

LA FOTOGRAFIA TRA ARTE E SCIENZA SOCIALE. ARTURO GHERGO, BOB RICHARDSON, BETTINA RHEIMS

Alessandra Olivares

La cultura visiva contemporanea deve molto all'arte del XX secolo, dal momento che possiamo riscontarvi molti elementi introdotti dalle principali Avanguardie artistiche. La provocazione, l'apparente indifferenza estetica cui si contrappone un culto ossessivo per la bellezza, il gioco, l'ironia, la confusione dei generi, la mascherata e una buona dose di irrazionalità sono solo alcuni dei temi attraverso i quali arte e questioni sociali stabiliscono relazioni sempre più strette.

Protagonisti della crescente interferenza tra pratiche artistiche e sociali sono certamente i più recenti mezzi di espressione visiva, tra cui la grafica pubblicitaria, il cinema e la fotografia. In particolare quest'ultima ha assunto, come è evidente, un ruolo di primo piano nel processo di «spettacolarizzazione dell'immagine»¹, soprattutto se la si considera nella sua stretta relazione con il settore della pubblicità, che contribuisce costantemente a creare idee mitopoietiche degne di un'attenta indagine. Nell'era della riproducibilità tecnica si è reso necessario pubblicizzare ogni cosa e lo si è fatto principalmente attraverso la fotografia, che è diventata una delle principali tecniche di comunicazione sociale. In questo modo siamo entrati in un circolo vizioso, poiché «l'uomo vive solo le cose che si pubblicizzano, e la pubblicità fa sì che l'uomo senta costantemente le cose come desiderate»². La fotografia, tuttavia, permette di superare lo stordimento sensoriale che deriva dall'accelerazione con cui milioni di immagini passano sotto i nostri occhi e di fissare nella mente quelle che davvero ci colpiscono.

«La discussione sulla natura estetica della fotografia è [...] tanto antica quanto la stessa fotografia, ed è andata avanti viziata dagli stessi equivoci derivati dalla sua doppia e inseparabile natura di *mezzo di riproduzione* e di *mezzo di espressione*»³. Inoltre, lo stretto legame che la fotografia ha istituito con la cultura del consumo rende spesso difficile distinguere le immagini commerciali da quelle cui riconosciamo anche una validità artistica. Questo accade perché le contaminazioni tra i due ambiti sono sempre più frequenti e i confini sempre più sfumati. Ma in alcuni casi possiamo sostenere che nella traslazione reciproca dei temi tra arte e commercio, proprio attraverso l'uso del

¹ ENRICO MENDUNI, *La fotografia dalla camera oscura al digitale*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 86.

² MARKO IVAN RUPNIK, *La via della bellezza nell'arte contemporanea*, «Path», IV, 2005, pp. 481-495.

³ ROMAN GUBERN, *Immagine e messaggio nella cultura di massa*, Napoli, Liguori, 1992, p. 40.

mezzo fotografico, si assiste a una dissoluzione identitaria tra i due territori. Nel lavoro di molti artisti contemporanei l'aspetto commerciale si fonde a tal punto con l'artisticità, ovvero con un serio lavoro di ricerca che tenta di riflettere sui temi più attuali e controversi della nostra società e di dare delle risposte alle questioni della realtà di cui fa parte, che appare superfluo e controproducente tentare di definire dei confini netti. Piuttosto è opportuno ricordare che la fusione tra arte e realtà è l'eredità fondante delle Avanguardie artistiche.

Tentare di idealizzare la fotografia accostandola ad altre forme di arte o considerandola una pratica atta solo alla gratificazione spirituale dell'artista appare un atteggiamento molto limitante perché significa non comprendere che la fotografia, proprio per il suo particolare statuto, oltre ad essere un mezzo di espressione artistica, «è [anche] una pratica sociabile, vincolata alle funzioni cui è preposta, siano esse documentarie, mnemoniche, celebrative, o anche puramente estetiche»⁴.

La sociabilità della bellezza

Arturo Ghergo è un artista poco presente nella storiografia di argomento, probabilmente a causa del suo scarso interesse a promuoversi attraverso mostre, concorsi, pubblicistica specializzata, avendo sempre concepito e praticato la fotografia come una professione.

Nato nel 1901 a Montefano, nelle Marche, dopo aver gestito uno studio fotografico a Macerata insieme al fratello Ermanno, nel 1929 si trasferisce a Roma dove, un anno dopo, apre uno studio in via Condotti, zona in cui erano presenti numerosi colleghi già molto affermati all'epoca, tra cui l'ungherese Ghitta Carell. In breve tempo il suo studio diventa il punto di riferimento dell'alta società, degli attori e delle attrici emergenti che in quel periodo desiderano ottenere visibilità e affermare il proprio status sociale attraverso la bellezza delle immagini del fotografo.

Quello di Ghergo da subito è «lavoro su commissione, svolto con piena coscienza estetica, con l'intenzione di creare [...] uno stile, ma anche dettato da esigenze commerciali. [...]. Non fotografa per diletto, o per gratificazione spirituale, [...] ma devolve [la sua creatività] a richiesta e dietro adeguato compenso»⁵. Dunque è importante comprendere quale funzione e quale significato ha avuto l'opera di Ghergo che è rimasto sempre fedele al suo stile e al suo personalissimo culto della bellezza. E per fare ciò bisogna tenere conto della realtà in cui le sue fotografie sono state concepite.

⁴ CLAUDIO DOMINI - CRISTINA GHERGO (a cura di), *Arturo Ghergo: l'immagine della bellezza. Fotografie 1930-1959*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, p. 139.

⁵ *Ivi.*, p. 139.

