Dal catalogo che accompagna l'esposizione "Araki Love and Death"

Nobuyoshi Araki: la realtà appresa dalla fotografia

Bruno Corà

Incontro con un occhio sempre aperto

Attendevo con ansia una nuova prova di Araki, qualcosa che dimostrasse, con un ennesimo segno, ciò che dal primo istante in cui ho visto una sua fotografia, una dozzina di anni fa, ho pensato della personalità artistica che l'aveva scattata: doveva essere un genio, un artista saturnino, evidentemente un melanconico. Alcuni cicli recenti del suo lavoro, in particolare Sentimental Journey / Spring Journey, mi hanno dato la conferma, se mai ve ne fosse stato bisogno, di quella sua qualità. Le foto dedicate alle ultime settimane di vita del suo amatissimo gatto Chiro, incluse tra le numerosissime altre in mostra a Lugano, sottolineano molti lati del carattere di questo artista, lucido interprete a tutto campo di una sensibilità non solo culturalmente legata al Giappone e all'Oriente, ma anche ai gradi alti e bassi della vita e delle situazioni estetiche ricavate immergendosi completamente nell'esistenza quotidiana senza escludere eventuali lati drammatici, disagevoli, sconvenienti o anche "duri" e da affrontare, in senso individuale.

Dopotutto, nel rivendicare personalmente il progetto di questa mostra articolata nei cicli più significativi della sua produzione fotografica, mi ascrivo il diritto di un punto di vista critico sull'opera di Araki che affranca altri dalla responsabilità culturale e lascia alcuni di noi e l'artista stesso autori esclusivi della proposta espositiva. Ciò viene affermato in tale circostanza, poiché, com'è noto, l'opera di Araki non è esente dal suscitare reazioni e censure. Ma uno stesso clima di apprensione si era creato prima della grande mostra retrospettiva di Robert Mapplethorpe, eccezionale artista la cui mostra luganese si è poi confermata un autentico successo internazionale. Araki, analogamente a Mapplethorpe e a pochi altri fotografi contemporanei, pur in modi del tutto diversi tra loro, ha assunto il rischio di impegnarsi, con la fotografia, a gettare uno sguardo ripetuto, frontale, senza timore, come fanno i bambini e gli artisti autentici, talvolta i poeti, sulla realtà, fosse anche quella scomoda o insidiosa di ogni giorno, come pure quella lieve o banale, drammatica o cinica, che la vita impone. Insieme a quello sguardo Araki non ha rinunciato all'attività immaginaria, sognatrice, capace di inventare e suscitare col desiderio l'irrealtà quotidiana cioè l'altra faccia della medaglia esistenziale, appannaggio dei visionari. Attiva su questi due fronti, la sua energia vulcanica ha messo al mondo, cioè in immagini, un vastissimo repertorio fotografico dal qualeemergono, inconfondibili per il linguaggio da lui usato, comportamenti antropologici, luoghi, ritratti e autoritratti, il fervore nelle città, la natura, il corpo, il cibo, le nuvole, gli oggetti, i fiori, l'amore e la morte.

Come ho ricordato in altra circostanza1 è stato nel corso di una visita presso la collezione dell'Hara Museum of Contemporary Art di Tokyo che ho visto per la prima volta una fotografia di Nobuyoshi Araki. L'impressione profonda che ne ricavai era dovuta in parte al soggetto e in parte alla collocazione dell'opera. Nel gran formato bianco e nero di quella fotografia era possibile osservare una figura femminile, seminuda, legata e sospesa a una trave nell'interno di un ambiente tipico del Giappone, luminoso e ordinato e nel quale il contrasto tra la qualità di quello spazio e la linea spezzata degli arti vincolati, nonché dell'abito di seta, un kimono, che pur la donna ancora indossava, appariva di grande effetto. Oltretutto quell'immagine, con una evidente valenza rituale, era

offerta al visitatore sotto una robusta edicola in legno, seppur munita di due falde di copertura, tuttavia all'aperto, nel giardino del museo. E sorprendeva anche quella collocazione, pensando non solo alla fragilità dell'oggetto esposto, ma anche alla qualità della posa che, per quel dato di ritualità e direi anche di teatralità, si sarebbe immaginata in luogo chiuso quale un boudoir o un palcoscenico. Quella ostentazione estraniante in verità fu un dato che doveva divenire sintomatico ed emblematico con l'andar del tempo e delle occasioni, non solo di altre opere di Araki che ho avuto modo di vedere, ma anche di altri artisti giapponesi che ho osservato, da allora con maggiore attenzione.

