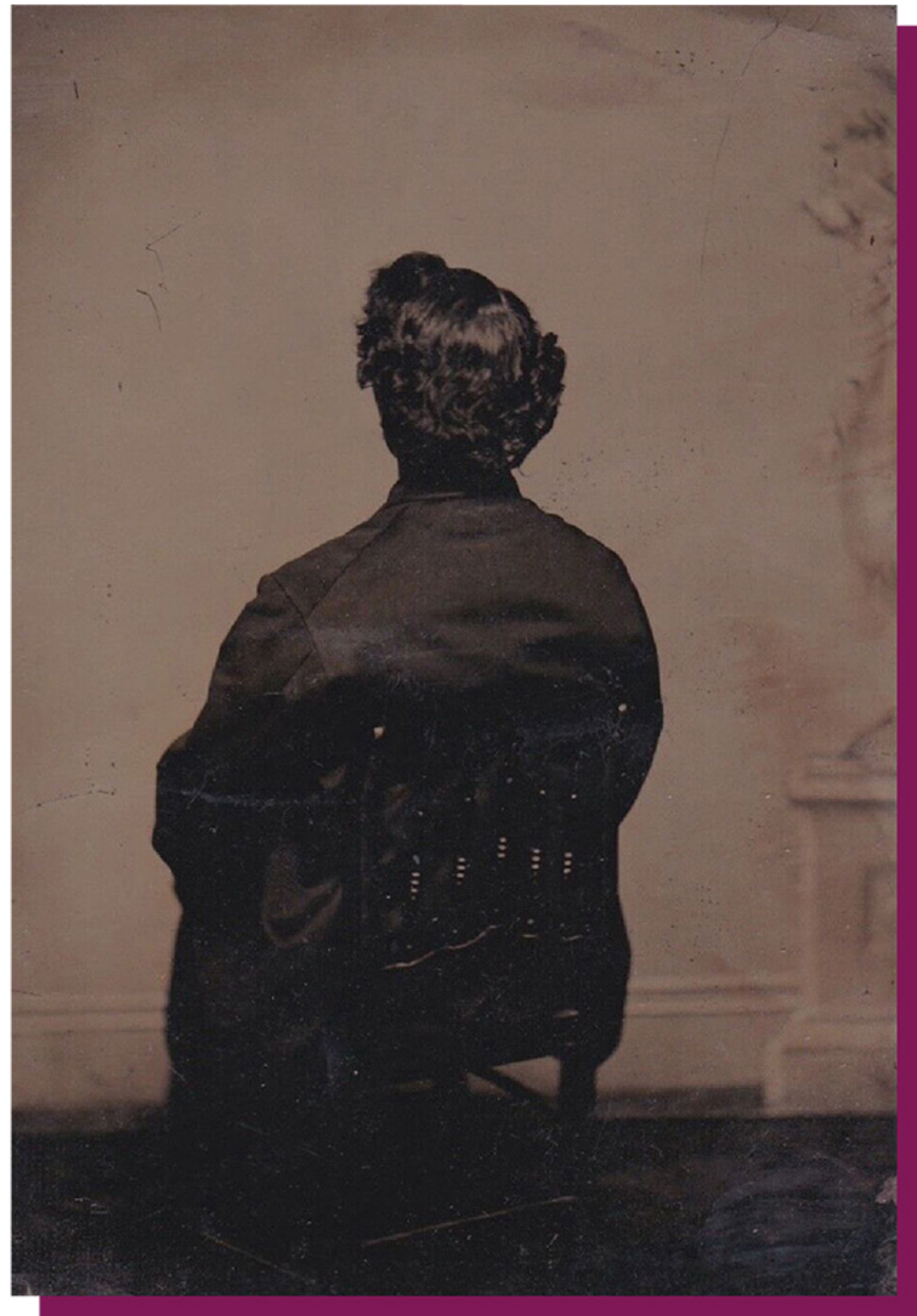


Anonimo, *Louise (Female Cross Dresser)*,
1845 ca., Francia



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 fedeli, 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.

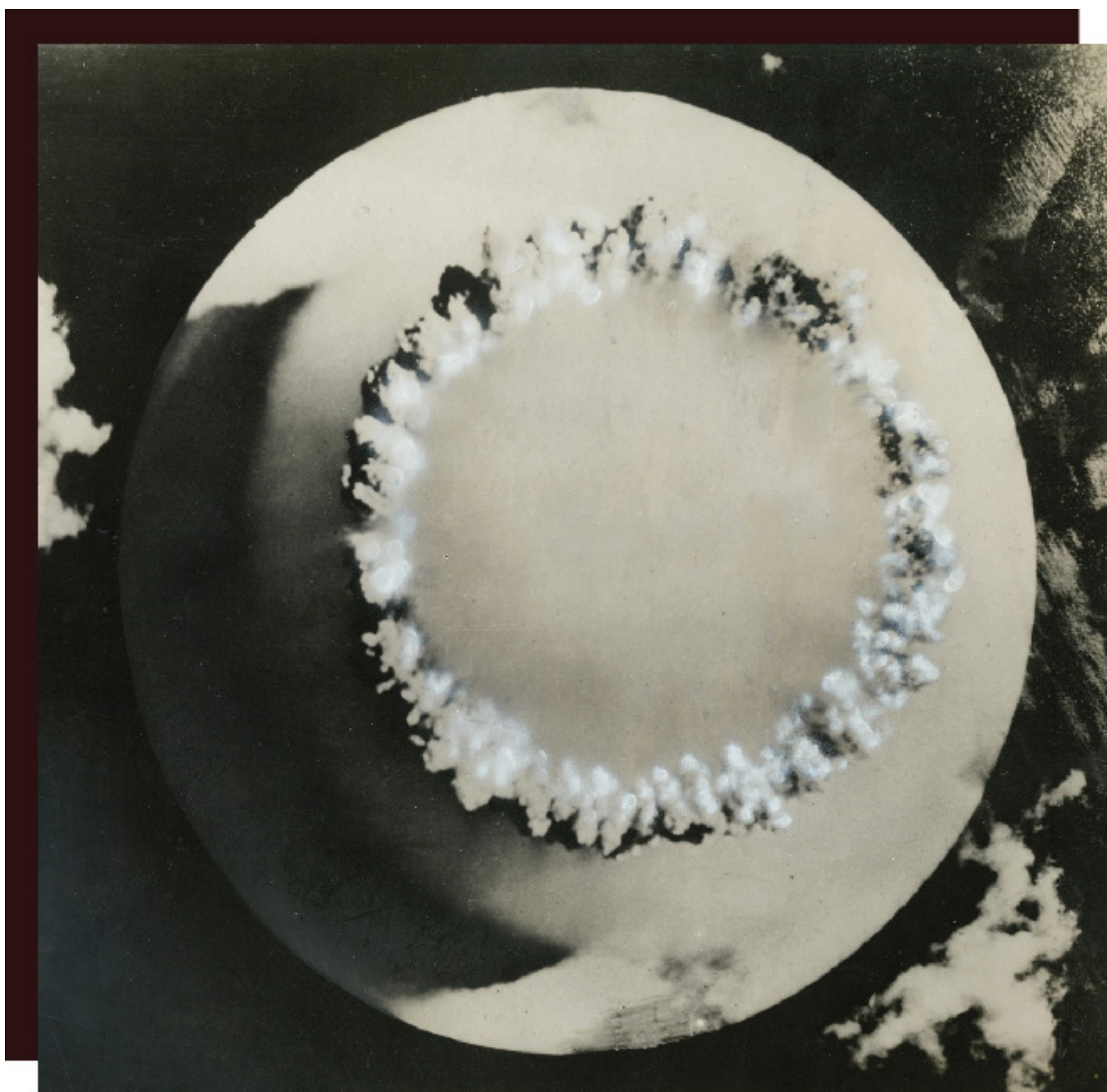
Anonimo, *Untitled*, 1880 ca., AlgeriaR. Moreau, *The dance of Loïe Fuller*, 1908, Francia