Come è ben noto, l'Italia dei primi anni Trenta è un paese ancora arretrato rispetto alle più evolute società straniere e ancora scarsamente alfabetizzato. In tale contesto i mezzi di comunicazione visiva - fotografia, cinema, stampa illustrata, fumetti e pubblicità - assumono un ruolo di primo piano come strumenti di comunicazione sociale e politica di massa. In questa società che iniziava ad attribuire sempre più importanza alla cultura visuale, Arturo Ghergo ha concepito la pratica fotografica come produzione di immagini su commissione, raggiungendo un perfetto equilibrio tra l'aspetto formale e quello pragmatico atto a soddisfare le esigenze di una clientela pretenziosa e non ordinaria.

Innanzitutto, il costante ricorso agli effetti *flou* (fig. 1) e al ritocco manuale per molto tempo ha fatto sì che il lavoro di Arturo Ghergo venisse accostato a poetiche pittorialiste, e quindi anche anacronistiche rispetto ai tempi in cui è attivo l'artista. In realtà, come ha sottolineato Claudio Domini, rispetto ad alcuni colleghi ancora vincolati a un concetto idealizzato della fotografia artistica, proprio nella pratica del ritocco manuale in cui Ghergo, con il suo collaboratore Antonio Bosco, ha raggiunto risultati straordinari molto prima dell'avvento della computer grafica, possiamo scoprire la modernità di questo artista che oggi è giustamente considerato anche il precursore della fotografia di moda italiana. Attraverso un uso sapiente della luce che plasma la forma, Arturo Ghergo dimostra una precoce attitudine verso i modelli divistici hollywoodiani, nati nei *Major*



Da sinistra: Fig. 1, Arturo Ghergo, *Isa Miranda*, 1935-36.

Fig. 2, Arturo Ghergo, *Baronessa Vanda de Teffè Barbini*, 1945-50 ca.

Movie Studios, studi fotografici nati per promuovere la produzione cinematografica, con fotografi come Ruth Harriet Louise, che assumono i caratteri «di una vera e propria mitologia costruita su un ideale di bellezza algido e sofisticato, [...] intangibile, su cui il “comune mortale” non può far altro che sognare»⁶. Per questo è considerato il principale esponente della *glamour photography* italiana, dal momento che regala questo canone di bellezza mitizzato, che trasforma le persone in oggetti del desiderio irraggiungibili, alle dive, ai divi e agli esponenti dell'alta società di casa nostra che immediatamente si identificano nella modalità di rappresentazione da lui proposta (fig. 2). E quindi il ritocco manuale per Ghergo non è l'esibizione delle proprie abilità artigianali, ma è lo strumento «pragmaticamente asservito al compiacimento del committente, che ama stupirsi della propria “naturale” fotogenia»⁷. Specialmente nel caso in cui il ritratto sia parte di una precisa strategia comunicativa e quindi di marketing, finalizzata a diffondere su larga scala l'immagine e lo status sociale della persona effigiata. Tutto questo è confermato dai numerosi riscontri che le immagini di Arturo Ghergo hanno avuto sui cineillustrati, sulle riviste e nella pubblicità per la quale ha realizzato numerose campagne promozionali, dove la fotografia rappresenta lo strumento centrale attraverso cui inventare il glamour, fornire informazioni sui divi e diffondere la loro immagine creando un ponte tra la cultura d'élite e quella popolare.

Anche rispetto al concetto di fotogenia l'artista si dimostra innovativo e anticipatore di una modalità di rappresentazione oggi ampiamente praticata grazie all'aiuto della tecnica e di numerosi programmi di foto ritocco. Se è vero che il termine fotogenia nasce con un preciso significato chimico-fisico che indica la genesi luminosa delle immagini, con il tempo ha subito «una brusca traslazione semantica verso il campo dell'estetica»⁸. Come ricorda Roman Gubern, negli anni Venti proprio lo *star system* americano e la macchina pubblicitaria che lo sosteneva hanno utilizzato questo termine come sinonimo della bellezza straordinaria dei divi. Il ritocco manuale, infatti, nelle immagini di Ghergo è parte integrante della costruzione mediatica e fotogenica del personaggio e, quindi, asservita alle logiche del mercato e al bisogno del soggetto di mostrarsi in tutta la sua bellezza. Poco importa se si tratta di una bellezza sublimata e costruita artificialmente attraverso la luce e il sapiente intervento di 'chirurgia estetica' eseguito in post produzione, perché il concetto di fotogenia con Ghergo inizia a designare un nuovo tipo di bellezza determinata proprio dall'avvento dei mass media. La fotografia, tuttavia, per la sua capacità selettiva può essere considerata un

⁶ Ivi, p. 146.

⁷ Ivi, p. 144.

⁸ R. GUBERN, *Immagine e messaggio* cit, p. 67.

aspetto della fotogenia, «necessaria a far nascere dei valori espressivi che a volte non si trovano nella mera contemplazione del modello»⁹.

Isa Miranda, Alida Valli, Doris Duranti, Isa Pola, Elli Parvo, Olga Villi, Sophia Loren, Amedeo Nazzari, Massimo Girotti, oltre a numerosi principi, principesse, baroni e baronesse, esponenti della politica tra cui Alcide De Gaspari e Giulio Andreotti, e addirittura papa Pio XII, sono solo alcune delle personalità ritratte e «trasfigurate dal *Ghergo's touch* in sofisticate entità semidivine»¹⁰, che sottolineano la distanza tra sé e i 'comuni mortali', che non possono far altro che sognare di fronte a queste icone di perfezione (*fig. 3*). Tutto questo esprime questioni sociali legate all'affermazione di sé e della propria maschera pubblica, quella che presentiamo agli altri e che, per questo, veramente conta. Se, come ha sostenuto Edgar Morin¹¹ le celebrità rappresentano gli intermediari tra il reale e l'immaginario, non possiamo trascurare le loro funzioni sociali. Se in generale oggi esistono critiche molto forti rispetto ai fenomeni divistici, liquidati frettolosamente come aspetti triviali, consumistici e deplorabili della cultura popolare, ci sono anche aspetti più seri che ruotano intorno a questo tema. Come ha spiegato Graeme Turner, tra un divo e i suoi fan si instaura una vera e propria relazione che certamente può avere effetti negativi sul comportamento delle persone quando