I rapporti con la tradizione

Alla fine del 1999, si è tenuta a Milano la grande mostra di Katsushika Hokusai, uno dei più grandi pittori dell'Ukiyo-e, insuperato anche negli shunga dopo le grandi creazioni erotiche di Kitagawa Utamaro e Hishikawa Moronobu. Alla domanda che mi posi allora davanti alle opere di quel maestro su quale fosse stato lo studium (Barthes) della fotografia di Araki che mi aveva sicuramente conquistato in quell'incontro con la sua immagine, posso tranquillamente rispondere che fu l'aver colto in essa un sentimento di essenziale continuità nel rinnovamento di una grande tradizione alla quale Araki recava un contributo efficace, singolarissimo e sicuramente proiettivo. La fotografia di Araki merita infatti un'osservazione a tutto campo per come essa attraversa "luoghi" estetici assai diversi, sia del passato sia inerenti la nostra epoca, le sue contraddizioni, la sua insostituibile pregnanza e unicità. A partire da tali esigenze ho pensato che la mostra di Lugano, come la grande retrospettiva italiana tenutasi a Prato nel 2000, dovesse rendere conto dell'articolazione eccezionale dell'opera di Araki, offrirne non semplicemente alcuni aspetti ma, una tantum, l'essenza nella molteplicità delle sue attenzioni e della ricchezza del suo "racconto". Così, nella scelta delle opere fotografiche la mostra è stata concepita come un viaggio in cui le stazioni principali contribuiscono a tracciare il vero profilo di questo artista e la profondità di eco che la sua opera traduce dal tempo originario della sua cultura sino a oggi.

In questo modo, attraverso centinaia di stampe molto spesso frutto di un vero set di posa – al quale sono stato invitato da Araki ad assistere, in un'occasione in Olanda, ad Amsterdam – ma anche di scatti compiuti velocemente con la Polaroid di fronte all'infinita quantità di dettagli che offre la città, la natura, il giorno, la notte, siamo stati in grado di rendere evidente come questo sguardo contemporaneo, non certo solo epicureo ed edonista, ma soprattutto drammatico, erotico e poetico, sviluppa una delle più disincantate ma appassionate riflessioni estetiche sul mistero della persona, sulla bellezza e la rovina, sull'enigma dell'alterità animale e sul sociale urbano, sulla natura e sulla cultura delle metropoli, infine sulla meraviglia e sulla stupefazione davanti al teatro degli esseri nel quotidiano.

Archetipi, modi e relazioni

La figura femminile sospesa mediante vincoli e nodi aveva suscitato in me un evidente richiamo a una serie di archetipi e di modi formali che nel tempo si sono manifestati con diverse valenze estetiche.

Nel XX secolo, a partire da quegli esempi di forme sospese al soffitto realizzate da Marcel Duchamp, (1915), Hat Rack (1917), la concezione dell'opera vincolata e sospesa s'era fatta strada non senza un complesso retroterra di connessioni pertinenti l'ambito fisico, metafisico, etnico, estetico e psicoanalitico. La figura o l'oggetto appesi o "impiccati" nella cultura visiva europea precedente la formulazione dell'opera di Duchamp, di Aleksandr Rodchenko, di Bruno Munari e