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

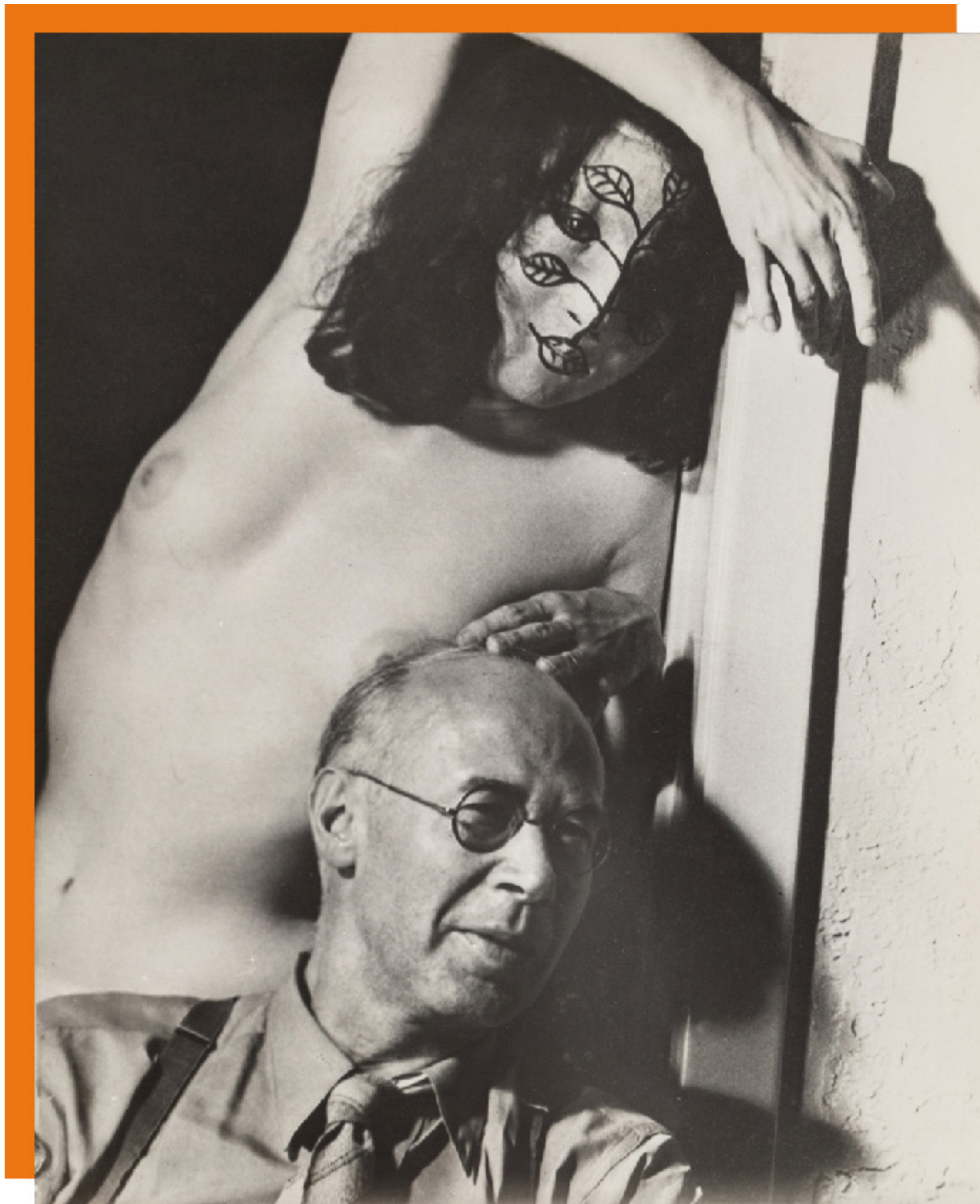


Avessimo una cinepresa, partiremmo da quella mano di madonna e di modella che trattiene una croce di avorio e la mostra tra le dita sottilissime come la reliquia di un gioioso peccato. Dal palmo levato al cielo saliremmo lungo le perle del rosario, accarezzeremmo quel collo di ragazza e quel sorriso 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 in 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.

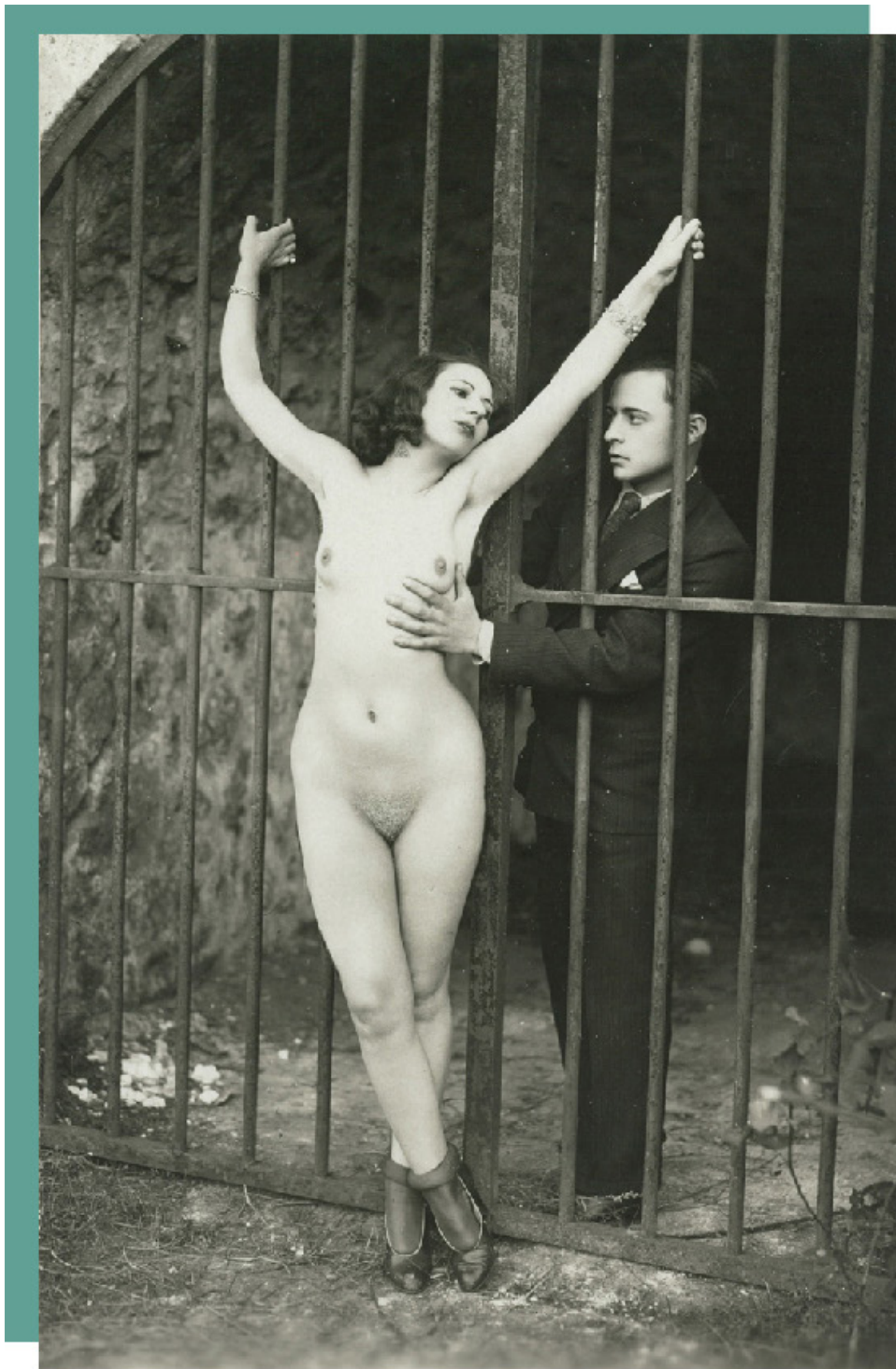
Man Ray, *Henry Miller and Margaret Neiman*,
1942, Stati Uniti



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.

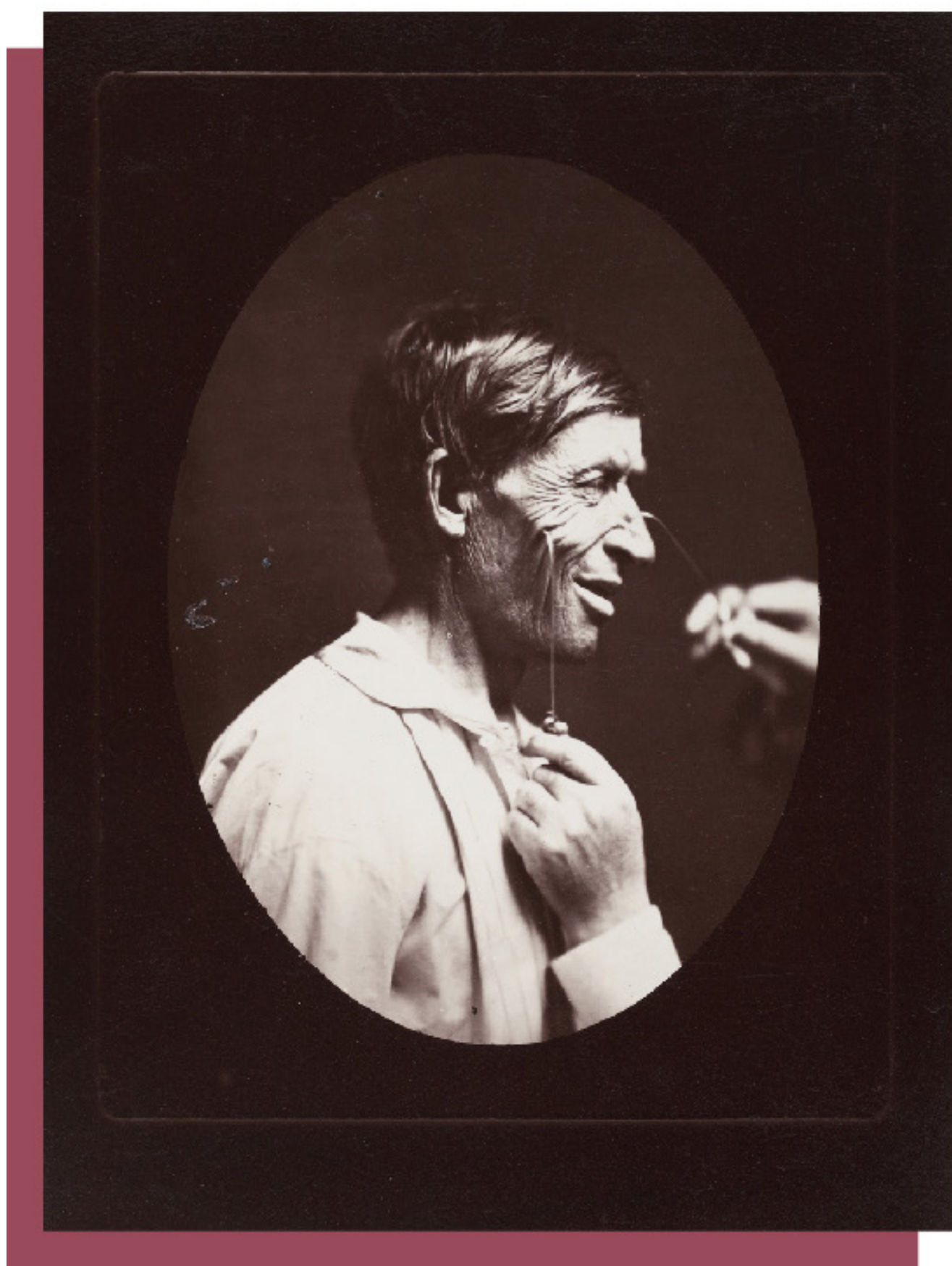
Studio Biederer, *Untitled*, 1930 ca., FranciaUgo Mulas, *Gioiello di Pietro Consagra indossato da Benedetta Barzini*, 1969, Italia

