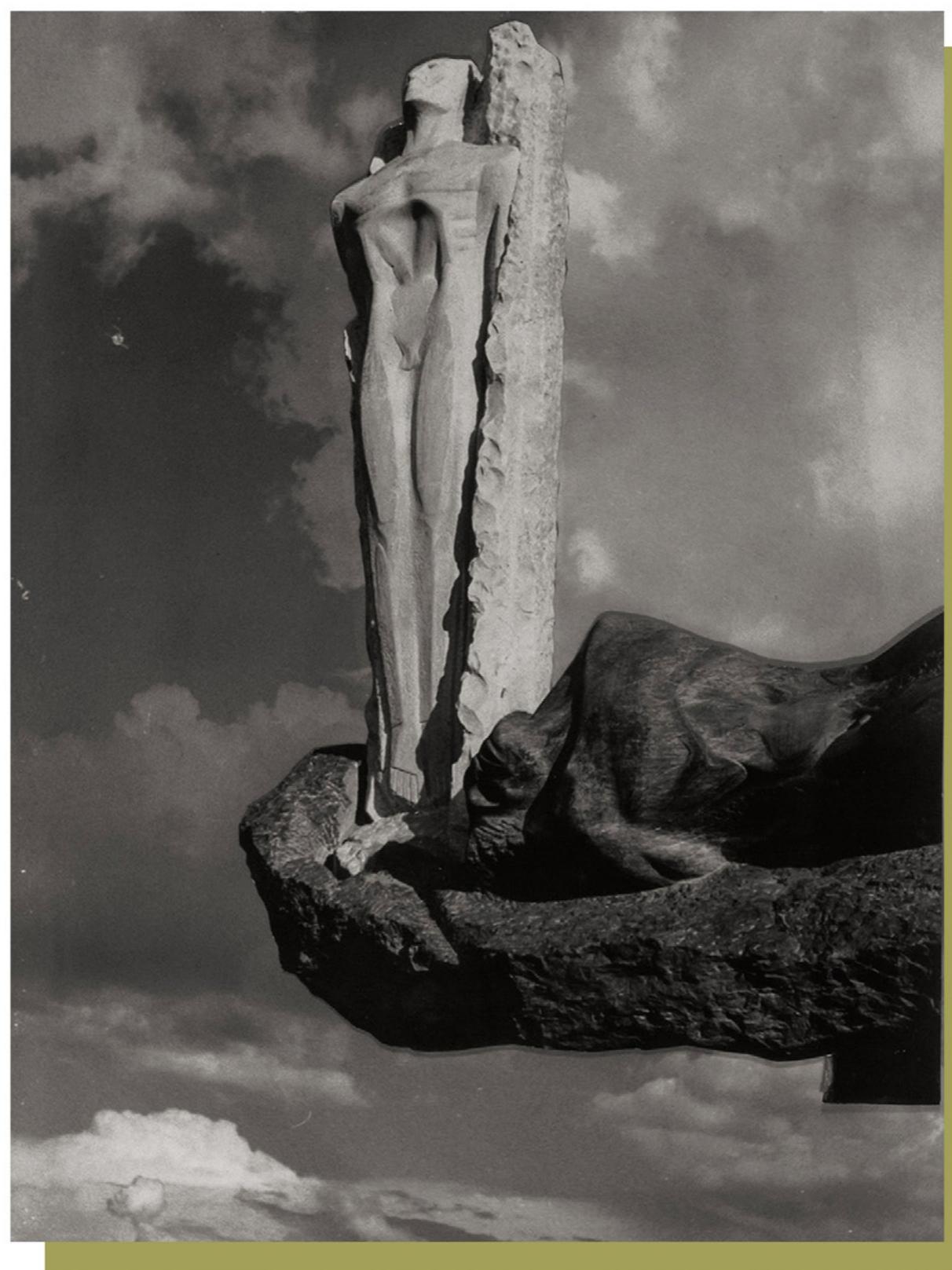
Giorgio Sommer,
Anfiteatro di Pompei, 1880 ca., Italia

La prima immersione l'ho fatta tra le pagine di *Viaggio al centro della Terra*. Lettura iniziativa all'età canonica e poi un ritorno costante, come se uno dopo l'altro quegli strati di carta mi portassero non solo nelle viscere del nostro pianeta, ma dentro di me, nelle cavità profonde dove riecheggia libera e oscura la nostra voce più autentica. Quest'anno ricorrono i centocinquant'anni della prima traduzione italiana del romanzo di Jules Verne, dieci anni dopo l'uscita dell'edizione originale nel 1864, e per me quest'anniversario è una festa grande perché se sono diventato speleologo marino e collezionista di fotografia, per me sinonimi, è grazie a questa lettura fatta da ragazzo. Ragazzo appunto, perché mi sentivo fratello di Axel, il protagonista e nipote del professor Lidenbrock, e insieme ad Axel immaginavo di tradurre la pergamena in runico e decifrandola capivo che la porta d'ingresso al più incredibile dei viaggi era il cratere di un vulcano. Ma soprattutto insieme ad Axel prendevo anch'io "lezioni d'abisso" sul campanile della Frelsers Kirke a Copenaghen e mi allenavo a quello che avrei fatto con gioia anni dopo: guardare in profondità, sfidare l'abisso senza paura, sentire che il buio di una grotta marina a quasi cento metri dalla superficie terrestre è una casa, un'altra casa, intima quanto spaventosa, eppure accogliente. Una casa perfetta. Ed è qui che ha preso forma la mia collezione.

Nel capolavoro di Jules Verne il viaggio inizia nel cratere spento del vulcano Snæfells, in Islanda. I due eroi, a cui si aggiunge Hans, la guida islandese, seguono le indicazioni della misteriosa mappa e seguendo un'ombra che a mezzogiorno punta verso il fondo del vulcano individuano l'ingresso, la voragine che dà inizio al viaggio dentro la Terra. Negli anni ho sottolineato più volte queste righe e non posso non riportarle nella loro bellezza. Scrive Axel: «Mi chinai su un bordo di roccia a strapiombo, e guardai in basso. I capelli mi si drizzarono. Il senso del vuoto si impadronì di me. Sentii il mio centro di gravità spostarsi e la vertigine salirmi al cervello come un'ebrezza. Niente di più tremendo che questa attrazione dell'abisso. Stavo per lasciarmi cadere. Una mano mi trattenne: quella di Hans». Ebrezza, attrazione, abisso, parole magiche per me.

Nel racconto della nascita della mia collezione ho più volte ricordato che il mio primo abisso, il primo spostamento di gravità emotiva, è stato *Man with dog* di Joel Peter Witkin. Ma il primo "luogo" che avesse il dono profetico di unire i miei sogni, le mie ossessioni e la concretezza della realtà è stato il cratere del Vesuvio, ritratto dai Fratelli Alinari. Sprofondando in questa immagine, in un attimo ho ripercorso tutte le mie età, l'adolescenza del viaggio di carta, la prima maturità della scoperta di me, la maturità piena che vivo oggi. E ancora oggi mi basta contemplare quest'antica albumina per ritrovarmi: sono sul bordo del vulcano, la voragine è davanti a me, la macchia scura sulla parete opposta mi fissa come l'occhio di un cranio. Sento anche lo scricchiolio delle pietre sotto le scarpe. La grandezza della fotografia italiana, dall'Ottocento in poi, l'ho scoperta così, intuendo il tempo remoto delle mie pulsioni che credevo legate solo all'immagine contemporanea. Invece no. E invece no, anche ripensando al finale straordinario di *Viaggio al centro della Terra* quando Axel, il professor Lidenbrock e Hans navigano sull'onda di magma del vulcano Stromboli e tornano in superficie. Per rivedere la luce del giorno io ho preferito restare vicino al Vesuvio e allo sguardo di Giorgio Sommer, altro magnifico protagonista della stagione del Grand Tour. Un attimo e mi sono ritrovato al centro dell'anfiteatro romano di Pompei. Come la figurina che aveva il compito di mettere in scala l'architettura, anch'io sono solo. Cammino, percorro l'ovale dell'arena, conto le gradinate su cui un tempo sedevano ventimila spettatori e vedo entrare i gladiatori, pronti a sfidarsi. Ogni volta che un'immagine entra in collezione, è così, un viaggio, un azzardo, un combattimento, uno spettacolo.