Alexander Calder si ritrova nella pittura di Pisanello2 e in altri esempi del Quattrocento. È interessante osservare come, all'indomani della morte della propria moglie Yoko Aoki nel corso dell'estate 1990, Araki esegue un proprio autoritratto realizzato dipingendo sulla tavoletta per tagliare il pane usata dalla moglie, supporto rigido che poi "impicca" con la cintura (obi) di Yoko e fotografa presentando l'opera con il seguente commento: "Avendo perduto sua moglie, Araki si suicida per impiccagione il 7 luglio 1990".
A risalire indietro nel tempo, a documenti o tradizioni che si ricollegano nelle grandi civiltà asiatiche, egizie e maya, relative all'arte cartomantica, si trova un esempio particolare in quegli arcani maggiori dei tarocchi, che tra le altre carte annoverano quella dell'Impiccato. Nei Tarocchi di Marsiglia (XVIII secolo) o, ancor prima, nei Gringonneur (1392), l'Appeso, con la postura delle gambe in assetto geometrico spezzato, precede l'arcano maggiore della Morte. La carta segnala i grandi cambiamenti della vita, o anche le grandi prove che portano alla crescita interiore. Spesso essa è evocativa dell'abbandono o della perdita di una persona cara. La carta inoltre "si presenta anche di fronte a crisi depressive [...] all'esagerato misticismo con il possibile allontanamento dalla realtà. Può indicare anche la sublimazione o l'esaltazione irreale di un amore platonico. Lo stato di impotenza che segnala può essere anche indice di difficoltà nell'inserimento sociale".
Se si fa riferimento alle significative perdite subite da Araki nel 1967, nel 1974, nel 1990 e nel 2010, rispettivamente del padre, della madre, della moglie Yoko e dell'amatissimo gatto ventenne Chiro, si farebbe largo, in un'ipotesi di lettura analitico affettiva, l'elemento simbolico dell'archetipo del corpo legato, sinonimo di quanto l'arcano dell'Appeso evoca. Ma già Mircea Eliade si era interrogato su quale fosse "il contenuto magico-religioso di tutti i miti, i riti e le superstizioni incentrati sul motivo della 'legatura'". Egli, attraverso un esame ampio delle maggiori credenze relative al "dio legatore" e al simbolismo dei nodi presso molte popolazioni, era giunto ad affermare, grazie anche alla verifica etimologica, che "in svariate famiglie linguistiche le parole che designano l'azione di 'legare' servono anche per esprimere l'ammaliamento [...]. Tutte queste etimologie confermano che l'azione di legare è essenzialmente magica".
Tornando al repertorio delle esperienze artistiche nel XX secolo appare interessante, accanto alle opere di Duchamp, segnalare quei lavori di Man Ray che alla legatura fanno ricorso quale elemento significativo della creazione plastica. Mi riferisco a L'enigme d'Isidore Ducasse (1920) e alla Venus restaurée (1936-1971) in cui il fitto incrociarsi di tensioni di una corda vincola le due forme nelle due opere differentemente. D'altra parte, il precedente di Man Ray appare ricorrente per quell'eguale interesse mostrato dal fotografo americano, sin dal 1920, per il corpo femminile, ripetutamente al centro del suo studio sulla luce e sulla solarizzazione delle forme. L'album privato di Man Ray offre un repertorio straordinario di Models (1920-1940), che sembra precedere, in modi assolutamente personali e diversi, la stessa strada percorsa da Araki. Considerati i tempi, alcune audaci pose di Man Ray non appaiono meno provocatorie di quelle, successivamente da taluno ritenute tali, di Araki. Accanto a queste considerazioni, nell'osservazione di quell'opera vista per la prima volta all'Hara Museum of Contemporary Art vi fu una più profonda "puntura" relativa al sentimento di sottile ma simulato pathos che la figura dunque non esprimeva realmente ma "interpretava", come in un'azione drammaturgica sapientemente predisposta. La pena che sembrava essere inflitta a quel corpo – in apparenza un bondage che tuttavia Araki preferisce definire col termine giapponese kinbaku – era evidentemente di natura sadica, ma contrastava con il nitore dell'immagine, con la stessa compostezza della pettinatura e del trucco della modella, con la qualità e lo stato impeccabile dell'abbigliamento, insomma con aspetti che rivelavano che la