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 scene 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



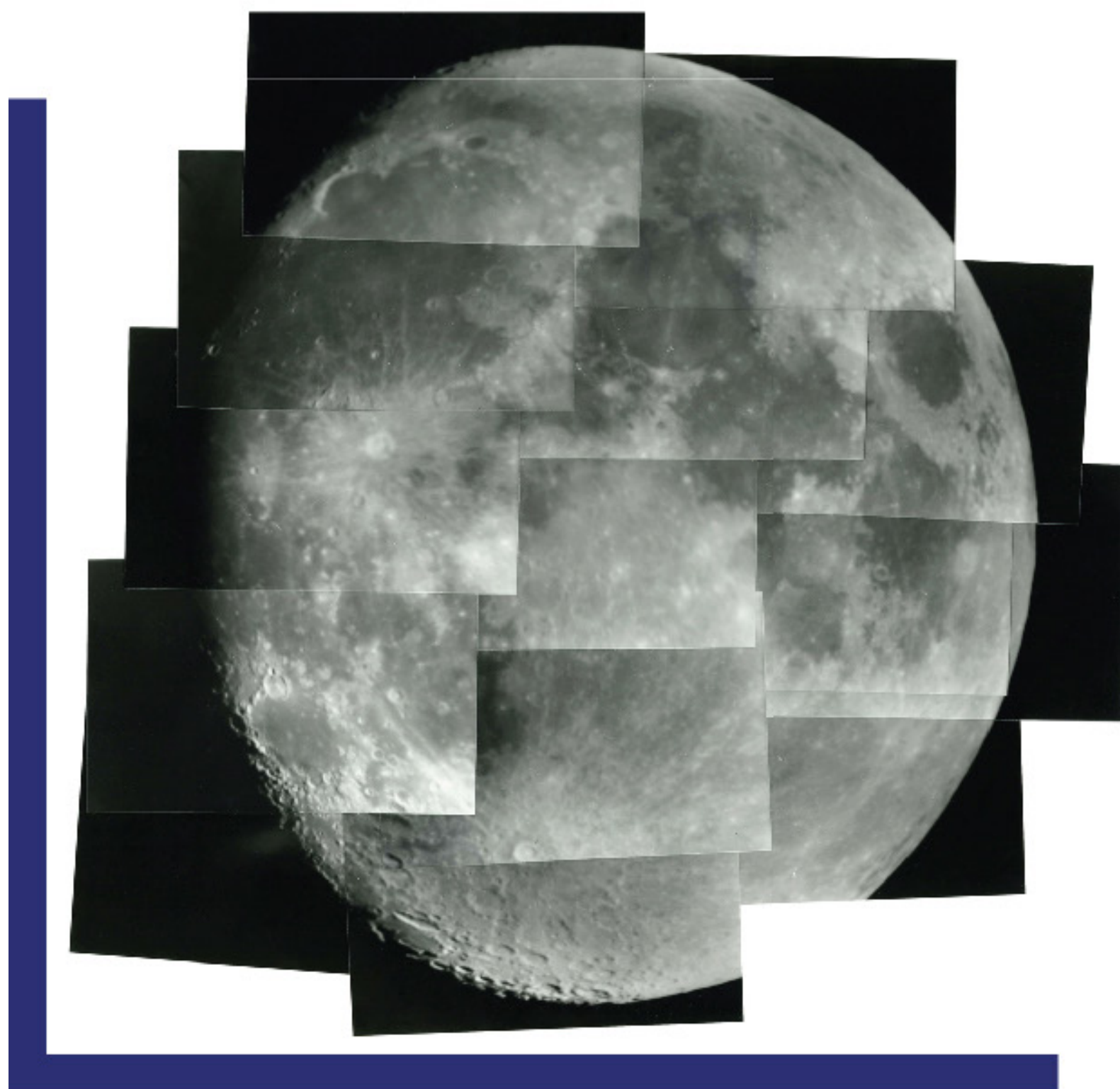
Adrien Tournachon (Nadar jeune) e
Dr. Duchenne de Boulogne, *Étude d'expression*,
1856 ca., Francia

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 spegneva 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 sosia 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 riaprivano, 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

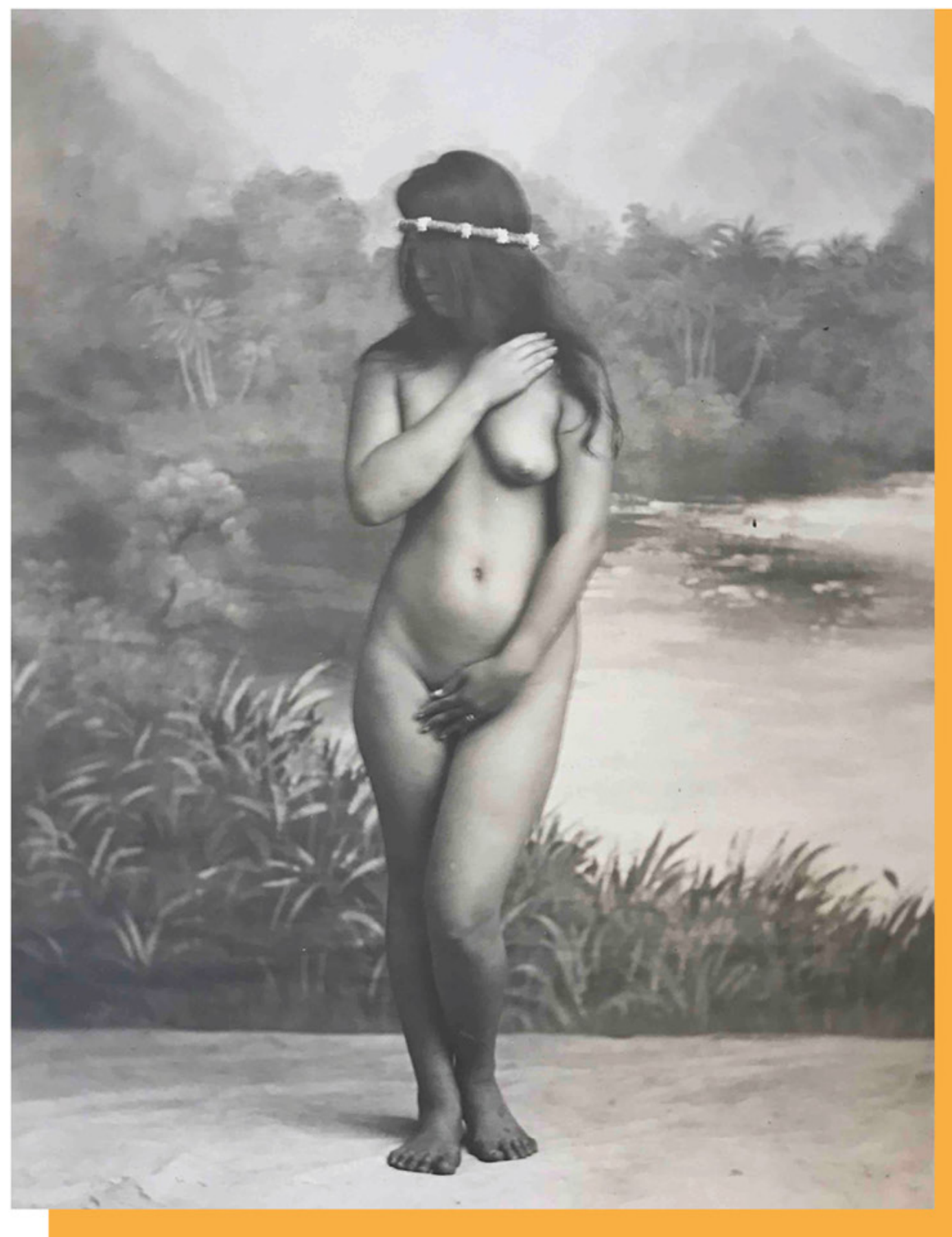
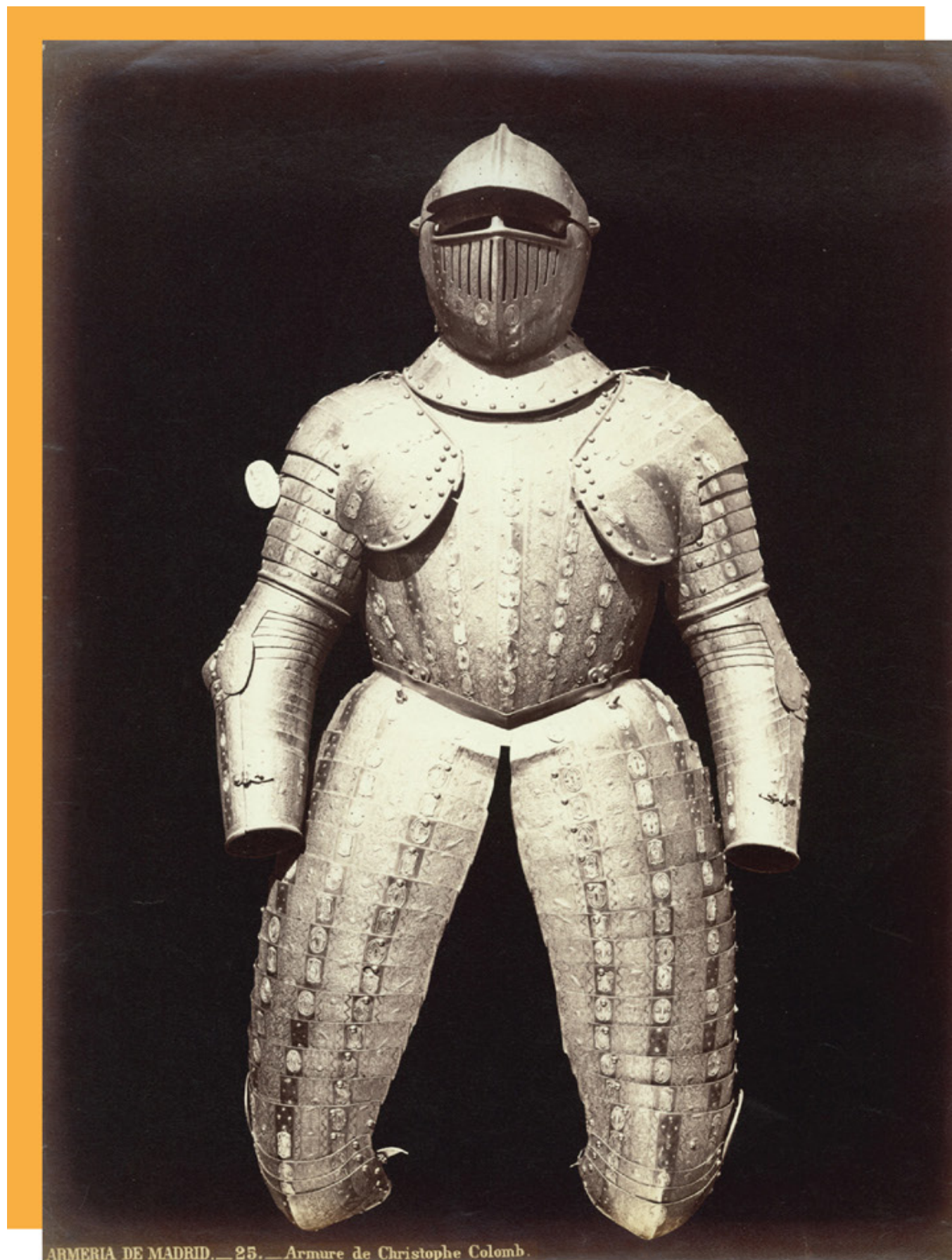