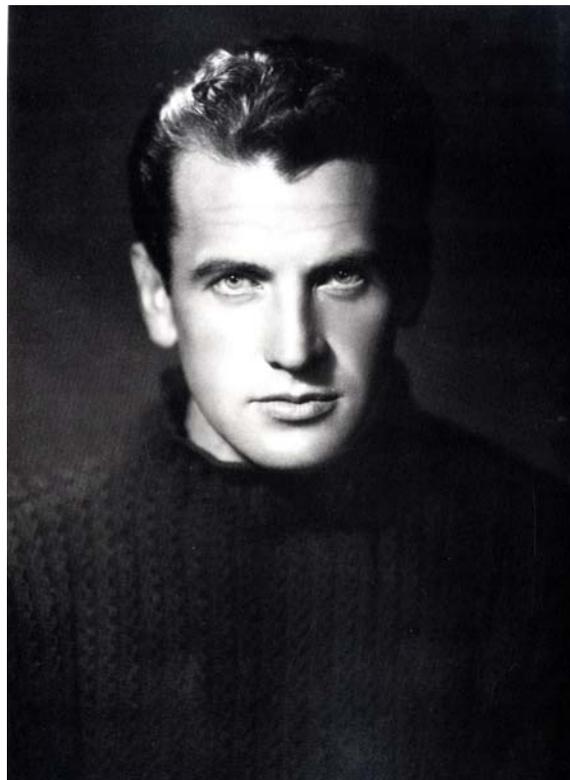


Fig. 3, Arturo Ghergo, *Massimo Girotti*, 1943- 47.

⁹ *Ivi*, p. 68.

¹⁰ C. DOMINI - C. GHERGO (a cura di), *Arturo Ghergo* cit., p. 147.

¹¹ EDGAR MORIN, *Le Star*, Milano, Olivares, 1995.

raggiunge livelli ossessivi e morbosi. Ma in situazioni di normalità ci sono alcune funzioni sociali delle celebrità degne di una attenta analisi. Un primo ruolo del divo risiede nella capacità di interrogare, formare e modificare l'identità culturale di una società, offrendo costui un esempio di comportamento e di stile. La seconda dimensione riguarda, invece, la definizione personale dell'individuo, poiché le celebrità hanno molto potere nel legittimare i modelli del capitalismo, trattandosi di «testi ideologicamente saturi e discorsivamente costruiti»¹².

La peculiarità e l'intuizione intellettuale di Ghergo, quindi, sono rappresentate dal suo aver compreso appieno le esigenze, i cambiamenti e gli stimoli dell'epoca in cui ha vissuto applicandoli alla sua arte con gradi abilità tecniche, estetico-formali e socio-psicologiche. Chi si recava nello studio dell'artista lo faceva innanzitutto per realizzare un sogno, per vivere il reale e poi scoprirlo in modo diverso da quello abituale, per lasciarsi stupire e avvolgere nella mitologia della bellezza che attraverso lo sguardo di Arturo Ghergo ha raggiunto risultati di straordinaria eleganza. Non considerare tutto ciò all'interno di uno specifico bisogno sociale di affermazione di sé e della propria immagine pubblica significa svilire sia l'opera di questo artista che la stessa fotografia la cui



Fig. 4, Arturo Ghergo, *Vera Carmi*, 1943.

peculiarità ontologica risiede proprio nel suo essere *altro* rispetto alle arti tradizionali. In quanto *analogon* del reale solo la fotografia ha il potere di concretizzare un sogno, un mito. Attraverso il suo sensibilissimo sguardo l'artista concede, anche se a pochi, di indossare un mito universale come quello della bellezza che da sempre gli uomini inseguono instancabilmente. E così nelle immagini di Ghergo «si perfeziona la perfezione, si femminizza la femminilità, si divizza la deità»¹³ (fig. 4). In fondo «il mito è una parte importante della nostra spiritualità e l'arte è uno dei modi per rappresentare, salvare e inventare la nostra mitologia»¹⁴.

L'interesse instancabile di Ghergo verso la perfezione, la sublimazione della bellezza, la

¹² GRAEME TURNER, *Understanding celebrity*, Los Angeles, SAGE, 2014, p. 28.

¹³ C. DOMINI - C. GHERGO (a cura di), *Arturo Ghergo* cit., p. 8.

¹⁴ FRANCESCO BONAMI, *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Milano, Mondadori, 2007, p. 63.

divinità del personaggio potrebbe creare l'equivoco di un'arte fine a se stessa, finalizzata alla realizzazione della bella immagine e spiritualmente gratificante. Ma per comprenderla appieno, l'arte del fotografo deve essere letta all'interno «di una funzione specifica e storicamente determinata. La vera modernità di Ghergo è essere dentro la storia, pienamente coinvolto dal ruolo che essa ha assegnato in un determinato momento al mezzo fotografico, quello di veicolare una nuova strategia comunicativa, basata su un inedito [...] modello iconografico»¹⁵.

Sesso, droga e rock'n'roll

«Nelle mie foto voglio ritrarre la realtà. Sesso, droga e rock'n'roll: questo era ciò che stava accadendo. E io facevo in modo che si realizzasse»¹⁶ (fig. 5). In questa dichiarazione è sintetizzata tutta la poetica di Bob Richardson, padre del più famoso fotografo di moda Terry.