Roy Kemp, *Victoria Williams*
1964, Stati Uniti



Carlo Mollino, *Monumento ai caduti per la libertà*
1946, Italia

Quando l'ho letto la prima volta, e avevo appena iniziato la mia collezione, ho capito di aver incontrato il mio mentore. Facile innamorarsi di Carlo Mollino, genio di tutto. Meno scontato seguirlo tra le pagine misteriche del suo straordinario volume *Il messaggio dalla camera oscura* e fare degli autori citati dal grande architetto i propri autori. Anzi di più, fare dello sguardo di Mollino sulla fotografia e sulle «fantasie di un quotidiano impossibile» il proprio sguardo. Pensiamo a Mollino e naturalmente pensiamo ai suoi celebri nudi, e per gioco di riflessi e di sintonie profonde credo che gli sarebbe piaciuto il corpo di una starlet del burlesque come Victoria Williams, quel set domestico che la sorprende tra fondali di carta, un tappeto rosso come le labbra, le decolleté da passeggiare e l'orologino al polso, perché quando si è nudi e si offre al mondo il fulgore del proprio corpo è sempre importante sapere che ore sono. Decisamente una donna molliniana, la mia Victoria. Ma strano a dirsi, non è quel capitolo della ricerca di Mollino che mi ha colpito di più. È altro.

Altro vuol dire l'intero percorso del suo libro, a partire dal primo capitolo *Storia breve del gusto della fotografia*, e dall'immagine scelta per illustrarlo. Per Mollino «la più antica fotografia del mondo», 1826, non è la celebre vista dalla finestra di Nicéphore Niépce, ma la sua tavola apparecchiata. Una natura morta per un solo commensale, una ciotola, una bottiglia di vino, un pezzo di pane, coltello, cucchiaio su una tovaglia bianca. Di fronte al mistero della macchina fotografica, che Mollino chiama «la cassetta nera sospetta di troppi gratuiti prodigi», come davanti alla creazione del nostro doppio, siamo soli. Ma forse io non volevo essere così solo e come uno sciatore nella neve fresca, e Mollino è stato sciatore acrobatico, ho cominciato a seguire le sue orme. Mi ci sono infilato dentro a partire dalla sua donna-ossessione che è diventata anche la mia, la Contessa di Castiglione. Mollino la chiama principessa e di lei dice: «Fare il manichino, sia pure bellissimo, non è mai stato il suo forte». Voleva essere «persona», la Contessa. Seguendo le pagine del *Messaggio dalla camera oscura* ho cercato e trovato altre «persone» molliniane come Charles Baudelaire ritratto da Etienne Carjat, Julia Margaret Cameron, «disinvoltamente preraffaellita», Atget, e immagino la gioia quando s'immergeva, dice Mollino, in una «foresta di oggetti squallidi», e poi Edward Steichen, «che intuisce i limiti e il rapido estinguersi in cerchio chiuso della pictorial photography», e infine Man Ray, il «folle entomologo».

Parlando di Man Ray, Mollino parla di sé. Scrive: «L'incontro con Man Ray avviene in un silenzio notturno o d'aurora, spenti i fuochi di ogni volontà». Il vertice sono i celebri rayogrammi, «larve fosforescenti nella notte di un negativo». Per Carlo Mollino il segreto di Man Ray era il suo «spregiudicato eclettismo». Eclettismo, attitudine dell'animo che amo moltissimo. E seguendo l'eclettismo critico molliniano, architetto, designer, fotografo, sciatore, pilota di folli velocità, ho guardato anch'io alla fotografia astronomica, dalla formazione delle stelle ai crateri lunari, e anch'io vorrei un ritratto di Cléo de Mérode tra le ballerine dell'Opéra, e anch'io sentirei necessaria nella mia collezione la meraviglia spaventosa di un «nucleo e protoplasma di una cellula vegetale», ingrandita milleduecento volte. Vorrei tutto quello che desiderava Mollino e sento profondamente mia anche la sua fiducia nella fotografia, quando nell'ultima pagina del suo scritto, lo stesso Mollino ammetteva di incontrare «fotografie, concreta poesia, anche su *fragili fogli*, tra un macero e l'altro della vita effimera della carta d'oggi». Se non fosse stato per il suo sguardo solitario, per quel suo sentire scorrere il tempo e cercare di arginarlo con la forza di quei meravigliosi fragili fogli, non avrei mai scelto per la mia collezione l'immagine di Carlo Mollino che amo più di tutte, il collage del *Monumento ai caduti per la libertà*. Se c'è qualcosa che ci aiuta a resistere contro ogni fragilità, tra un macero e l'altro, è la nostra coscienza di essere soli.

Anonimo, *Untitled*, 1880 ca., Inghilterra

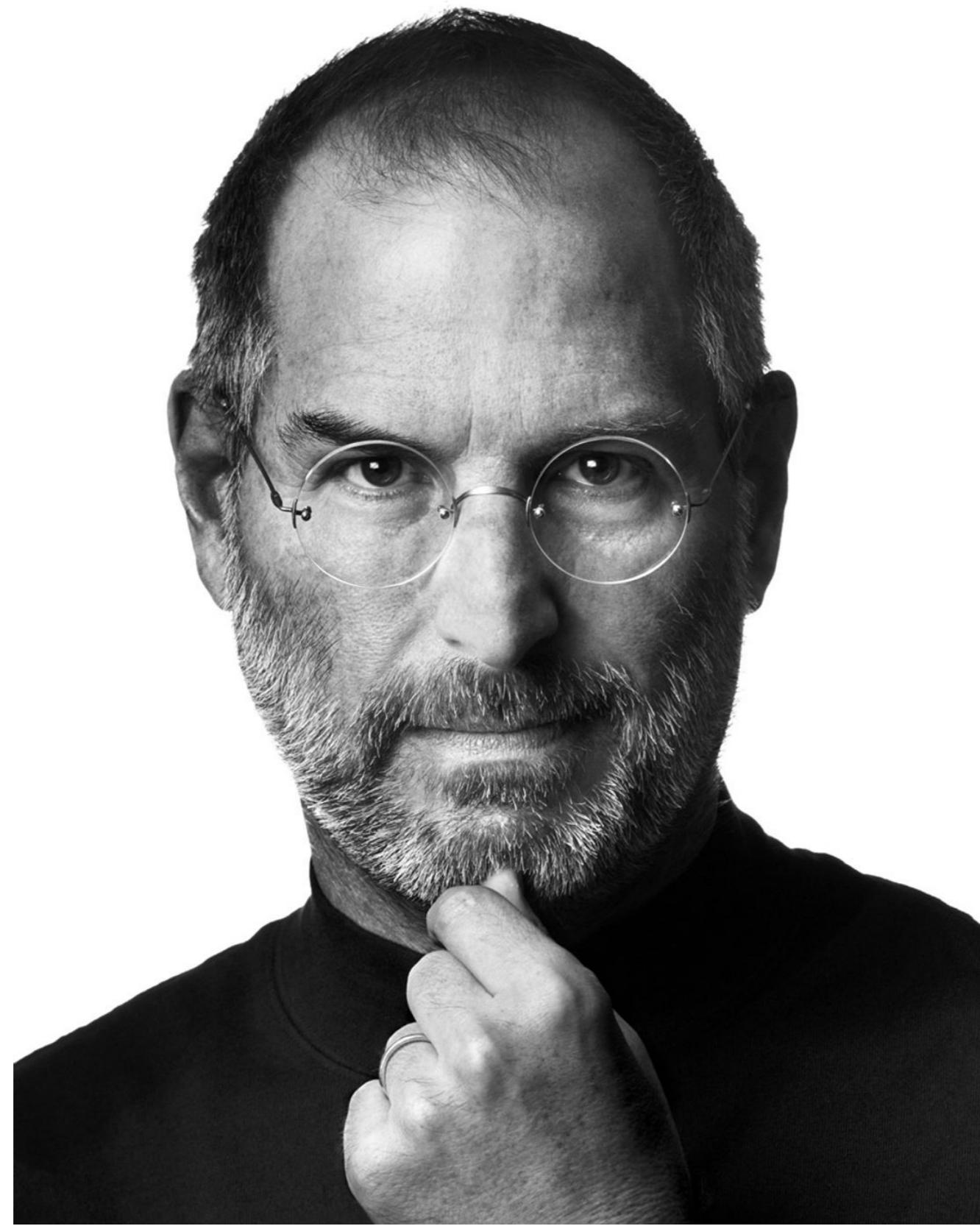
Peter Hujar, *Ethyl Eichelberger as Auntie Belle Emme*, 1979,
Stati Uniti