Quel gesto racconta tutto, la vocazione a uno sguardo soggettivo, straordinariamente autobiografico nella rivolta, nella sofferenza, nella ricerca di autenticità. E il gesto così emblematico è lo strappo che reinventa e rende unico il ritratto di Vali Myers, alias Ann, protagonista di *Love on the Left 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 deformato? 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 épinglée*,
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 pannello 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-padrone, che forse lo accarezza, forse lo trattiene o qualcosa di più, perché dolcemente sembra togliergli il respiro. Quando nel 1927 Claude Cahun realizza quest'auto ritratto 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'auto ritratto, 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'auto ritratto, ora nella collezione di Ettore Molinaro, 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 terapeuta 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 Molinaro - 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.

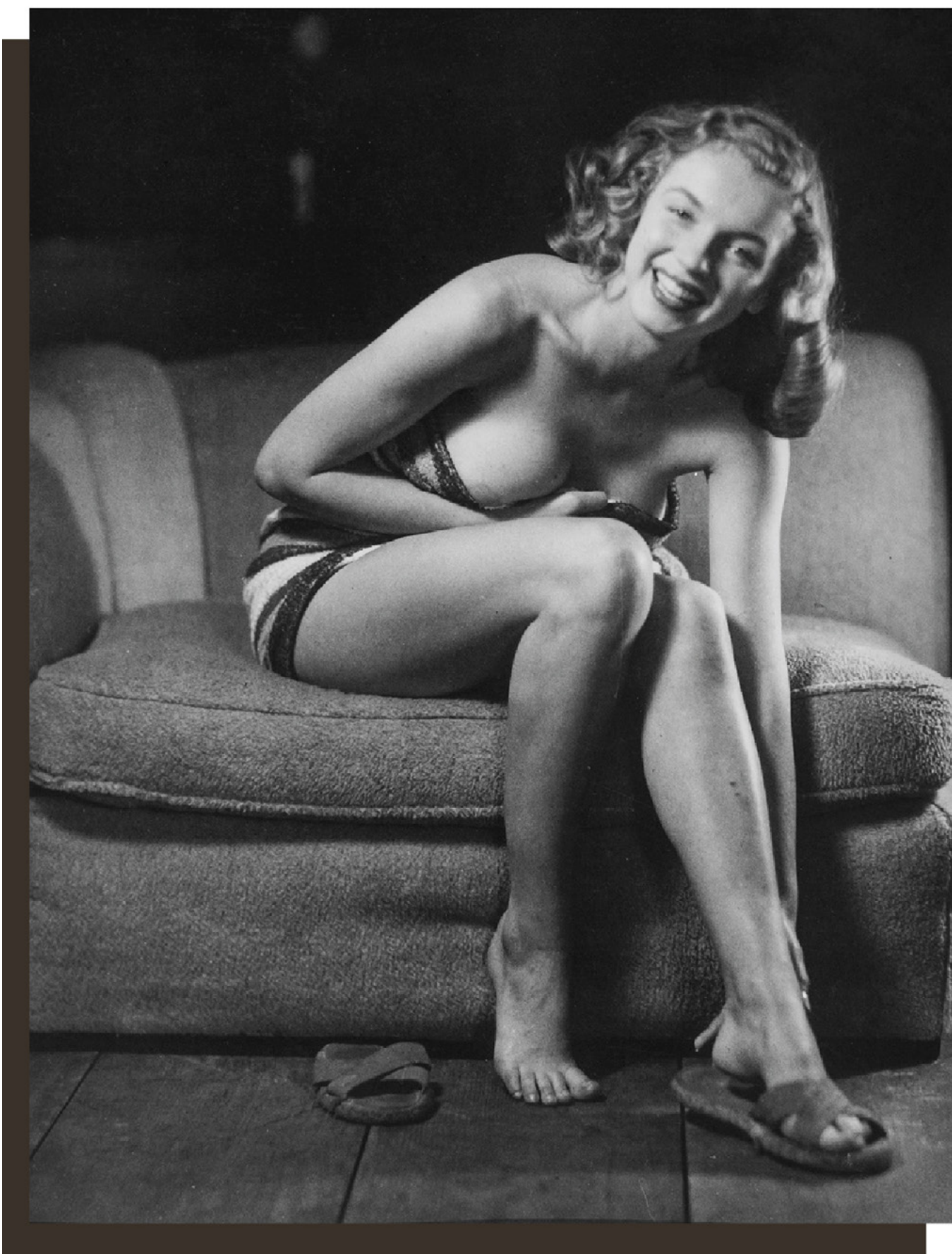
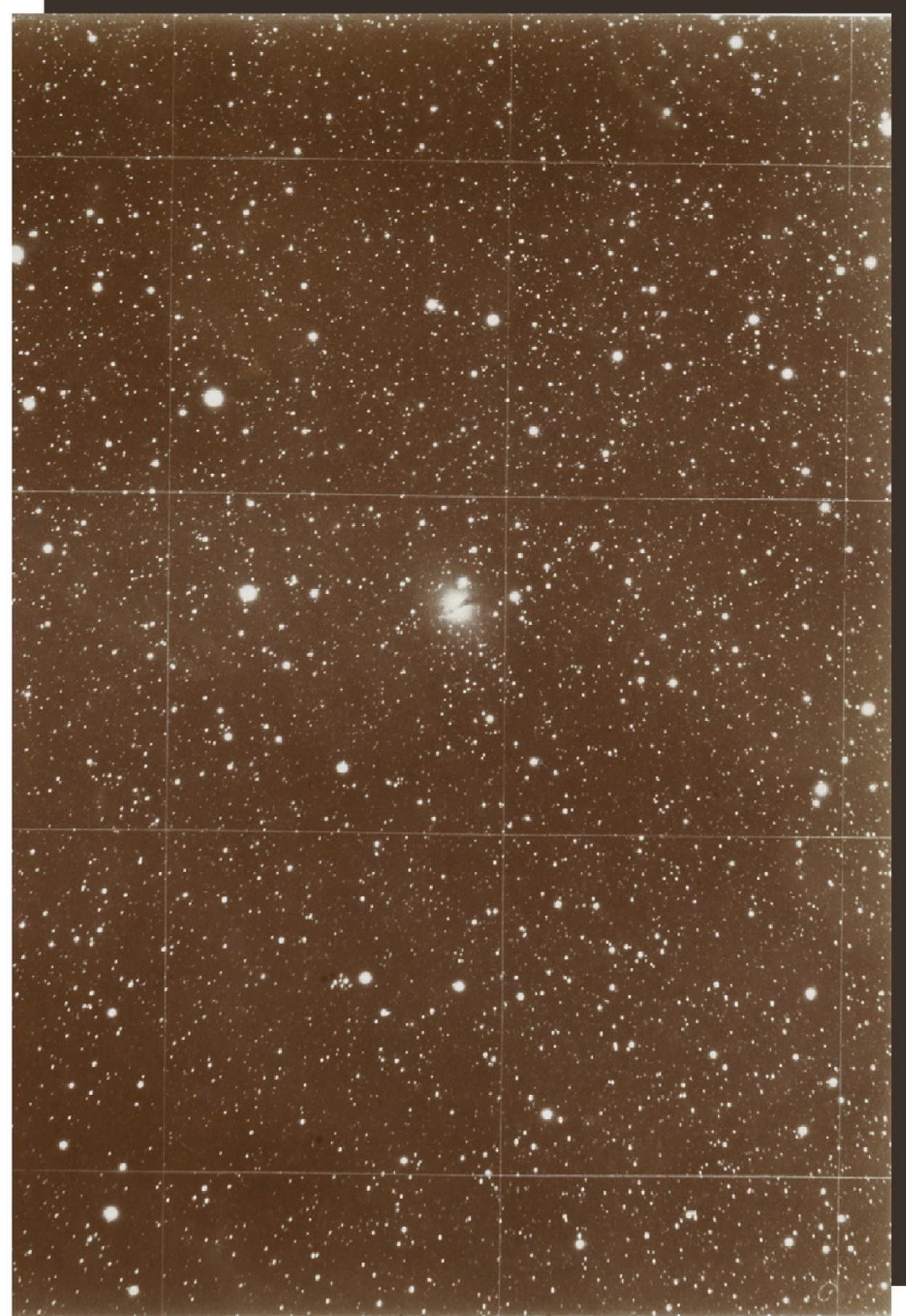
Albert Rudomine, *L'Inconnue de la Seine*, 1927 ca., FranciaPierre Molinier, *Le Chaman*, 1968, Francia