Nato nel 1928 a Brooklyn, Bob Richardson ha avuto una vita molto turbolenta segnata dalla schizofrenia, da diversi tentativi di suicidio, dal vagabondaggio e dalla povertà assoluta. Nonostante sia stato un fotografo brillante, audace e innovativo, anche lui è poco menzionato nella storiografia di argomento. Probabilmente a causa della sua abitudine di distruggere molte fotografie e del complicato rapporto con il *fashion system* ha dato l'impressione di aver svolto una carriera breve e poco significativa. Al contrario il suo contributo alla fotografia, soprattutto di moda, è stato notevole avendo lavorato per le principali testate internazionali di *Vogue*, *Harper's Bazaar* e *Nova*. Non sempre tuttavia il suo lavoro è stato accolto positivamente, come testimoniato dal suo racconto autobiografico. «In *Harper's Bazaar* con lo straordinario Marvin Israel e la fashion editor Diana Vreeland, [...] dovevi essere originale. [...]. Editor che vivevano nel passato, ignari della rivoluzione rock and shock degli anni Sessanta. Il lavoro di Diane (Arbus) fu stroncato come troppo bizzarro, il mio come troppo forte, troppo vero, troppo erotico»¹⁷.



Fig. 5, Bob Richardson, *French Vogue*, 1966.

¹⁵ C. DOMINI - C. GHERGO (a cura di), *Arturo Ghergo* cit., p. 14.

¹⁶ TERRY RICHARDSON (a cura di), *Bob Richardson*, Bologna, Damiani, 2007, s.p.

¹⁷ *Ivi*, p. 238.

Solo nel 2007, due anni dopo la sua morte, è stata pubblicata la prima monografia a lui dedicata e curata dal figlio Terry. In essa attraverso duecento immagini rigorosamente in bianco e nero, perché Bob Richardson ha sempre affermato di vedere il mondo in questo modo, e un'autobiografia inedita si ripercorre il complicato percorso di vita e arte dell'uomo affetto da un grave disturbo mentale unito all'abuso di alcol e droga e dell'artista geniale che rifiuta i codici perbenisti di un'editoria ancora fortemente ancorata a un'idea troppo patinata del buon gusto e della moda.

Ruth Ansel, art director di *Harper's Bazaar* dal 1963 al 1971, ha affermato che Bob Richardson è stato il primo fotografo ad aver mostrato le reali e complesse emozioni delle donne. Avendo un'attitudine innata a rifiutare l'artificio, è sempre stato attratto da donne bellissime e inquiete. Le sue eroine sono state le donne con vite e sentimenti reali.

Se, dunque, Arturo Ghergo trent'anni prima ha fatto sua l'esigenza di un'epoca di rappresentarsi e mostrarsi al meglio, indossando una maschera di bellezza perfetta e mitizzata, anche se costruita e sublimata dalla perizia tecnica e dalla sensibilità estetica dell'artista, Bob Richardson negli anni Sessanta avverte i profondi cambiamenti di una generazione stanca di appiattirsi a codici estetici considerati ormai superati e opprimenti. Per questo «ha bandito il culto della “donna idealizzata” dalle sue immagini di moda e ha ridefinito la bellezza moderna»¹⁸. Come lo stesso Richardson racconta nella sua autobiografia, ciò che ha sempre rifiutato dell'industria della moda è la nostalgia per un passato che uccide la creatività e l'idea che le foto dovessero essere ‘divine’, perché il suo obiettivo era la realtà dove il glamour si fonde con la naturalezza a volte disarmante della modella fotografata. Secondo l'artista infatti «quelli che fanno il trucco e i capelli per le sessioni di moda sono dei deturpatori. Un'incantevole ragazzina si presenta con i capelli puliti e senza trucco e, dopo ore di gossip e risatine, la stessa incantevole ragazzina esce dal camerino che sembra una drag queen. È quando dico “no”. Togliete tutto o non la fotografo. [...] Gli editor [...] non facevano che dire che quei capelli straziati e quel trucco da battona erano “divini”»¹⁹.

È noto che gli anni Sessanta sono stati caratterizzati da incisivi cambiamenti degli stili di vita e da un inno alla giovinezza che ne ha accentrato i contenuti sugli aspetti rivoluzionari. Il desiderio di cambiamento e di rottura con i valori borghesi ha coinvolto tutti gli ambiti - la moda, la musica, la cultura popolare, la politica e, naturalmente, l'arte. Il mito della bellezza non sparisce in questi anni, ma si adegua ai tempi acquistando il significato di «qualcosa che punge, che fa attrito con il grumo di valori che venivano liquidati come “borghesi”, conformisti e troppo banali per giovani che

¹⁸ LISA EISNER - ROMÁN ALONSO, *The trouble with Bob*, «New York Times», 12 febbraio 2006, disponibile all'indirizzo: http://www.nytimes.com/2006/02/12/magazine/12fashion_bob.html?pagewanted=all&_r=0

¹⁹ T. RICHARDSON (a cura di), *Bob Richardson* cit., p. 264.

avevano la presunzione di cambiare tutto»²⁰. Esso convive perfettamente con la droga, l'alcol, la malinconia, l'irrequietezza e l'eleganza, perché proprio quando le contraddizioni contemporanee si fanno più acute e irrisolvibili «la bellezza riappare come l'idea che rende visibili le differenze senza distruggerle»²¹.