Era imponente, oltre un metro e ottanta, e a tale altezza andavano aggiunti i tacchi a spillo e una parrucca di ispirazione settecentesca. Quando compariva in scena, magari sul palcoscenico del Pyramid Club o del P.S.122, Ethyl Eichelberger rendeva omaggio non solo al verticalismo di New York, non solo alla cultura drag, di cui era massimo interprete, non solo alle *grandes dames* della tragedia e della storia, Nefertiti, Giocasta, Clitennestra, Medea, Lucrezia Borgia, ma anche, e a posteriori, a un decennio formidabile, gli anni '70 e '80 della Lower East Side di cui sento, come tanti, una nostalgia divorante. Qualcuno potrebbe dire: «Parigi anni '20». Io dico: «il 1979», quando Ethyl posava nelle vesti di Auntie Belle Emme, parodia di *Via col vento*, nello studio che Peter Hujar aveva al 189 della 2^a Avenue. Quello spazio, dove vivrà fino alla morte David Wojnarowicz, compagno di Hujar e straordinario artista, era un loft sopra l'Eden Theater, occupato formalmente da Jackie Curtis, diva drag di Andy Warhol e interprete di un film come *Flesh* accanto a Joe Dallesandro, Candy Darling e Patti D'Arbanville. Ricordate la canzone *Lady D'Arbanville*? Era lei, quando ad amarla era Cat Stevens, e queste erano le coordinate dell'epoca, sublimi. Eppure, tra tutti, l'artista che avrei voluto veramente conoscere è proprio Peter Hujar, perché di lui amo gli opposti, la profondità e l'immediatezza sincera, la perfezione tecnica "avedoniana" e la vicinanza sentimentale ai soggetti ritratti, che è poi quella di chi cerca un'altra famiglia, calda, autentica, lontanissima dalla versione devastante che l'anagrafe a volte ti regala in sorte.

Nella famiglia di Peter Hujar c'era appunto Ethyl, nome che nell'inglese antico era femminile e augurava nobiltà. E insieme a Ethyl c'erano personaggi come Vince Aletti, Susan Sontag, Fran Lebowitz, Divine, John Waters, William Burroughs, Paul Morrissey. Quello che non c'era, beati loro, era la citazione. Tutto era autentico allora, vera la cultura alternativa contro la vera cultura dominante, vera e potente la libertà drag contro il vero patriarcato, ma mettiamoci pure il matriarcato, di una società bianca, razzista, machista.

E quei guanti immacolati sulle braccia di Ethyl e quel guanto che ha protetto la mano di un gentiluomo elisabettiano, allora, cosa ci raccontano? Secondo la leggenda a inventare i guanti erano state le Grazie, accorse ad avvolgere bende profumate intorno alle dita sanguinanti di Venere. Un attimo e i guanti, storicamente una moda dei popoli barbari, diventano un segno di autorità. Varianti: ricevere un guanto era un giuramento di fedeltà imperiale e papale, lanciare un guanto contro un imputato era dichiararne la colpevolezza, e bastava sfiorare la guancia dell'avversario con un guanto che iniziava il duello. Ecco, vorrei fare anch'io così, vorrei sfilare amorevolmente i guanti bianchi di Ethyl e vorrei dichiarare colpevole una società che tutto uniforma e digerisce, comprese le rivolte di un tempo e le macerie che di tali rivolte sono state scenografie accoglienti. Vorrei fare giustizia nel più cavalleresco dei modi e vendicare una rivoluzione che una comunità di artisti ha pagato con la vita, e che oggi è diventata un'allegra e costosissima cavalcata sulle passerelle della moda.

Albert Watson, *Steve Jobs, Cupertino, California, 2006*,
Stati Uniti



Hiroshi Sugimoto, *Distorted Universal Vision (Self-Portrait)*, 2003, Stati Uniti

Mi è sempre piaciuto fare della mia vita un esperimento, sentire e capire, sperimentare al limite e prendere coscienza. Se devo pensare alla Casa Museo che ho creato insieme a mia moglie, Rossella Colombari, penso proprio a questo, a un lunghissimo esperimento, iniziato trent'anni fa e che oggi è il nostro mondo tra fotografia, design, architettura. Ecco perché quando Francesca Malgara, direttrice del MIA Photo Fair (www.miafairbnpparibas.it) ci ha invitato a partecipare a questo evento, dedicato quest'anno al tema del dialogo, abbiamo accettato con gioia. La sfida, immaginare uno stand che riproducesse "in vitro" la nostra casa.

La regia di questo laboratorio esistenziale spetta a Rossella, è lei ad aver selezionato alcuni pezzi della sua collezione di design e ad averli esposti al mio "reagente" per eccellenza, la fotografia, ed è Rossella ancora ad aver scelto gli estremi geografici dello spazio espositivo per meglio contenerlo e contemporaneamente, paradossalmente, per aprirlo a dismisura. I temi del nostro stand, temi cardine della Casa Museo, sono Occidente e Oriente, il loro incontro-scontro, fascinazione reciproca, contaminazione, ispirazione. Tra le molte immagini in mostra, due volti, due esperienze opposte ritmano il dialogo, da una parte Hiroshi Sugimoto nel suo autoritratto, appena entrato in collezione, e dall'altra Steve Jobs nello storico ritratto di Albert Watson, che invece avevo acquistato molti anni prima, non solo perché come tutti considero Steve Jobs uno dei geni assoluti dei nostri tempi, ma perché la sua concezione del tempo è stata fondamentale anche per la mia formazione personale e professionale. Raccontava Albert Watson che Steve Jobs gli aveva concesso un'ora, non di più perché aveva ben altre cose da fare e poi detestava i fotografi. Per sorprenderlo Watson gli aveva risposto che lo avrebbe ritratto in soli trenta minuti. Jobs doveva solo immaginare di essere in riunione e con la testa sporgersi leggermente verso quattro o cinque persone che non capivano la sua strategia, anche se lui aveva ragione. «Semplice, è quello che faccio tutti i giorni», aveva risposto Steve. Ecco, questo bruciare il tempo, questo sperimentare il futuro e dargli forma, quando altri non vedono oltre il presente, l'ho sentito profondamente, e se devo definire in sintesi l'origine di ogni nevrosi occidentale, penso proprio all'ansia continua di proiettarsi oltre perché la vita è troppo breve.