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 Julienne, 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 Julienne entrasse felice e appagata nel regno dei morti. In fondo quella fantasia necrofila era un altro sorriso, una dedica agli amanti del feticismo, gli unici, come lo stesso Pierre Molinier che si toglierà la vita nel 1976, in grado di trasformare la morte nel piacere più estremo.

John Franklin-Adams, *Nebula*, 1905 ca., Sud AfricaEarl 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 intuì 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, cerbiatte, 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 Molinaro, 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 *Distorsions*, 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



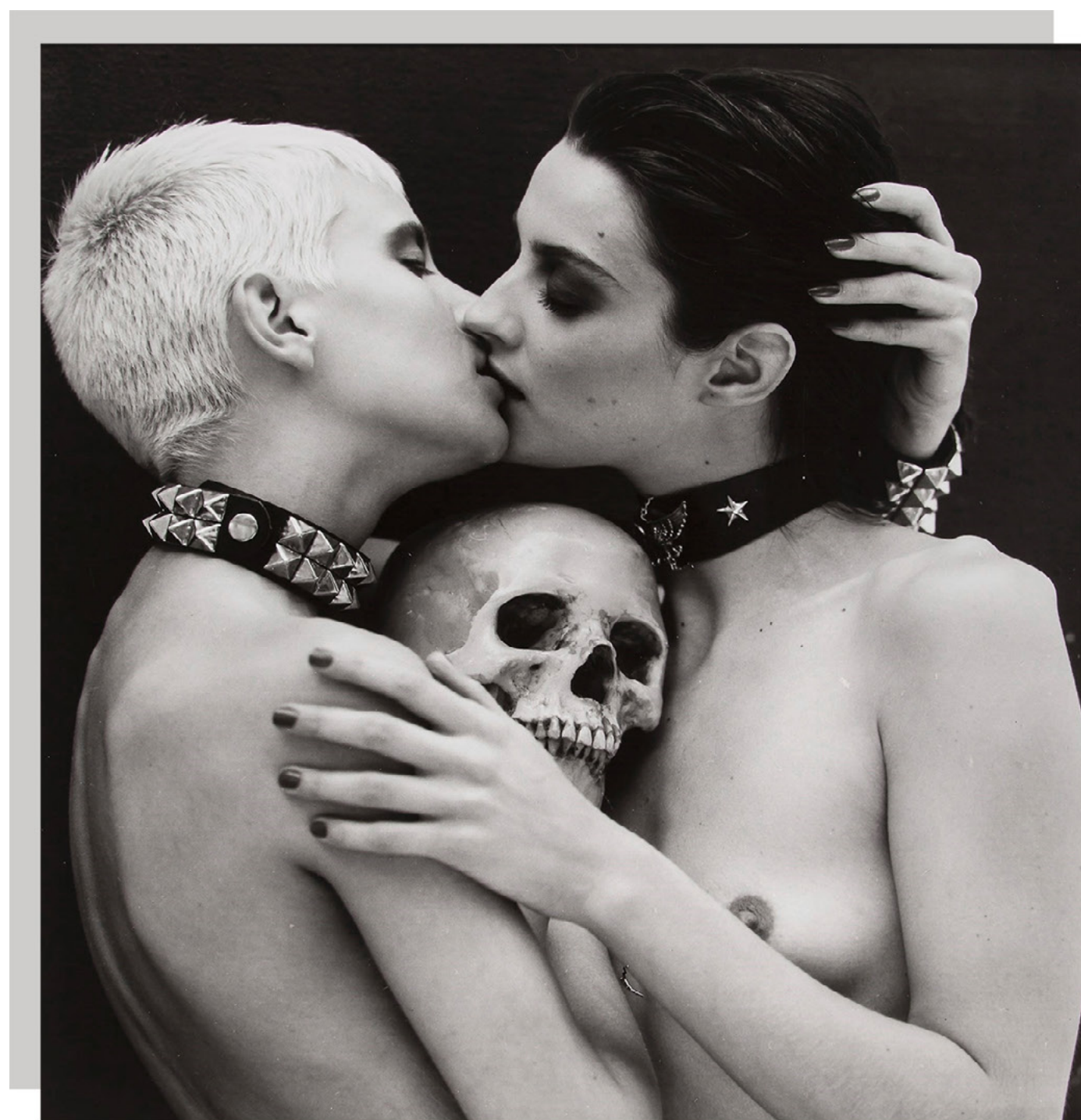
Shin'ichi Suzuki I, *Unidentified Samurai in Armour, Yokohama*,
1870 ca., Giappone



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 inermi, 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



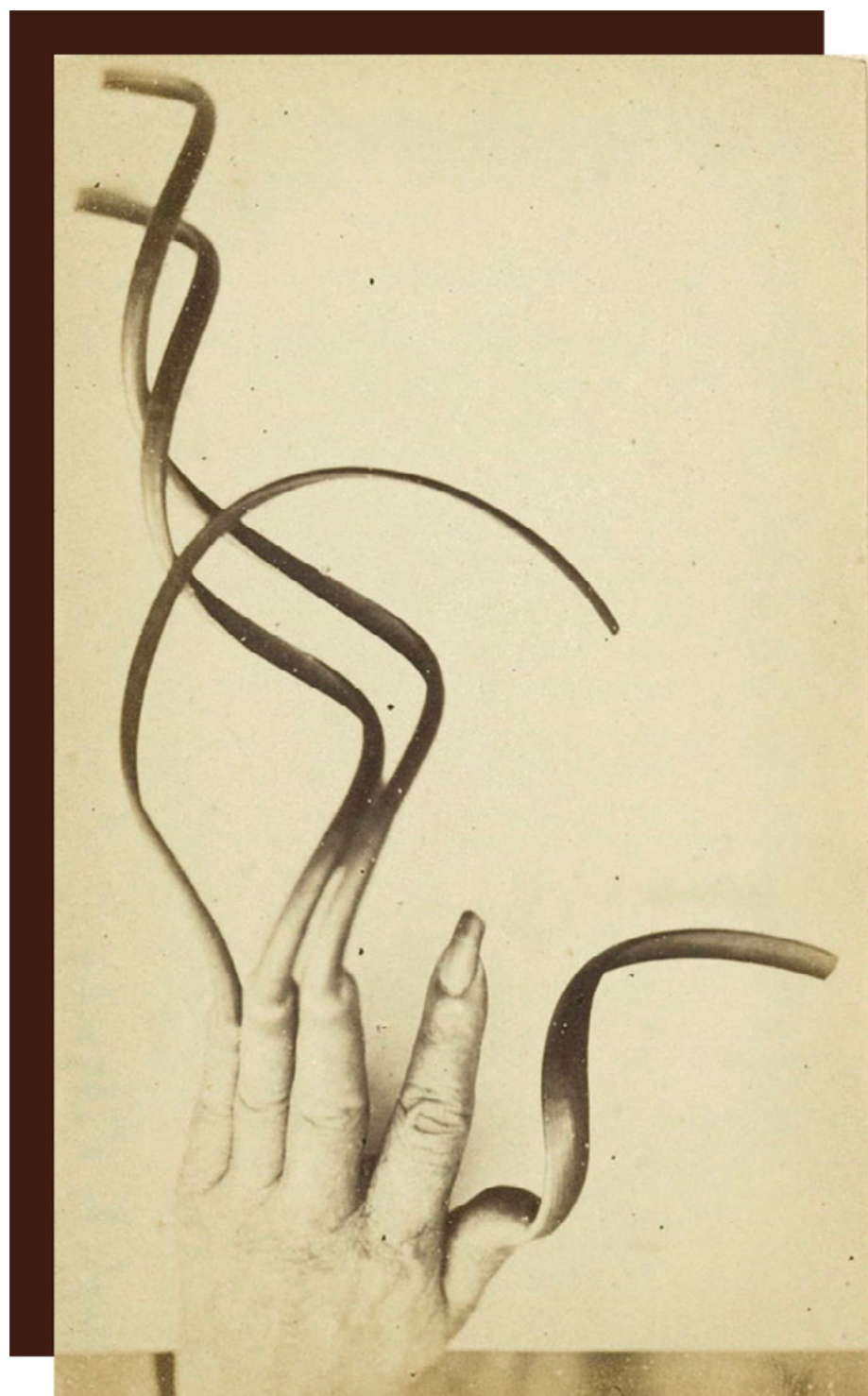
Patrick Tosani, *Masque n. 16*, 2000, Francia

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. Centocinquanta 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.