Bob Richardson, da sempre interessato alle relazioni umane spesso complicate e tumultuose, è stato «uno dei primi fotografi a riconoscere che queste emozioni non erano estranee al mondo della moda degli anni '60, ma al contrario erano vitali per esso»²². Avendo vissuto sulla propria pelle tutte le contraddizioni, i sentimenti e le esperienze di una generazione che rivendicava la libertà di seguire le proprie inclinazioni e di essere se stessa senza sovrastrutture opprimenti, Bob Richardson ha trasferito nella sua arte l'immagine forte, radicale, ma anche piena di sentimento e solitudine di un'intera decade segnando e innovando profondamente il contesto patinato della fotografia di moda. È stato un pioniere, un maestro e un punto di riferimento per fotografi come Bruce Weber, Steven Meisel e Peter Lindberg. E un'artista altrettanto innovativa come Deborah Turbeville ha dichiarato che «il più grande contributo [di Bob Richardson] è stato il suo senso del dramma. Ha portato il melodramma nella fotografia di moda»²³. Le sue donne «erano indipendenti, depresse, piangevano, [...] assumevano droghe, litigavano con i loro amanti e vivevano le loro vite come un profondo dramma in un film di Antonioni»²⁴. In un servizio realizzato per *French Vogue* nel 1967, ad esempio, racconta l'idillio amoroso, la malinconia e le passioni più nascoste di una coppia di amanti. In una immagine la bellissima Donna Mitchell sta piangendo, in un'altra è sdraiata su una spiaggia rocciosa mentre il suo innamorato fa il bagno nudo davanti a lei (figg. 6-7). Insomma le fotografie di Bob Richardson raccontano un'epoca in cui essere giovani significava vivere profonde contraddizioni, dal momento che il desiderio di libertà e di seguire le proprie inclinazioni si traduceva spesso in scelte e atteggiamenti irriverenti e radicali.

Nonostante la sua stessa vita sia stata profondamente segnata dagli eccessi e da una grave forma di schizofrenia, è riuscito a realizzare immagini che oggi sono giustamente considerate delle icone. Basti pensare alle fotografie scattate nel 1971 per *Vogue Italia* alla giovanissima modella e sua compagna di vita per quattro anni Anjelica Huston, ritenute tra le più belle realizzate dal fotografo (fig. 8). In esse vediamo una donna che nonostante la sua giovane età si mostra fiera e sicura di sé

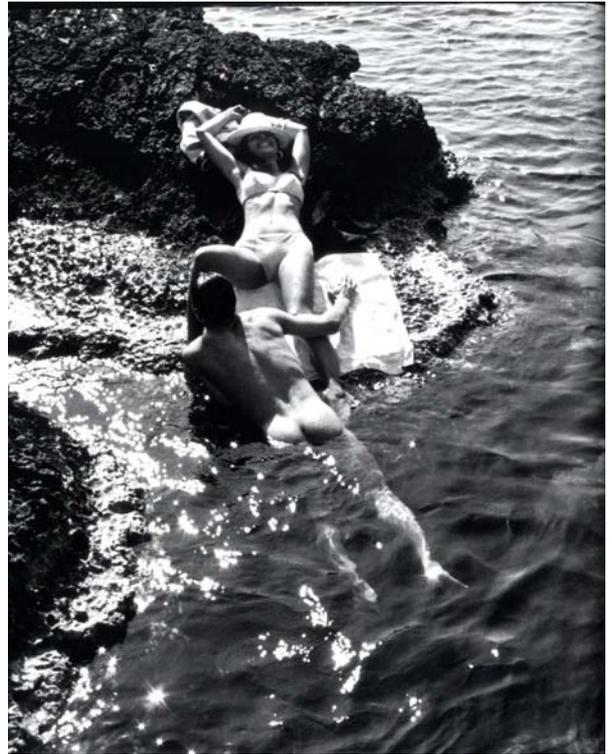
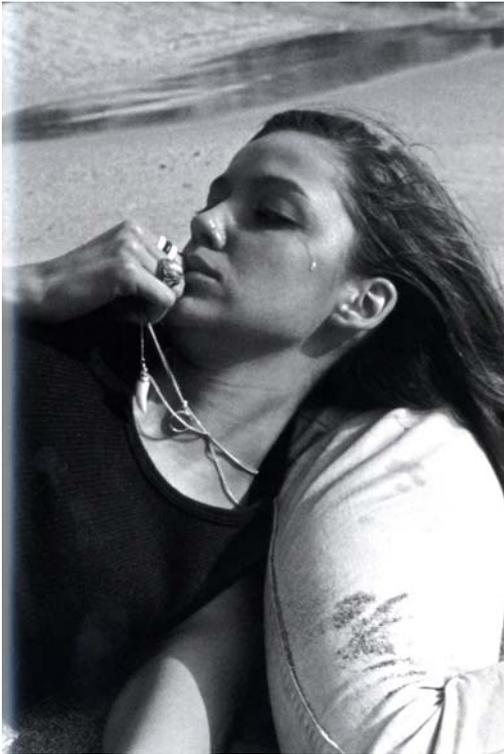
²⁰ LAMBERTO CANTONI, *Bob Richardson*, disponibile all'indirizzo: <http://www.mywhere.it/bob-richardson>

²¹ FRANCO RELLA, *L'enigma della bellezza*, Milano, Feltrinelli, 1991.

²² CATHY HORYN, *Bob Richardson, 77, Who Energized Fashion Photography*, *Dies*, «New York Times», 12 dicembre 2005, disponibile all'indirizzo: <http://www.nytimes.com/2005/12/12/arts/12richardson.html>

²³ L. Eisner - R. Alonso, *The trouble with Bob* cit.

²⁴ *Ibidem*.



Da sinistra: Fig. 6, Bob Richardson, *Donna Mitchell*, *French Vogue*, 1967.

Fig. 7, Bob Richardson, *Donna Mitchell*, *French Vogue*, 1967.



Fig. 8, Bob Richardson, *Anjelica Huston*, “*Vogue Italia*”, 1971.

all'obiettivo, aspira una sigaretta e il suo bel viso è circondato dalle nuvole prodotte dal fumo. Sono immagini-icone perché al di là dell'indiscusso fascino della modella, esse espongono la forza e la fragilità di chi credeva che «la verità su se stessi la si trova solo nudi e senza maschera»²⁵.