figura femminile in vincoli aveva certamente aderito alla “posa” senza aver subito alcuna violenza, come farebbe dunque un’attrice sul set o l’agape neofita di un rituale misteriosofico.
L’osservazione successiva di molte altre foto di quel tipo confermava il carattere rituale delle pose, finalizzato alla creazione di un’immagine che, seppur inquietante, non poteva essere considerata allarmante. In alcuni casi, la presenza accanto alla figura legata, sospesa o no, di elementi tecnici del set di posa, quali lampade, cavalletti o altro, dichiara esplicitamente l’intenzione simulativa dell’azione di Araki. In questo senso, in buona parte dell’opera di questo fotografo s’affaccia un’esponenza linguistica di costruzione dell’immagine dichiarata e didascalica piuttosto che di carattere istantaneo. Ma, com’è noto, vi è anche un repertorio di Araki meno “rituale in senso teatrale”, più crudo e in presa diretta con la realtà che tuttavia si distingue dalla gran parte della produzione fotografica pornografica. Quando Araki indugia e s’attarda sull’atto amoroso, nella sua fotografia emerge o la vistosa qualità estetica che si osserva negli shunga dei citati maestri o un’infantile platealità a sfondo ludico, o persino un distacco ironico che porta l’osservatore a un antivoyerismo dinanzi alla più estrema delle mise en scéne ideate dall’artista. Come negli shunga, il carattere caricaturale degli organi sessuali macroscopizzati o l’impiego di corpi estranei con i quali l’amante si intrattiene con l’amata (particolare così sovente anche nelle “storie” di Araki che perciò appaiono ricalcare un’iconografia a lui ben nota proveniente dai maestri dell’Ukiyo-e) è talmente ostentato che non lascia dubbi relativi a una consapevolezza filologica. La bellezza dei corpi, la loro fragranza, la loro esibizione, l’offerta delle parti intime delle modelle o dei modelli reca a una astanza senza sentimento di oscenità che dall’autore delle immagini si trasmette agli osservatori con obiettiva naturalezza. Analogamente alle stampe shunga, in ultima analisi, nelle foto di Araki che ritraggono il corpo femminile si possono “contemplare i nostri impulsi erotici ‘senza terrore’ come qualcosa che si è oggettivato fuori di noi senza travolgerci; possiamo ‘vedere’ fino in fondo i nostri desideri più libertini senza timore di essere puniti. La ‘soppressione del limite’, che è uno dei caratteri distintivi dell’erotismo, avviene attraverso un processo estetico che svuota ogni atto raffigurato del suo carattere trasgressivo”.
La finalità della suggestione erotica delle fotografie di Araki si coniuga così con altri esempi notevoli della cultura visiva giapponese. Penso alla fiorente produzione degli emakimono dipinti durante il periodo Kamakura (1185-1333), in cui si fondono i temi erotici alla satira di costume, ma anchea opere assai più vicine a noi come quelle di Hashiguchi Goyo, finissimo artista attivo fino al 1921, morto quarantenne il cui interesse per la figura femminile e la focalizzazione di parti del corpo, quali il pube e il sesso, lo pone come anello di congiunzione tra le opere dei maestri degli shunga e l’opera di Araki.
La mostra ordinata a Lugano è la più vasta realizzata da Araki in Svizzera e consta di migliaia di opere fotografiche appartenenti a cicli diversi dell’opera di questo maestro: dalle foto del ciclo Satchin (dal soprannome del bambino Sachio Oshimo che nel 1965 era stato ritratto col fratello Mabo in un’istantanea di sapore neorealista) ai Flowers, in cui si rinnova l’amore per i fiori – così profondo nella cultura giapponese, ma anche veicolo di allusioni sensuali – dagli Skyscapes alle migliaia di Polaroid, da quel Sentimental Journey / Winter Journey – struggente diario del rapporto con la moglie Yoko che ha vincolato e lasciato una traccia indelebile nella vita e nell’esperienza di Araki – fino ai lavori più recenti e al gruppo di foto Sentimental Journey / Spring Journey dedicate al proprio gatto Chiro da poco scomparso. Per quell’animale tante volte ritratto nel terrazzo di casa, saltellante tra il bestiario di plastica collezionato da Araki, d’inverno tra la neve e durante le calde estati giapponesi – e del quale Araki aveva messo il libro a lui dedicato Itoshi no Chiro (Chiro, My Love, 1990) nel feretro accanto alla moglie appena deceduta – Araki “scrive” con immagini

vivide e commosse il suo più struggente testamento d'amore per un animale. La piccola bestiola appare smarrita e osservata dallo sguardo affettuoso di Araki che ne segue trepidante ma inflessibile il lento declino sino all'agonia, con ritratti che immortalano la docile bellezza e l'inesorabile consunzione dell'animale, fino allo stato scheletrico. Con queste pose Araki torna sul tema della morte verso una creatura a lui cara, sviluppando una riflessione visiva dolente e non meno drammatica che se fosse stata relativa a una persona.
In queste articolazioni vaste e ricchissime di spunti che mescolano il quotidiano al sentimento dell'infinita morfologia delle forme di vita e di morte, di azione umana e d'amore, l'opera di Araki diviene epica e il suo repertorio giunge a un'esponenza estetica capace di restituire il costume di un paese, di una metropoli (Tokyo) e di un'epoca, quella degli ultimi quarant'anni che concludono un secolo e aprono un millennio.