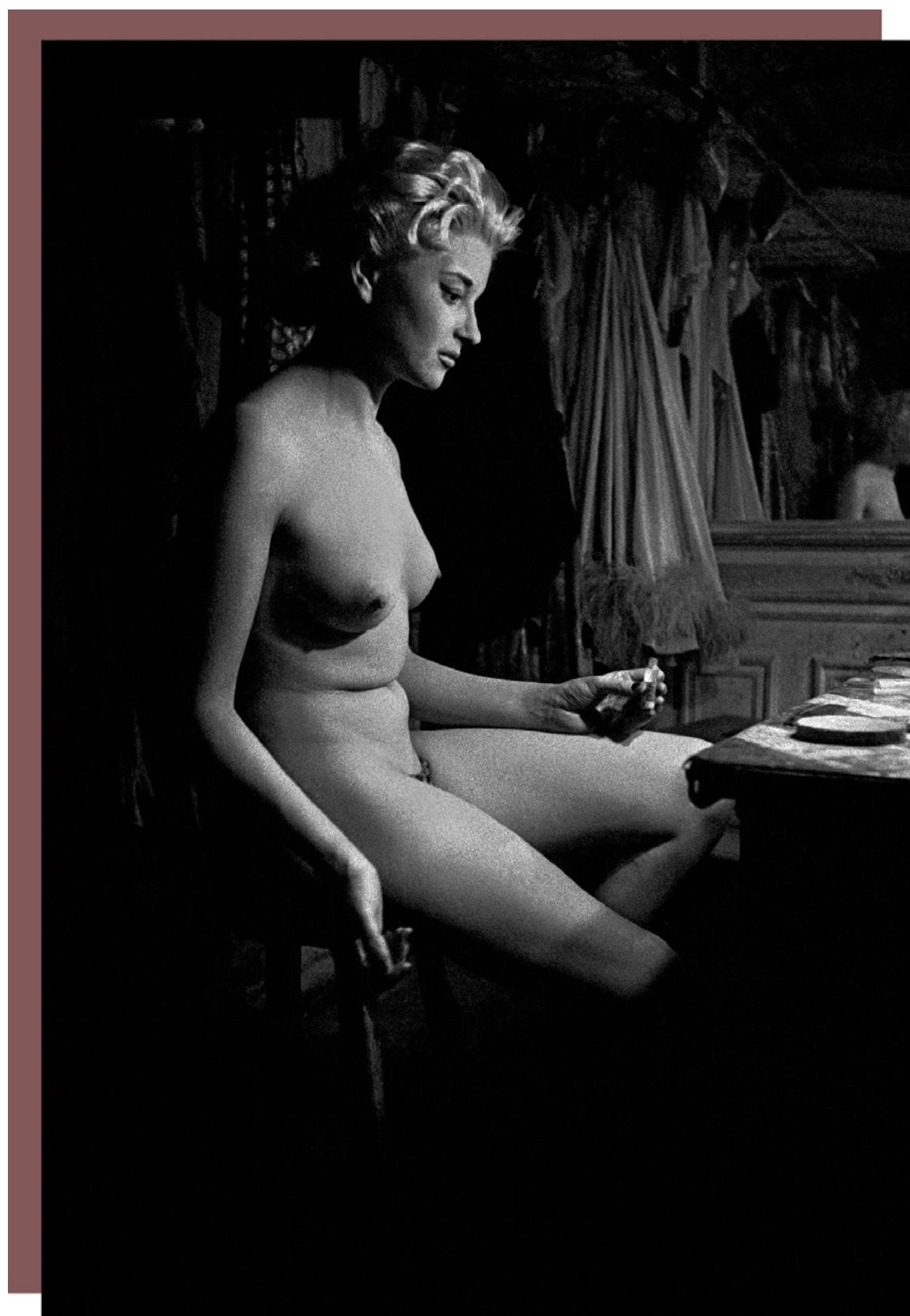
Émile Gsell, *Main d'Annamite, Annam*,
1870 ca., Cochinchina



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.

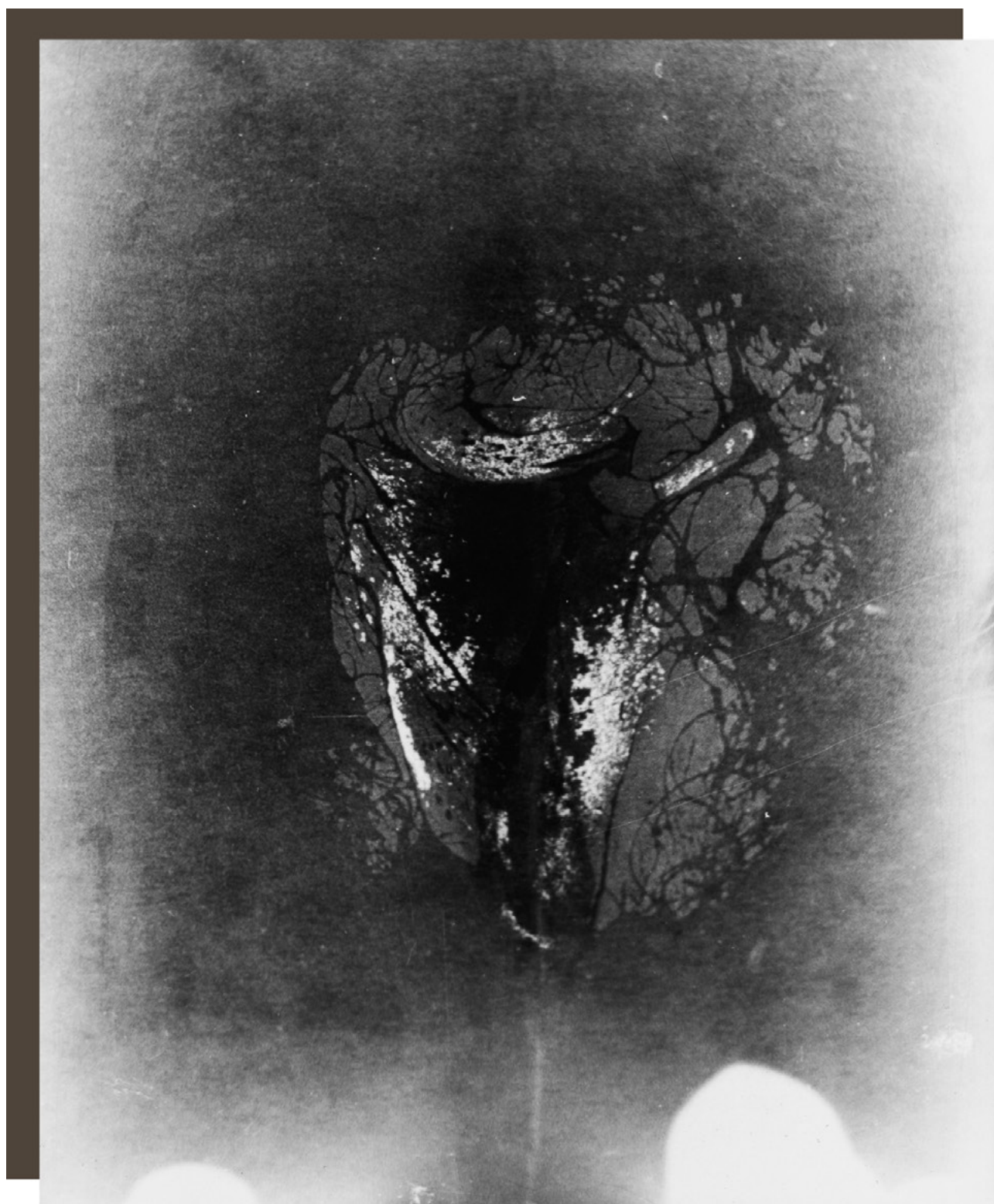
In oriente Émile Gsell aveva scoperto invece che anche il corpo poteva fiorire e cambiare forma, e la prova erano quelle unghie lunghissime, maschili e femminili, che sembravano germogli e virgulti in anticipo sull'energia dell'Art Nouveau. Forse una delle immagini più famose, emblema di una stranezza 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 sovrintendeva 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'usciera, 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 *8½* 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 allusioni 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.