Gender studies

La questione dell'identità rappresenta uno degli aspetti cruciali della vita dell'individuo e di recente ha sollevato numerose riflessioni nel campo delle scienze umane e sociali. In particolare, negli ultimi vent'anni si è sviluppata una ricca produzione teorica che ha messo in discussione i rigidi codici binari che separano il maschile dal femminile.

La nozione di genere che si è diffusa con gli studi femministi a partire dagli anni Settanta del Novecento è stata prevalentemente associata alle donne. Questo atteggiamento risulta fuorviante dal momento che la categoria del genere ha assunto un'importanza rilevante anche negli studi sulla mascolinità, avendo sottolineato che sia l'identità maschile sia quella femminile non appartengono a una condizione naturale e immutabile.

Anche la realtà sociale mette continuamente in discussione il modello binario maschile/femminile fondato sulla gerarchia tra i sessi, indicando costantemente la possibilità di esperienze e modelli alternativi. Ciò che emerge in modo sempre più evidente è che l'acquisizione dell'identità di genere può rivelarsi un percorso complicato e controverso perché non sempre vi è una corrispondenza tra sesso e genere. La radicale «de-standardizzazione degli stili di vita e delle identità»²⁶ in epoca contemporanea ha evidenziato numerose disforie di genere. E ci sono studiosi come Judith Butler che sono arrivate a definire il genere una performance²⁷, e cioè un processo culturale che produce identità sessuali, trascurando tuttavia la dimensione corporea. In realtà questa prospettiva è stata criticata e in seguito rivista dalla stessa Butler, che in *Bodies that matter* ha rivalutato l'importanza del corpo biologico nel definire l'identità soggettiva. Il genere, infatti, non è solo un atto volontaristico o simbolico, ma è costituito anche da aspetti materiali che non possono prescindere dall'esperienza del corpo.

Dopo secoli in cui si è tentato di affermare la differenza sessuale tra uomini e donne, oggi forse si è compreso «che i sessi sono meno diversi di quanto si pensi, anzi tendono a confondersi se non addirittura a scambiarsi»²⁸. Questa profonda trasformazione sociale e culturale è riscontrabile

²⁵ T. RICHARDSON (a cura di), *Bob Richardson cit.*, p. 260.

²⁶ Cfr. ELISABETTA RUPINI - MARCO INGILLERI (a cura di), *Transessualità e scienze sociali. Identità di genere nella postmodernità*, Napoli, Liguori, 2008.

²⁷ JUDITH BUTLER, *Gender Trouble*, New York, Routledge, 1990.

²⁸ UMBERTO GALIMBERTI, *I miti del nostro tempo*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 28.

nell'arte, nella moda, nel cinema e nella pubblicità che offrono costantemente materiale per riflettere, parodiare e destabilizzare il concetto di identità di genere.

Il tratto saliente dei messaggi multimediali, infatti, è caratterizzato dalla comunicazione di identità ambigue e fluttuanti e la fotografia, mezzo di espressione e comunicazione sociale che attraversa ogni ambito, ha un ruolo centrale nel suggerire e nell'evidenziare queste ambivalenze con interpretazioni non convenzionali dell'identità sessuale.

A partire dagli anni Settanta numerosi artisti riflettono sul mito dell'identità 'sessuata' tanto necessario al mantenimento dell'ordine sociale e, contemporaneamente, sull'impossibilità di definire i generi rigidamente. Bettina Rheims²⁹ fa parte di una nutrita schiera di artisti che con la propria arte interrogano questioni di rilevanza sociale, dando visibilità alle numerose alternative che esistono nella vita reale, ma che spesso risultano invisibili ad alcuni solo perché non corrispondono ai canoni che la società superficialmente si è data.

Nata nel 1952 Bettina Rheims, coerentemente con il suo interesse per gli aspetti della realtà che la circonda, inizia a fotografare per strada dove accidentalmente incontra delle spogliarelliste con cui



Fig. 9, Bettina Rheims, *Morcheaux Choisis*, janvier 2001, Paris.

²⁹ Per un approfondimento della poetica di Bettina Rheims vedi ALESSANDRA OLIVARES, *Corpi di moda. Deborah Turbeville, Bettina Rheims, Vanessa Beecroft*, Milano, Museo Fotografia Contemporanea, 2012, pp. 49-71.

realizza una serie di nudi pubblicati nel 1980 sulla rivista *Egoiste*. Da subito le sue immagini presentano una forte carica erotica, che potrebbe far cadere nell'equivoco della pornografia. Si pensi, ad esempio, alla serie *Morceaux choisis* del 2002 (fig. 9) in cui presenta un immaginario lesbico piuttosto audace e aggressivo. Ma, come sottolinea Jean-Cristophe Amman, c'è una considerevole differenza tra queste immagini e la pornografia, perché «mentre nella pornografia è l'atto/azione che può culminare in una valida immagine, per Bettina Rheims il focus è su una valida immagine che implica l'atto/azione – tra due donne»³⁰.

Bettina Rheims ha lavorato e attualmente lavora per molteplici settori – pubblicità, moda, ritrattistica, copertine di dischi e poster per film – sbiadendo i confini tra fotografia commerciale e artistica. Certamente «il suo primo soggetto è il *glamour*»³¹, che a volte minaccia di perdersi nella vulnerabilità della persona fotografata. Come sostiene Kim Levin, con l'artista abbiamo a che fare con una totale 'femminilizzazione' dell'immagine e dello sguardo. È un punto di vista completamente ribaltato rispetto alle numerose immagini di moda in cui «si finisce di ridurre all'insignificanza [la donna rappresentata], ostentando la sua bellezza al solo scopo di renderla inaccessibile, e al limite esorcizzarla»³². Con Bettina Rheims non possiamo più sostenere che l'ipotetico spettatore sia maschio, perché le sue immagini sono al tempo stesso «femminili e maschili, dure e delicate. Delicate senza manierismo [...] hanno una certa sgradevolezza che non è mai amara, gratuita o maligna»³³.