Nevrosi, anche la mia, e a un certo punto ho avuto bisogno d'altro. Avevo bisogno del tempo di Hiroshi Sugimoto, di quel suo sguardo contemplativo che aveva già trasformato la durata di un film nella luce assoluta di uno schermo cinematografico. La nostra storia è luce, forse. Anch'io ogni giorno tento lo stesso esperimento e cerco di allineare il mio tempo interiore allo scorrere inesorabile del racconto che ci contiene tutti. Vorrei anch'io lo sguardo di Sugimoto, dove gli occhi non vedono altro che luce perché hanno portato in superficie lo splendore della pace interiore. Ci provo, e se poi sento che fremo, penso a Steve Jobs e mi va bene anche così.

Eadweard Muybridge, *Femme à la balle*, 1887, Inghilterra



Barbara Morgan, *Martha Graham: War Theme*, 1941, Stati Uniti

L'attimo prima di offrirsi all'obiettivo di Barbara Morgan, Martha Graham si era contrattata, la schiena curva come un arco, il viso sul petto, il busto verso terra, il corpo piegato, i polmoni che lentamente si svuotano. E poi all'improvviso quello stesso corpo si era disteso, rilasciando energia, fiorendo, la gonna che diventa scultura di vento, e poi quel mento all'insù, un altro monte di Venere, al contrario, quasi un omaggio all'erotismo geometrico di Man Ray e un anticipo su quello di Robert Mapplethorpe. Contrazione e rilascio, ripiegamento ed esplosione sono parole, esperienze, emozioni sulle quali ho modellato il mio sentire, e quando ho incontrato questa meravigliosa immagine di Martha Graham, scelta all'istante perché più drammatica e più rara del classico *The Kick*, ho capito di aver trovato nella straordinaria danzatrice americana una compagna di viaggio. Oserei di più, una complice, che mi ha aiutato a riflettere sulla presenza della danza, presenza necessaria, nella mia collezione. Danza come movimento, «perché il movimento non mente mai», diceva Martha Graham, che forse ricordava anche gli insegnamenti di suo padre, alienista, figura in anticipo sul moderno psichiatra, studioso appunto del rapporto tra movimento e psiche. Ma la danza non mente solo quando permette alla vita di «usare il nostro corpo, e a volte questa esperienza è piacevole, altre volte spaventosa, ma sempre inevitabile», proseguiva la grande coreografa americana. Usare il corpo per raccontarsi, per svelarsi, per andare oltre i codici, quanta modernità.

Alla fine degli anni '20 Martha Graham debutta con una compagnia al femminile, e solo nel 1938 accoglierà anche danzatori. L'obiettivo è rivendicare il corpo femminile come mezzo artistico, «potente e autonomo», e creare così un metodo che nasce dal ventre, «un muoversi dalla vagina» diceva la Graham, e da quell'epicentro, con uno spasmo, un colpo di frusta interno, l'energia raggiunge ogni parte. Mi piace sottolineare questa centralità femminile, questa carnalità di donna, che è radicata a terra e da lì germoglia a spirale, questa donna che a volte cade – e il ritratto di Barbara Morgan, non a caso nel balletto *War Theme*, ricorda il *Miliziano morente* di Robert Capa – e si rialza, e ruotando il busto e il capo segue ogni astro del cielo.

La rivoluzione del '900 è una donna così, a lei il compito di liberarci tutti, donne e uomini. E allora mi viene in mente un altro grandissimo della fotografia "americana", anche se inglese di nascita, Eadweard Muybridge, rivoluzionario, ma ancora ottocentesco e positivista nello scomporre il movimento attimo dopo attimo, cercandone il segreto e la bellezza invisibile agli occhi, perché troppo veloce. Muybridge mette il tempo sotto il microscopio, la Graham lo nasconde nel corpo. E quando Martha danza è quell'oscurità remota, a volte leggiadra, a volte terribile, che viene alla luce.

Sasha Stone, *Untitled (dalla serie Speaking Shoes)*,
1932, Belgio



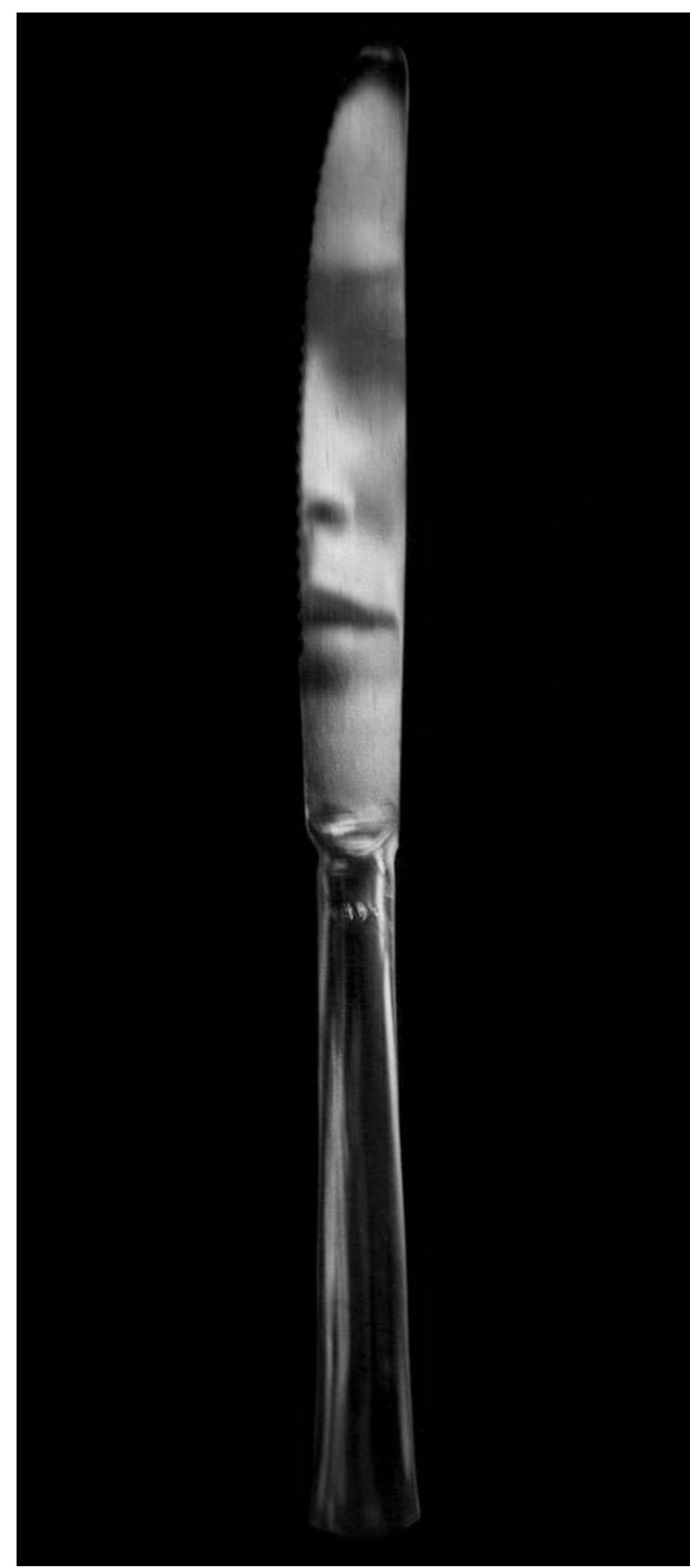
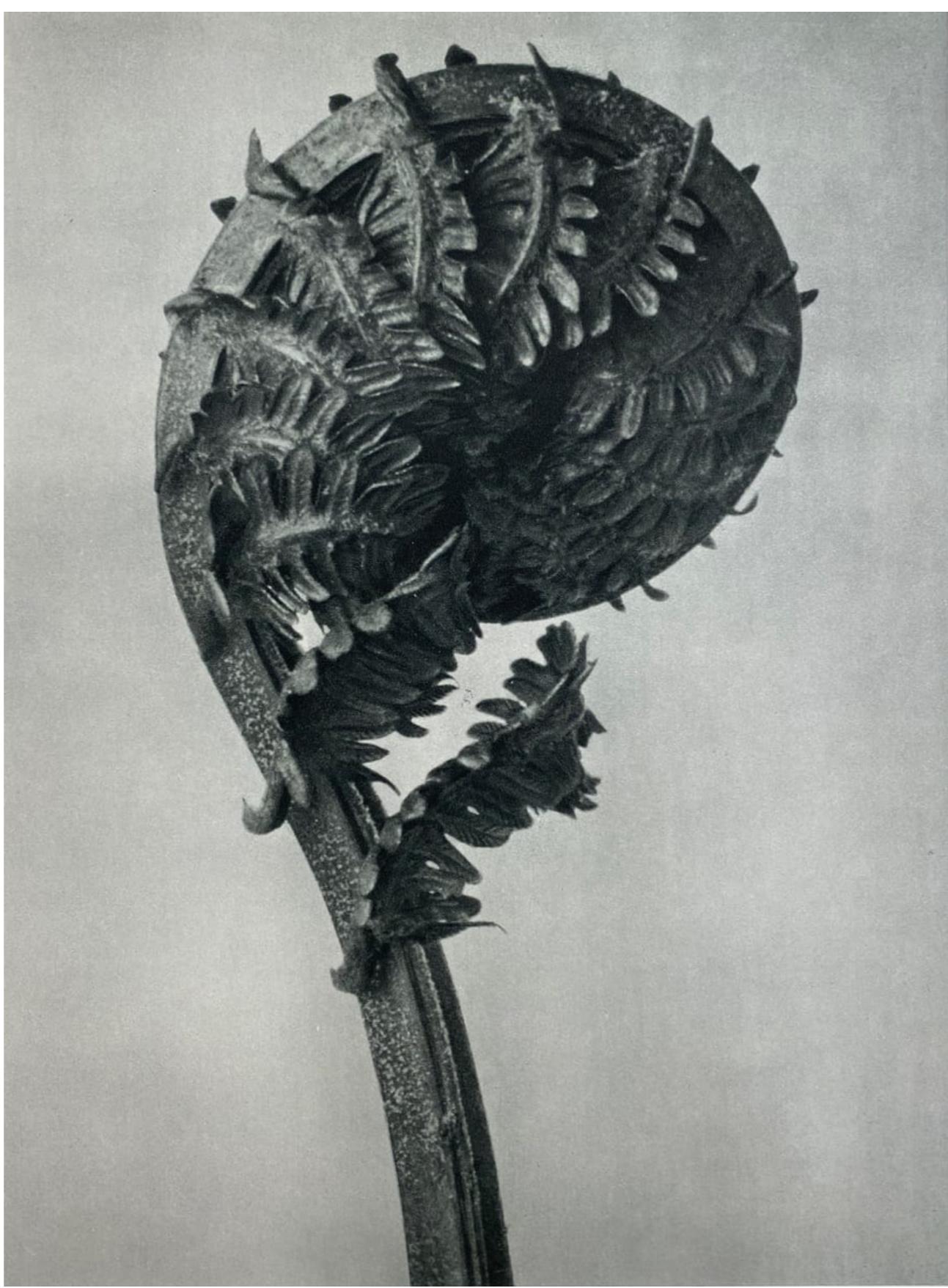
Todd Hido, #3878, 2005, Stati Uniti