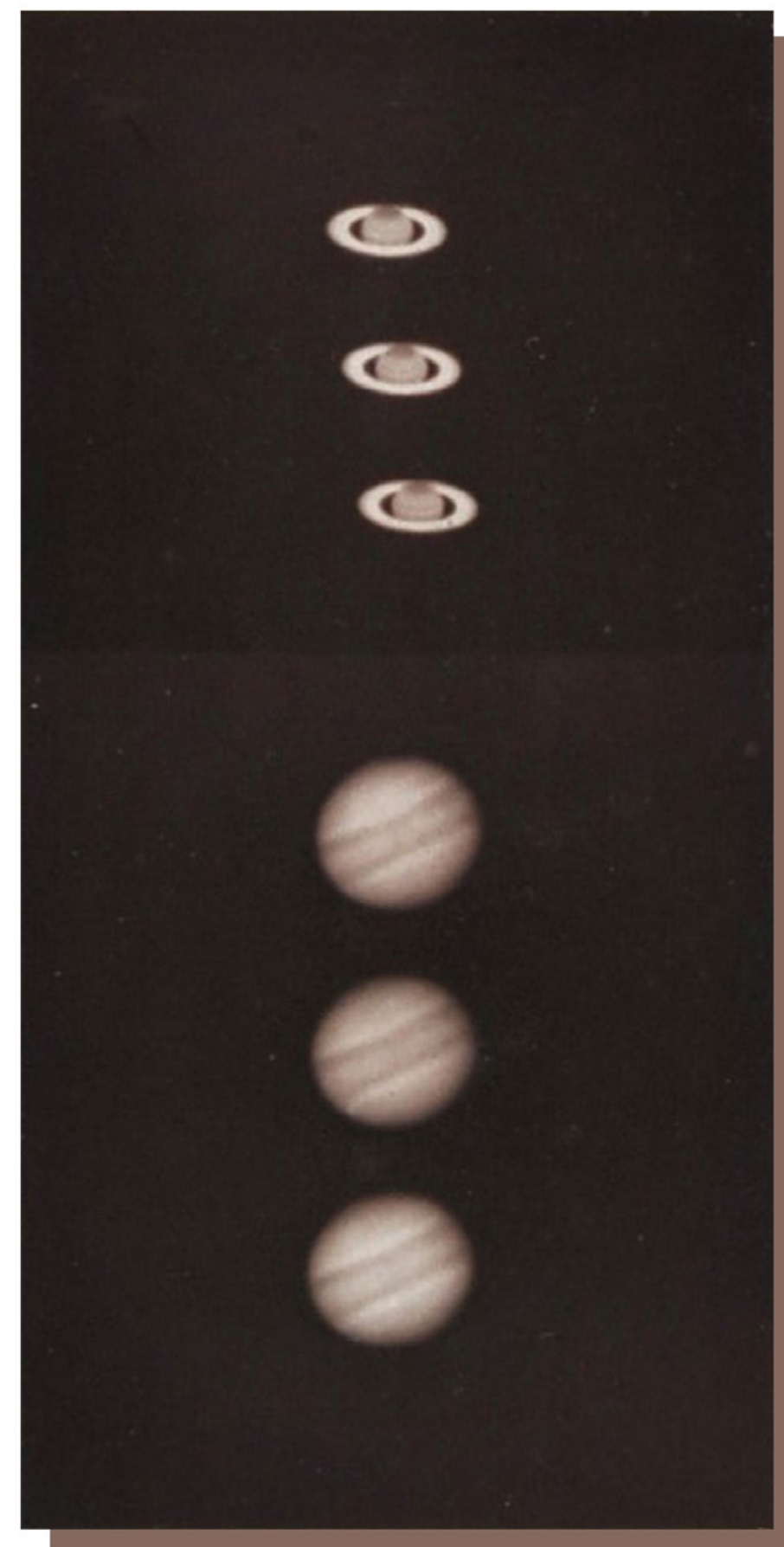
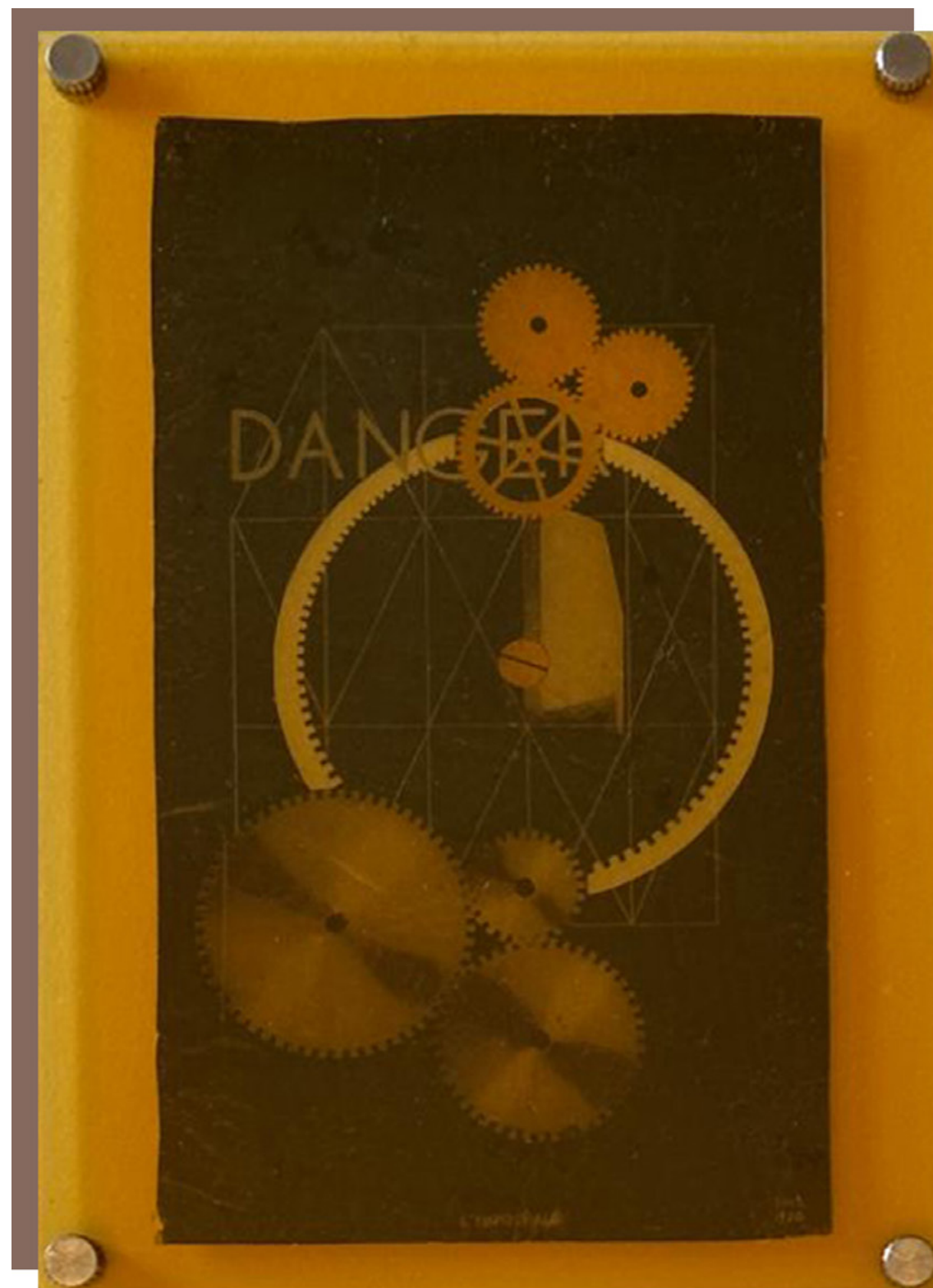
Robert Mapplethorpe, *Patti Smith*, Stati Uniti, 1986Robert Mapplethorpe, *Lisa Lyon*, Stati Uniti, 1981

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 guèpière 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 possiedo, 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. Ipnottizzato 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 falchetto 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 Molinaro 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 seducente 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 divoramento 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 Semiatore* di Vincent Van Gogh era lì. Dopo infinite riproduzioni, potevo incontrare, e insisto su questo verbo, l'immagine originale. Vedevo 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.