Nella sua vasta produzione, l'artista ha spesso ritratto donne svestite o completamente nude, tuttavia Catherine Deneuve afferma che si tratta di molto più che semplici fotografie di nudo, definendole 'foto di pelle'³⁴. Infatti in queste immagini ognuno può ritrovare se stesso perché Bettina Rheims si concentra sulla persona reale realizzando «immagini fisiche e cerebrali [che] rivelano la personalità senza deformatla e senza aggiungere nulla di eterno o straniero a essa»³⁵. La Rheims, dunque, non è interessata a sedurre lo spettatore, al contrario a volte lo mette a disagio indirizzandolo su qualità auto-evidenti.

Nonostante la donna, il suo corpo e la sua identità rappresentino il *leitmotiv* della poetica della Rheims, l'artista dimostra di essere molto attenta alla problematica di genere che, come detto in

³⁰ JEAN-CRISTOPHE AMMAN, *Whichever Way – I Want You to Photograph Me*, in SERGE BRAMLY et al., *Bettina Rheims: Retrospective*, Munich, Schirmer/Mosel, 2004, pp. 10-14, la citazione è da p. 11 (trad. dell'autrice).

³¹ KIM LEVIN, *Bettina Rheims: The Vulnerable Image*, in S. BRAMLY et al., *Bettina Rheims cit.*, pp. 18-21, la citazione è da p. 20 (trad. dell'autrice).

³² U. GALIMBERTI, *I miti cit.*, p. 111.

³³ GINA KEHAYOFF (a cura di), *Bettina Rheims: Female Trouble*, London, Schirmer art Books, 1991, p. 7 (trad. dell'autrice).

³⁴ *Ivi*, p. 8.

³⁵ *Ivi*, p. 9.

precedenza, non riguarda solo le donne. Nel 1990 realizzò una serie dal titolo *Modern lovers* (fig. 10), destabilizzante se paragonata alle precedenti in cui aveva ritratto donne più mature. Si tratta di un lavoro molto differente rispetto a quelli in cui polarizza l'identità femminile all'esterno. Qui «è



Fig. 10, Bettina Rheims, *Modern Lovers*, Kate, dicembre 1989, Londres.

inciampata in qualcosa di diverso; persone giovani che stanno vivendo un periodo di transizione»³⁶. In questo caso la Rheims si concentra su una sorta di genere neutro che rappresenta, secondo Berndt Arell, una continuazione dei suoi primi lavori e un precursore delle sue successive serie in cui fotografa donne bellissime. All'artista evidentemente interessava catturare la fase di transizione del soggetto, quella in cui si è allo stesso tempo uomini e donne, quel momento della vita che dura solo «una frazione di secondo»³⁷. Già verso la fine degli anni Settanta un altro celebre fotografo, Bruce Weber, con le sue fotografie aveva destabilizzato il concetto di identità proponendo un'immagine maschile molto ambigua, «perché sospesa a metà tra uno stereotipo di virilità e

altrettanto evidenti ammiccamenti omosessuali»³⁸. Anche in quel caso i modelli erano molto giovani e lo stesso fotografo ha sempre dichiarato di essere affascinato dalle 'età di passaggio', quelle in cui la s-definizione identitaria è del tutto naturale e molto spesso transitoria.

A proposito di *Modern Lovers*, Bettina Rheims ha dichiarato che quella generazione di giovani le era completamente sconosciuta poiché non aveva nulla «della volontaria solitudine e narcisismo della propria generazione»³⁹. Realizzando questo lavoro per neutralizzare le differenze di genere, probabilmente, l'artista auspicava una neutralizzazione della dinamica tra uomo e donna. Come ricorda Arell, *Le nouveau désordre amoureux*⁴⁰ di Pascal Bruckner e Alain Finkielkraut suggerisce che la mancanza di differenze stimola l'armonia e sopprime il desiderio, creando l'androginia, cioè una specie di paradiso neutro in cui non ci sono opposizioni. Tuttavia sono

³⁶ BERNDT ARELL, *Play with Identities*, in in S. BRAMLY et al., *Bettina Rheims* cit., pp. 16-17, la citazione è da p. 16 (trad. dell'autrice).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ CLAUDIO MARRA, *Nelle ombre di un sogno*, Milano, Mondadori, 2004, p. 171.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ PASCAL BRUCKNER - ALAIN FINKIELKRAUT, *Le nouveau désordre amoureux*, Paris, Editions du Seuil, 1977.

proprio le differenze ad essere al centro delle riflessioni contemporanee e *Modern Lovers* è considerato un lavoro che ha contribuito alla liberazione dell'omosessualità e all'affermazione delle pluralità e delle diversità esistenti oggi. In fondo l'ambivalenza sessuale inscritta nella natura di ogni soggetto è oggi una realtà accertata non solo dalla psicologia, ma anche dalla biologia, anche se «è culturalmente rimossa perché altrimenti sfuggirebbe all'organizzazione genitale e all'ordine sociale»⁴¹. Bettina Rheims, quindi, si interroga su un'ampia gamma di questioni che riguardano i ruoli e le identità convenzionali perché, come lei stessa ha dichiarato, «svegliarsi la mattina e solo dopo decidere se lasciare al ragazzo o alla ragazza che c'è in te di dominare la tua identità per quel giorno è parte della realtà in cui vivono le sue modelle»⁴².