Una seducente melanconia vitale
Sottotraccia, nelle fotografie in mostra, si colgono elementi linguistici e temi appartenenti sia ai generi del fotoromanzo che a quelli della letteratura giapponese tradotta in lingua italiana, da Jun'ichiro Tanizaki a Yasunari Kawabata, a Yukio Mishima; così come si avvertono in molte immagini le stimmate di quell'imprinting che il neorealismo italiano – da Roberto Rossellini a Vittorio De Sica, entrambi molto amati da Araki in gioventù – ha lasciato nella sua fotografia in bianco e nero. Ma sarebbe limitativo sottrarre l'opera di questo grande fotografo a quel denominatore che pur la caratterizza in larga parte e l'accomuna a quella di altri maestri, efficaci interpreti contemporanei della sensualità e dell'eros: da Man Ray a André Kertész, da Robert Mapplethorpe fino a Nan Goldin. Accanto a loro, in modo diverso, scorre parallela una vena immaginaria che ha correlato la scrittura di Rabelais a quella di De Sade, quella di Guillaume Apollinaire a quella di Georges Bataille, fino a Mishima, con latenze artisticamente e letterariamente amorose-delittuose. Ma sono delitti-amori che verosimilmente attraversano da sempre la letteratura, l'arte e l'immaginario collettivo che gli artisti hanno la forza di evocare e rappresentare. Un'ulteriore riflessione si rende opportuna riguardo alla qualità estetica dell'opera di Araki in rapporto al carattere iki e al suo eventuale grado di presenza in quelle fotografie dedicate dall'artista alle gei she tuttora esistenti nelle grandi e piccole metropoli giapponesi. Anzitutto il termine iki è di decifrazione assai complessa in Occidente, perché si coniuga indissolubilmente con una "specifica natura etnica". Kuki Shuzo, che ne ha analizzato meglio di chiunque il significato per far comprendere la difficoltà di tradurre il senso di questa parola nelle lingue occidentali, reca l'esempio del termine tedesco Sehnsucht, dalle complesse sfumature etniche. Tuttavia, a seguito del lungo percorso ermeneutico, lo studioso giunge ad affermare che a comporre l'essenza dell'iki concorrono la seduzione, l'energia spirituale e la rinuncia. Scrive Kuki Shuzo: "Quando dietro un sorriso leggiadro e seducente si sarà scorta la traccia quasi impercettibile di lacrime cocenti e sincere, solo allora si sarà riusciti a comprendere la verità dell'iki". È a questo punto che sorge il quesito se nella fotografia di Araki, soprattutto quella dedicata alle geishe, sia presente il carattere iki oppure se esso ne sia consapevolmente assente per volontà dell'artista. Senza voler rispondere affrettatamente a tale interrogativo, avverto che Araki con la sua fotografia molto spesso accanto all'eros evoca thanatos e la "rinuncia". Ma altrettanto sovente, nell'osservazione della fotografia di questo maestro, emerge un dato di sorprendente innocenza, di gioia, un élan vital, che suscita un'emozione tipica del trovarsi di fronte a una "cosa" stupefacente come se vista per la prima volta. Araki è l'ultimo osservatore de L'origine du monde (1866) di Gustave Courbet capace di sdrammatizzarne, con migliaia di scatti, la

realtà misteriosa del soggetto. Tutto ciò viene suscitato in questo lungo viaggio come esito catartico di tante avventure e drammi veri o simulati che la fotografia di Araki ha fissato ed esorcizzato, dalla sofferenza, dalla malinconia, dai malesseri esistenziali e dagli inferni urbani, nel generale superamento verso il consapevole rinnovarsi dell'impulso vivente.