Le scarpette di vetro non mi sono mai piaciute e neppure chi le indossava. Troppo fragili, inutilmente preziose perché appartengono alla fiaba e alla sua purezza morale. Le mie scarpe, quelle davanti alle quali m'inchino, vassallo del feticismo, sono altre. Sono scarpe che conoscono l'asfalto, la polvere, il peso del corpo, anche il più leggero e seducente. Sono scarpe "che parlano", come quelle inventate da Sasha Stone e che forse appartenevano a sua moglie Cami. Erano scarpe di moda negli anni '30 e le indossavano, lasciandosi ritrarre così, Kiki di Montparnasse, Sonia Delaunay e tutte le meravigliose *filles de joie* che il misterioso Monsieur X amava fotografare in una maison close di Pigalle. Un filo di perle, a volte una sottoveste di seta, il sesso aperto come una conchiglia e sempre quelle scarpe che segnavano il desiderio di un uomo e la vita di tante donne. Il piede nudo non era previsto, troppo volgare, troppo banale. La nudità sognata era altro, era spogliare il caso ed entrare nell'intimità del suo gioco, era seguirlo quando diventava ritmo di tacchi a roccetto sul marciapiede e a quel punto, bastava salire le scale, aprire una porta, e se era la porta di una maison close, lasciare che accadesse il resto.

A queste scarpe che sono prima di tutto un oggetto-doppio, un oggetto che stabilisce una forma e che al tempo stesso è segnato dalla forma di ciò che contiene, Sasha Stone ha aggiunto un elemento in più, un'altra strada, questa volta di segni, sulla quale farci camminare. La strada su cui passeggiava il fantasma femminile di Stone è lastricata di carte e ogni carta ha un significato. In questa mano abbandonata su un tavolo durante una "lettura", quando la cartomante ricompone i frammenti della visione, ci sono le età del maschile, un Re di picche e di quadri, un Jack di picche, il tre di cuori che segna l'evolversi di ogni storia d'amore, il sei di picche che infligge dispiaceri, e ancora c'è il sette di quadri, riuscita e denaro, e più nascosto c'è l'asso di fiori, la fortuna, il fiorimento.

Che l'asso sia la carta più importante, quella nella manica, è un'invenzione della Rivoluzione Francese, perché l'individuo, il cittadino, il singolo, con la sua immensa complessità e ricchezza di strade davanti a sé, vale più del re di ogni segno, cuori, picche, fiori, quadri. L'asso è in cima alla piramide e "taglia" qualunque carta, come la ghigliottina ha tagliato la testa dei re e come il caso taglia ogni eccesso di calcolo. "Il caso è il solo sovrano legittimo dell'universo", ricordava Honoré de Balzac. Ed è questo sovrano, il più imprevedibile, il più generoso e indifferente, a decidere anche della nostra intimità, dei nostri incontri, fugaci o duraturi, magari in un interno americano di Todd Hido, che è prima di tutto uno stare nel colore e nella luce. E sicuramente il Re del Caso non avrebbe mai indossato le scarpe dalla suola rossa di Luigi XIV, ma quelle sciupate, stanche, nostre, di Sasha Stone.

Karl Blossfeldt, *Untitled* (dalla serie *Urformen der Kunst*), 1929, Germania



Alain Fleischer, *L'Âme du Couteau*, 1982, Francia

Diceva Albert Einstein che la coincidenza “è il modo che ha Dio per restare anonimo”. Non so naturalmente se Dio, un dio discretissimo, sia l’origine di questa forza magica, inconscia e inspiegabile che attrae alcune vite e alcuni luoghi dove la vita scorre più intensa, ma non posso non sorprendermi scoprendo che Karl Blossfeldt e Alain Fleischer hanno iniziato a pensare e a realizzare le immagini di questo dialogo nella stessa città, a Roma. A Roma Karl Blossfeldt, venticinque anni, era arrivato nel 1890 con una borsa di studio, allora studente del corso di scultura presso l’Universität der Künste, la scuola di belle arti di Berlino. Alain Fleischer giunge nella Città Eterna un secolo dopo, nel 1985, quarantenne, vincitore della borsa di studio per la fotografia offerta da Villa Medici, sede dell’Accademia di Francia. Nel 1884 Blossfeldt aveva incontrato il suo maestro, Moritz Meurer, pittore, nato nell’anno della nascita della fotografia, 1839, uno dei primi ad analizzare la morfologia e i principi costruttivi delle piante e a sviluppare da tale ricchezza ornamentale un metodo di creazione artistica e di insegnamento. Nel 1981, a Saint-Étienne, in occasione di una grande retrospettiva dedicata alla sua opera, Fleischer incontra Danielle Schirman, da allora meravigliosa compagna di vita e vincitrice anche lei, come cineasta, della borsa di studio di Villa Medici nel 1987. Due artisti, due legami profondi, una città, ed immergendosi nella energia creatrice romana, rigenerante nella varietà delle forme e nel fluire dei secoli, Blossfeldt e Fleischer cambiano la loro storia.