Nel 2011, in seguito alla richiesta di ripubblicare *Modern Lovers*, la Rheims decide di andare oltre e di esplorare le differenze di genere più di vent'anni dopo. L'approccio che ha avuto per realizzare la nuova serie, dal titolo *Gender Studies* (fig. 11), non poteva essere più calata nella realtà sociale di come è stato. L'artista, infatti, ha creato un profilo sul social network Facebook postando un messaggio in cui invitava tutti coloro che si *sentivano differenti* a contattarla. Dal suo studio ha poi organizzato delle conversazioni su Skype con giovani volontari da tutto il mondo e, come lei stessa ha raccontato, è rimasta molto impressionata dalle bellissime storie che essi le raccontavano. Alcuni avevano capito già da bambini di essere nati in un corpo sbagliato e, con l'aiuto dei propri genitori,



Fig. 11, Bettina Rheims, *Gender Studies*, Miles D., dicembre 2011, Paris.

⁴¹ U. GALIMBERTI, *I miti* cit., p. 99.

⁴² B. ARELL, *Play With Identities*, cit., p. 17 (trad. dell'autrice).

avevano deciso di cambiare sesso. Ma ciò che ha più stupito l'artista è che alcuni hanno rifiutato di scegliere tra le due opzioni, decidendo di utilizzare entrambe le identità⁴³.

Dall'incontro con venticinque candidati provenienti da diverse parti del mondo è nata la serie *Gender Studies*, in cui la Rheims è riuscita a conciliare il suo approccio umano con le profonde aspirazioni sociali che l'hanno spinta a rivelare significati fondamentali su una questione delicata e di grande attualità. Solo attraverso una profonda sensibilità estetica è possibile raccontare temi controversi con l'intensità e la durezza che caratterizza la poetica di Bettina Rheims senza mai risultare gratuitamente sgradevoli o banali.

Innanzitutto ciò che colpisce di queste immagini è l'atmosfera estetica in cui i protagonisti sono calati. In un ambiente fresco e luminoso, su uno sfondo neutro le persone sono rappresentate da diversi punti di vista, alcuni si mostrano forti e sicuri di sé, altri più ansiosi o pervasi dalla malinconia e dalla solitudine. Nonostante si tratti di una serie, l'artista è riuscita a far emergere le differenze psicologiche, fisiche e comportamentali di ogni soggetto rappresentato. Lo spettatore, confuso e affascinato allo stesso tempo, è tentato di classificare le persone ritratte, ma esse sembrano tutte sospese in uno stato transitorio tra i due sessi e allo stesso tempo in perfetto equilibrio tra essi. Anche la scelta dei capi indossati non è certo casuale. I modelli, infatti, indossano abbigliamento intimo tagliato, increspato, avvolto intorno al corpo e trasparente. I loro corpi risultano nudi e allo stesso tempo vestiti, nella consapevolezza che il corpo contemporaneo è un corpo sempre velato, reso opaco dalle possibilità che moda, fitness, cosmesi e chirurgia estetica offrono per trasformarsi costantemente. Il velo, in fondo, «è un indumento di cui non ci si può mai spogliare completamente, ma soltanto scambiare con un altro più diafano»⁴⁴.

In questo caso l'ambiguità è volutamente accentuata. Infatti la Rheims, affascinata dalle voci dei suoi modelli, ha realizzato un video che mostra le immagini con un elemento audio in cui si possono ascoltare le voci dei protagonisti della serie che si raccontano. Uno di essi dice: «uomo o donna? Tu come mi vedi?», dimostrando di voler sfuggire completamente alla categorizzazione di genere, lasciando allo spettatore piena libertà di interpretazione. Un altro protagonista sottolinea come la presunta differenza risieda nello sguardo altrui e non nella sua persona affermando: «io non mi sento diverso è la gente che mi guarda diversamente». Tutti infatti, chi in modo più sfrontato, chi timidamente, cercano un confronto con lo spettatore. Tra i protagonisti della serie è presente anche il modello dal successo internazionale Andrej Pejic (*fig. 12*), simbolo per eccellenza

⁴³ Disponibile all'indirizzo: <http://www.hamiltonsgallery.com/artists/39-Bettina-Rheims/series/gender-studies/>

⁴⁴ PAOLO FABBRI, *Pensieri del corpo nudo*, in GIULIO EMILIO ASCHIERI, *Nudo & Crudo. Corpo sensibile/Corpo visibile*, Milano, Charta, 1996, pp. 2-8, la citazione è da p. 6.



Fig. 12, Bettina Rheims, *Gender Studies*, Andrej P., juillet 2011, Paris.

dell'androginia, che ha sfilato per *griffe* come Jean-Paul Gaultier e Michalsky sia in abiti maschili che femminili, e che nel 2014 si è sottoposto a un intervento di riassegnazione del sesso. Anche il provocativo fotografo Kael T. Block, nato donna, si è lasciato fotografare da Bettina Rheims mostrando apertamente le cicatrici che segnano il suo corpo sottoposto a numerosi interventi chirurgici.

Dunque i modelli di Bettina Rheims, artista attenta alla realtà che la circonda, provocativa con intelligenza e dura con profonda sensibilità, si mostrano con notevole coraggio riaprendo la ferita di una società che dimostra quotidianamente di non essere ancora pronta ad accettare le s-definizioni identitarie e rifiuta l'esistenza delle teorie di genere che decostruiscono i concetti rassicuranti del maschile e femminile.

Artisti con poetiche molto diverse tra loro come Arturo Ghergo, Bob Richardson e Bettina Rheims, pur realizzando fotografie su commissione - per la ritrattistica, il cinema, la pubblicità, la moda e le riviste - hanno raccontato con le immagini la propria epoca e gli aspetti della realtà che l'hanno caratterizzata, raggiungendo risultati di altissima e riconosciuta valenza estetica e artistica. Si tratta solo di tre dei numerosi fotografi che ci pongono di fronte alla condizione ibrida della fotografia come «medium [...] legato indissolubilmente ai due aspetti: quello estetico e quello sociologico»⁴⁵.

⁴⁵ GILLO DORFLES, *Il feticcio quotidiano*, Roma, Castelvecchi, 2012, pp. 105-106.