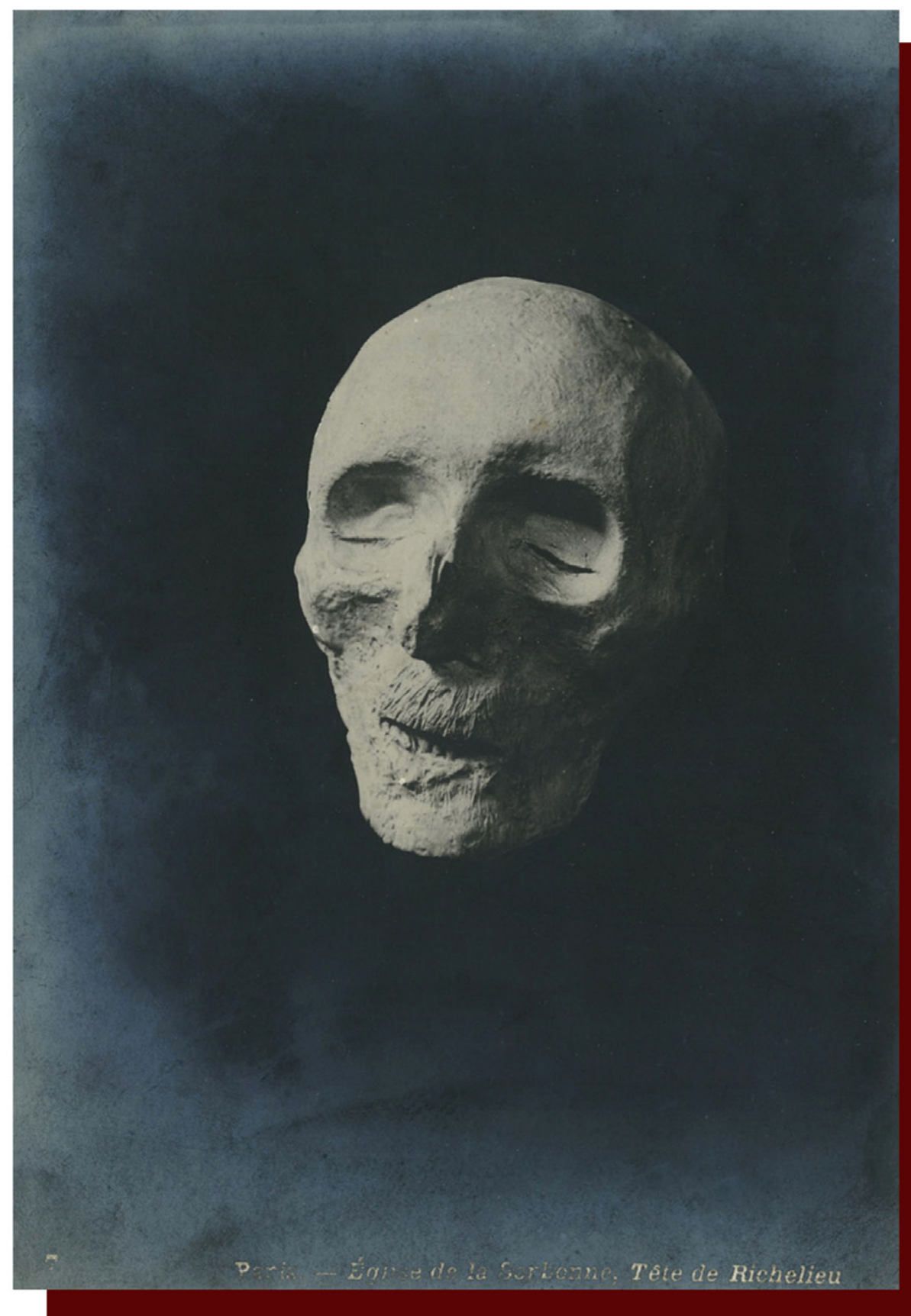
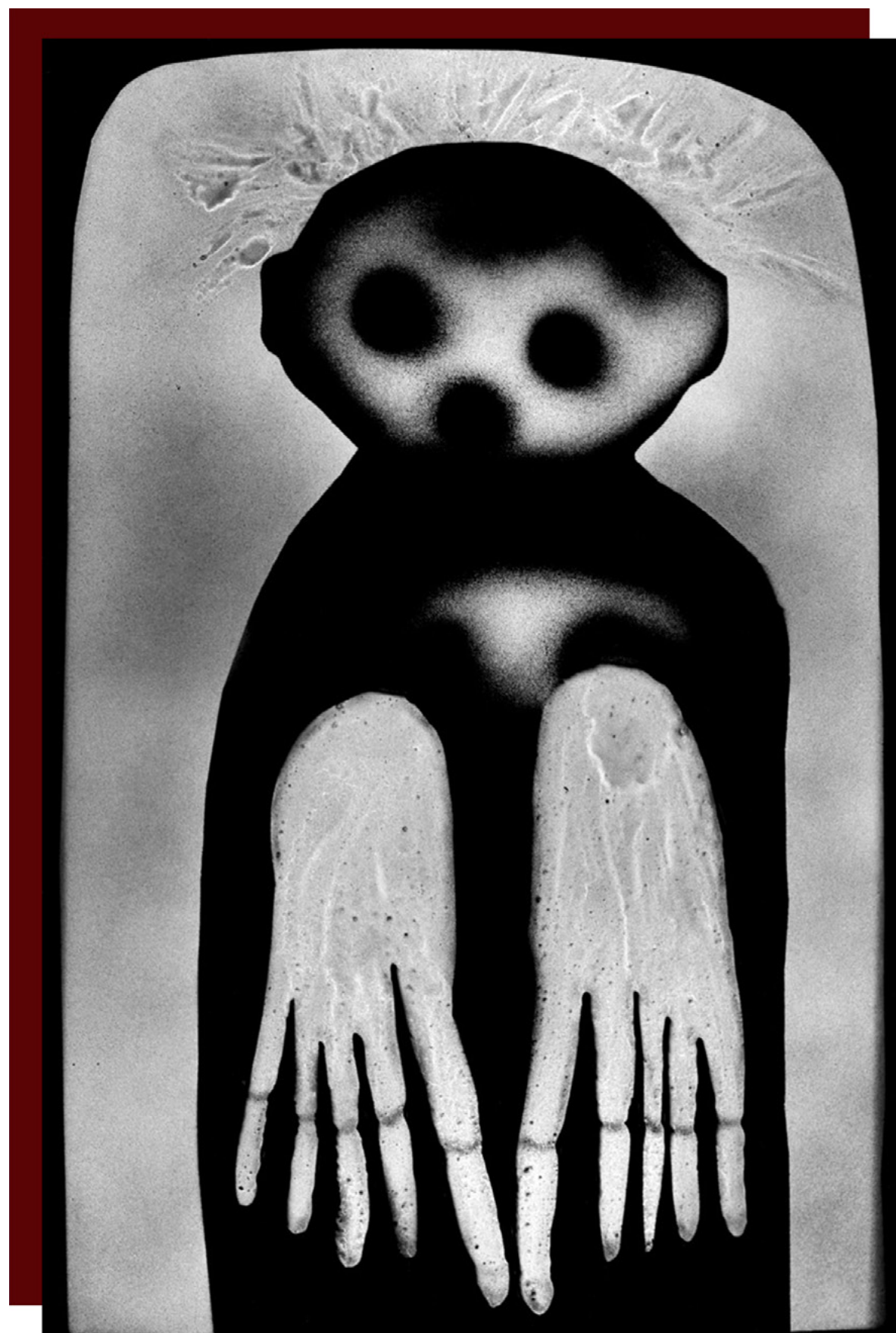


Joel Peter Witkin, *Man with dog*,
Stati Uniti, 1990

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. E 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 riuscite 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, *Sekretarin beim Westdeutschen Rundfunk in Köln*, 1931, Germany



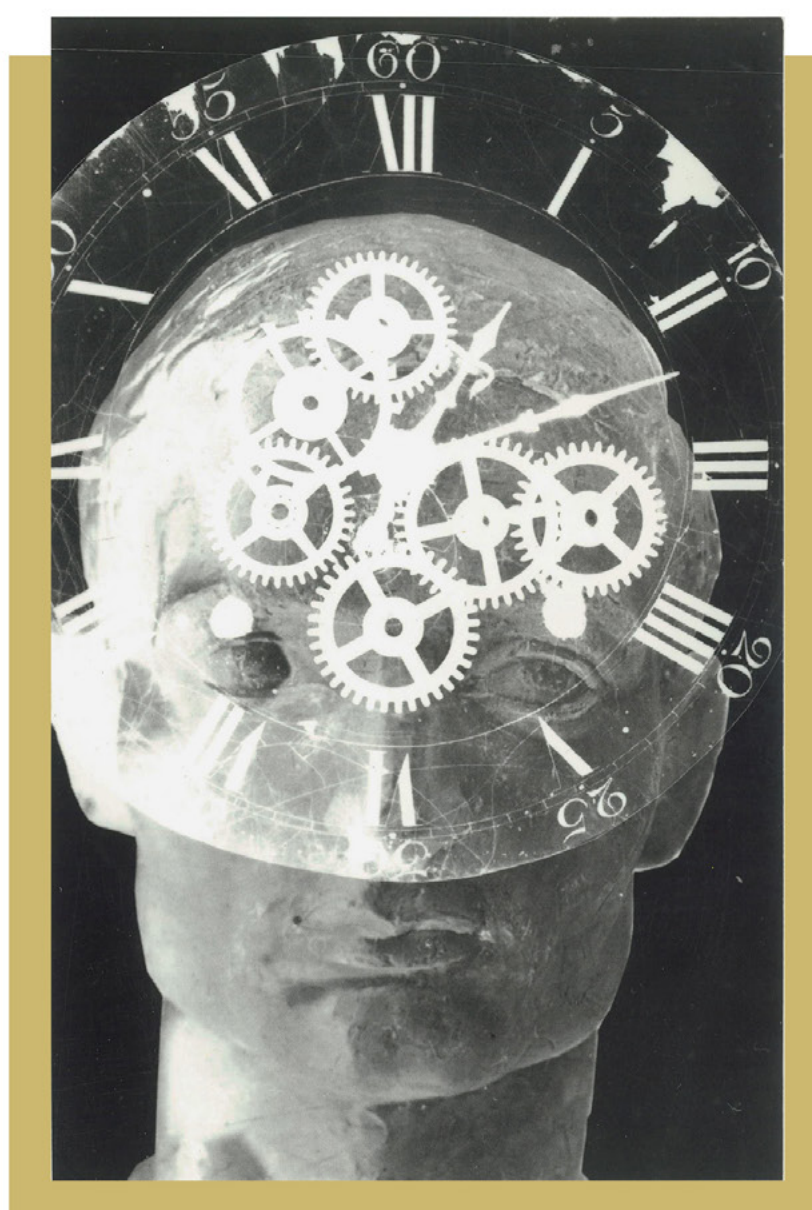
Edward Weston, *Natacha Rambova*, 1916, United States

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, GermaniaGyula 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 sovvertire 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, maschera 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.