Sotto la guida di Meurer, Karl Blossfeldt aveva realizzato a Roma le prime fotografie di fiori, esaltandone la forma e quella particolare combinazione interna di funzione e bellezza primigenia e potente, che avrebbe dato origine alle successive ricerche, poi raccolte nel 1928 nel volume *Urformen der Kunst*, “forme artistiche in natura”, uno dei libri di maggiore successo del Novecento tanto da influenzare anche le riflessioni di Walter Benjamin. Alain Fleischer, semiologo, antropologo, scrittore nella lingua del Marchese De Sade, fotografo, cineasta, è andato oltre, trasformando la superficie riflettente degli oggetti, un coltello per esempio sul quale si specchia il volto di Danielle, nel meccanismo generativo di nuove immagini. Che sia l’amore per la natura e l’amore stesso per le immagini che fa di ogni artista un demiurgo a unire destini così speciali? Mi piace pensarlo, e mi piace credere che in tutto ciò Roma centri qualcosa. Troppa intensità, troppo tempo, troppe immagini che ricoprono ogni superficie e generano altre immagini per non esserne contagiati. E mi viene in mente ancora un’altra coincidenza. Nel 1898, pochi anni dopo il ritorno dal soggiorno romano, Blossfeldt diventa a sua volta insegnante nella scuola di cui era stato allievo. Nel 1997 Alain Fleischer fonda e da allora dirige Le Fresnoy - Studio National des arts contemporains, dove si è formata una delle più giovani artiste della mia collezione, Agata Wieczorek. Roma eterna maestra di vita? Forse. Rimane il fatto che da Roma e dalla campagna romana Alain e Danielle non si sono più allontanati e nella loro casa coltivano bellissime piante e danno forme sempre nuove al loro amore.

Henri Manuel, *Maison centrale de Montpellier, scène de contention*, 1930 ca., Francia



Jacques Henri Lartigue, *Monte Carlo Beach, Août*, 1955, Monaco

Quell'estate a Montecarlo, settant'anni fa, si erano dati appuntamento Capucine, Irwin Shaw, Kirk Douglas, che allora stava interpretando Van Gogh nel film *Brama di vivere*, John Schlesinger, attore e regista, premio Oscar nel 1970 per *Un uomo da marciapiede*, e l'eterno Picasso, che in quegli stessi giorni si offriva al supplizio degli aghi della dottoressa Jeanne Creff, agopuntrice. A unire il destino scintillante di quell'allegra compagnia di uomini e donne era stato Jacques Henri Lartigue, che aveva fotografato ogni celebrità, tutti ospiti e amici, e ne aveva incollato il ritratto nei suoi celebri album, come faceva da più di cinquant'anni. Su una pagina, la numero 61 dell'album datato 1955, compare a sorpresa, anonimo tra tante stelle, il corpo di una donna deliziosamente abbronzata e ghigliottinata. La colpa, credo, fosse quella di aver "ucciso" qualcuno con la bellezza del suo bikini d'oro.

Qualche anno prima anche Rita Hayworth aveva indossato un uguale costume di lamé, ma mancava un dettaglio fondamentale, il filo nero, luttuoso, persino ordinario che univa e separava i lembi del tessuto e che offriva la via d'accesso per raggiungere il segreto che proprio il tessuto celava. Sarebbe bastato sfiorare con le dita il lacetto, percorrere con furia i tornanti dell'agognato monte di Venere, fermarsi in penitenza sul metallo degli occhielli e da lì accelerare, raggiungere la cima, sciogliere il nodo, perfidamente aggrovigliato dalla salsedine e dall'acqua di mare, e andare oltre. Oltre a tanta felicità.

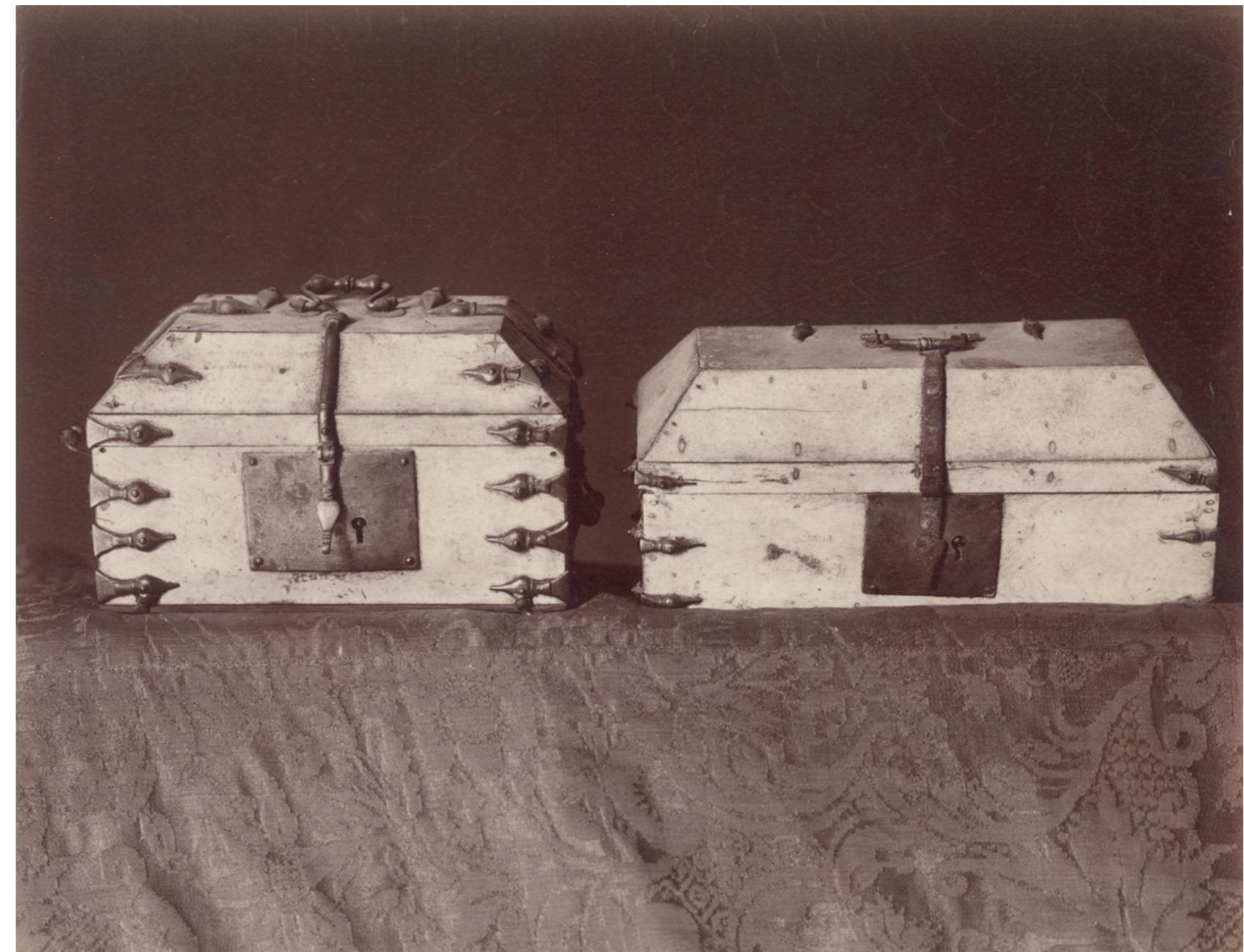
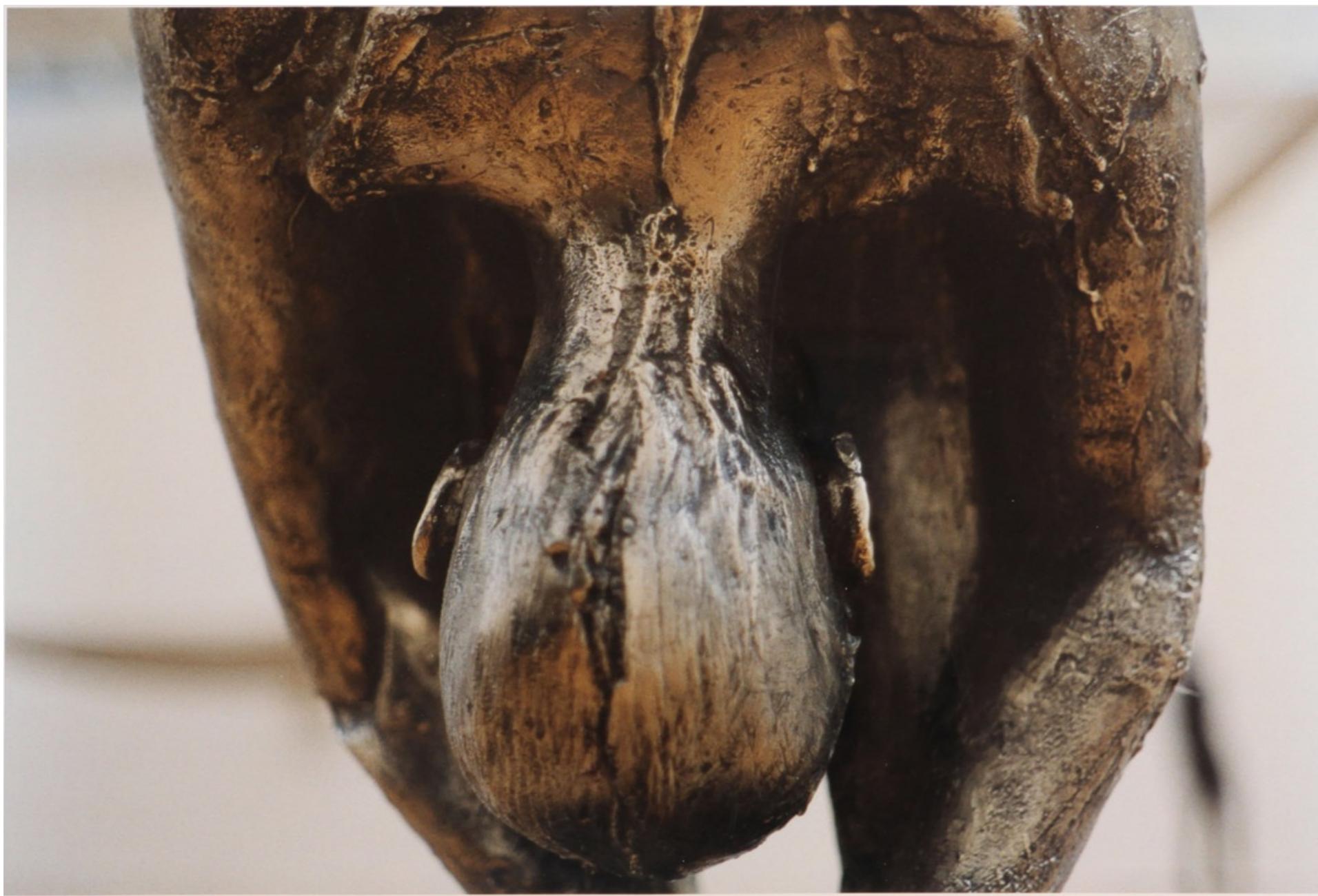
Dal 1928 al 1932 Henri Manuel, ritrattista ufficiale del governo francese, aveva documentato su incarico del Ministero di Giustizia ventuno prigioni e sei riformatori in ogni regione del paese. Nel lungo reportage a sostegno della riforma del sistema penitenziario, Manuel aveva fotografato anche le detenute del carcere di Montpellier. Non conosco il nome della donna ritratta di schiena nell'angolo della sua cella, quasi un antico del set più amato da Irving Penn. Di lei non so neppure il crimine, ma la punizione sì, una camicia di forza, quella prigione nella prigione inventata verso il 1770 da un tappezziere francese di nome Guilleret. Avessi potuto, con lo stesso desiderio che mi ha sorpreso ammirando l'immagine di Lartigue, avrei slacciato il nastro di quella corazza, avrei sciolto quel corpo, forse malato, folle, ma adesso finalmente libero, come dovrebbe essere ognuno di noi. Perdere e ritrovare il filo della nostra storia, distendere e annodare il filo che tiene insieme ogni immagine, chiudersi nella prigione della propria nevrosi e sciogliersi al piacere di nuove scoperte. È quello che fa un collezionista ogni giorno.

Arnold Genthe, *Eleonora Duse*, 1923, Stati UnitiLucien Waléry, *Untitled (from "Nus" series)*, 1920 ca., Francia

E un giorno ho dovuto scegliere. Mi sono immaginato a teatro, in quel teatro che oggi è la mia casa, e ho immaginato di vederle entrare in scena insieme, Eleonora Duse e Sarah Bernhardt, e ho capito che una era incompatibile con l'altra, una era mia e forse l'altra, per quanto sublime, no. Ho scelto la Duse, la *divina*, la prima donna al mondo apparsa sulla copertina di *Time*, la prima attrice a lasciare che i personaggi l'attraversassero, la possedessero facendo del suo corpo uno strumento per venire alla luce. «Bisogna dimenticarsi di sé», diceva la Duse in anticipo sui metodi di recitazione più rivoluzionari del Novecento, pensiamo solo a Stanislavskij. Sarah Bernhardt era l'opposto, che vestisse gli abiti di Fedra, Cleopatra, la Signora delle Camelie o Amleto, era sempre lei, riconoscibilissima, marmorea persino nelle fluttuazioni della sessualità. Ego assoluto, senza maschera se non la sua, eterna. Credo che Arnold Genthe, autore straordinario e vibrante, volesse dire proprio questo quando nel 1906, all'indomani del terremoto devastante di San Francisco, fotografò l'attrice francese in carrozza tra le rovine della città. Una catastrofe e una donna con magnifico cappello, boa di piume, impassibile. Posso solo immaginare come avrebbe reagito Eleonora, lei che piangeva e correva in scena, folle di emozioni, lei che un giorno per dire chi era veramente il suo personaggio, la principessa di Bagdad, si slacciò il corsetto e mostrò il seno nudo. Tutto fuori copione, come era fuori copione per una donna dell'epoca non truccarsi, né sul palcoscenico né altrove.

Arnold Genthe aveva incontrato Eleonora Duse a New York nel 1923, durante quella che sarebbe stata la sua ultima tournée. Il fotografo tedesco, in origine filologo e poliglotta di lingue antiche e moderne, era giunto a San Francisco nel 1895, a ventisei anni, istitutore del figlio del Barone Heinrich von Schroeder. Quindici anni dopo, passando per l'esperienza di un lungo reportage nel quartiere cinese della città, era già diventato uno dei più innovativi e ricercati ritrattisti. Ritratto psicologico, leggermente fuori fuoco, quasi un vibrato. New York, metropoli nevrotica, accoglie il nuovo stile. Quando incontra Genthe, la Duse ha sessantatré anni, i capelli d'argento come l'incarnato, il profilo che emerge dal buio e le labbra che stanno per schiudersi in un sospiro, un addio. Negli stessi anni Stanisław Julian Ignacy Ostroróg, che a Parigi diventerà Lucien Waléry, altro destino inventato, realizza una serie di nudi e uno di questi è senza testa: un corpo in attesa di un ruolo. Nello stesso identico periodo, in Italia, Luigi Pirandello pubblica l'opera teatrale *Sei personaggi in cerca di autore*. La Duse era tutto ciò. Era un corpo che si offriva senza riserve, anche ai colpi dell'amore. Era ogni volta “quel” personaggio, unico tra gli infiniti volti che affollavano la sua psiche. Ed era una donna capace di dimenticarsi di sé per ricordare altre vite. Recitare, dolorosamente, è fare spazio all'altro che ci abita. Duse per sempre.

Kiki Smith, *Untitled (Upside down body with beads)*, 1995, Stati Uniti



Giacomo Brogi, Palermo, Palazzo Reale, *Antico cofanetto della Cappella Palatina*, 1880 ca., Italia

Al mistero, a contemplarlo, ad averne timore e quindi desiderio, iniziamo presto nella nostra vita. Una scatola, perfidamente chiamata regalo, con quell'innocenza e leggerezza a cui adulti ignari espongono gli occhi dei loro eredi, e l'osessione inizia a farsi largo nella mente e nel corpo. Ogni involucro ben sigillato provoca i sensi e al tempo stesso ogni contenitore, apparentemente inaccessibile, invita a un respiro profondo. Calma, esercizio divino e malefico perché ai segreti si arriva per gradi, appagati dal dolore dell'attesa e della distanza. Questo insegnano i regali, là dove il regalo è anzitutto l'arte dell'immaginazione: precipitarsi, dilaniare la carta, forzare una serratura, cose da pazzi. Io, nato furioso, ho imparato negli anni quest'arte sottile. La prova? Ci sono voluti quasi trent'anni perché l'immagine che Kiki Smith ha realizzato della sua famosa scultura *Upside Down Body with Beads* trovasse la sua compagna, la sorella elettiva e altrettanto segreta nella mia collezione.

L'“incontro” è avvenuto pochi mesi fa a Palermo nel Tesoro della Cappella Palatina, dove è conservata una straordinaria collezione di cofanetti in avorio, gioielli dell'arte arabo-normanna del XIII secolo, contenenti forse altri gioielli. Giacomo Brogi, fiorentino, li aveva fotografati verso la fine dell'Ottocento, colto e innocente souvenir del Grand Tour. A prima vista è un'immagine composta, silenziosa, eppure quelle borchie a punta di lancia, quasi unghie affilate che stringono gli angoli della scatola come fosse di carne, quella serratura di ferro, semplice e brutale, e quell'avorio che ricorda il biancore della pelle, raccontano molto di più. Sono, quei cofanetti, un luogo di potere, nascosto e prezioso, così come lo è la nostra scatola cranica, forziere inviolabile dei nostri segreti, pulsioni, ricordi, che il corpo, realtà fisica e politica, mette poi in movimento, elabora, digerisce, espelle.

Il nostro corpo, appunto, il regno di Kiki Smith. Nessuna artista quanto lei, nella New York colpita dall'epidemia di Aids, ha celebrato la fragilità umana, la sua natura frammentaria, l'essere vita e malattia insieme, struttura ossea che sostiene e dà forma, ma anche fluido, sperma che feconda, infezione che spurga, fagioli che concludono il ciclo nutritivo. E la nostra scatola cranica, senza volto nell'opera di Kiki Smith, così come i cofanetti che proteggevano i tesori dei re normanni, da Ruggero I all'imperatore Federico II, fino all'ultima discendente, la regina Maria di Sicilia, che storia celebrano? Sono un dono, difficile da accettare, ma necessario per raggiungere consapevolezza e maturità. Qualcuno che ti regala la certezza di non poter sapere e controllare ogni cosa, ogni evento, ogni desiderio. Qualcuno che ti invita a rispettare l'indecifrabile, l'incontrollabile, l'informe anche dentro di te. Regalo di re. Regalo d'artista.

Bettina Rheims, *Bénédicte, London* (dalla serie *Modern Lovers*),
1989, Inghilterra



Agnès Geoffray, *Tout geste est renversement*, 2024,
Francia

Mi aveva conquistato il titolo, *Modern Lovers*, come se potessero esistere età diverse, antiche e contemporanee, nell'atto sublime di amare. Amare in tempi moderni, un tema che Bettina Rheims mi porgeva così, con la grazia crudele delle sue fotografie monumentali e delle creature androgine che aveva ritratto tra il 1989 e il 1990. Erano anni, quelli, di economia floridissima, luccicanti, e al tempo stesso di cambiamenti profondi, minacciosi, là dove la pandemia di Aids aveva oscurato la gioia della seduzione e la libertà di incontro, e là dove un esercito di adolescenti cominciava a cercare una via di fuga da tutto ciò, lasciando emergere nel corpo, nel volto, nella malinconia provocante degli occhi, nel sorriso di Gioconda né maschile né femminile, un equilibrio inedito, una distanza dai ruoli che fino allora avevano guidato il nostro gioco di adulti. Ecco, *Modern Lovers* mi aveva fatto sentire cittadino di un altro mondo, di un'altra età dove tutto, nonostante i miei trentacinque anni di allora, era già definito, preciso, inappellabile. Anch'io volevo allontanarmi da tutto ciò, anch'io come Charlie Chaplin, in *Tempi moderni*, uscito nel 1936, – altra necessaria riflessione sul nostro secolo – volevo una strada nuova, volevo farmi vagabondo e volevo una monella accanto a me. Volevo sentire, e questo l'ho capito solo oggi, l'eterna energia, l'eterna apertura al domani e alle sue incognite che la giovinezza, l'età verde in formazione, garantisce almeno una volta nella vita a ognuno di noi. Io la volevo per sempre.

Quando l'estate scorsa ai Rencontres di Arles ho incrociato il lavoro di Agnès Geoffray, ho provato trentacinque anni dopo l'uscita di *Modern Lovers* la stessa sensazione, lo stesso disorientamento di fronte a quei corpi femminili così giovani, così costretti e così ribelli. Erano attrici, lo sapevo, era una messa in scena, quindi a una distanza diversa dalla "verità" di Bettina Rheims, ma il copione che Agnès aveva offerto alle sue interpreti era straordinario: tornare indietro nel tempo – ma è davvero un ritorno al passato? – e denunciare quel potere maschile, quel paternalismo repressivo e bigotto che in Francia, dalla fine dell'Ottocento al 1951, aveva rinchiuso le ragazze ancora minorenni ma già disubbidienti per l'epoca nelle cosiddette "Écoles de préservation pour jeunes filles". A punirle ieri era la voglia di indipendenza, di libertà, di sensualità, giudicata vizio e perversione. A riscattarle oggi sono Agnès e le sue ragazze, che "obliquano", neologismo inventato dall'artista, uscendo coraggiose dalla retta via decisa da altri, capovolgendosi, le gambe in aria, saltando da muri e recinzioni, fuggendo a piedi scalzi, come se anche le scarpe limitassero l'euforia naturale del corpo. Guardo queste creature, tutte così moderne, mi guardo e vorrei per me la loro rabbia, la loro tenacia, forse la loro età. Vorrei cadere con loro, vorrei perdere l'equilibrio e per qualche metro camminare anch'io sulle mani, nude sull'asfalto.