

NOTES

Laura Rigotto

Il dualismo amore-morte nell'opera di Nobuyoshi Araki *

Il dualismo amore e morte, *eros e thanatos*, ritorna spesso nei riferimenti usati dall'artista per parlare del proprio lavoro di fotografo. Anzi, è forse plausibile supporre che esso costituisca la base sulla quale poggia l'edificio concettuale dell'intera sua opera. Egli stesso del resto afferma che “la foto è amore e morte”.¹ D'altra parte, le fotografie di Araki hanno sempre per oggetto qualcosa che rientra nella sua sfera affettiva: in quello scattare quasi compulsivo, dall'istante in cui apre gli occhi al nuovo giorno fino

al momento di coricarsi, l'artista non si limita infatti a registrare passivamente tutto ciò che passa davanti ai propri occhi, ma rivolge l'attenzione solo a ciò che ama e, come è ormai ben risaputo, soprattutto a Tokyo, la città nella quale è nato, vive e lavora, percepita non a caso come l'utero materno. Egli stesso dice: “Se per parlare del mio lavoro potessi usare la parola presentazione, sarebbe una «presentazione» delle donne, dei luoghi o del tempo che io amo”.² Così, come paradossalmente afferma di aver

fatto la prima foto subito dopo la nascita voltandosi a immortalare il sesso materno³ (una specie di *Origine du monde* orientale),⁴ Araki ha concentrato la propria attività artistica su quella sorta di surrogato della madre che è la città natale, di cui infatti vengono immortalati solo i luoghi e le persone che l'artista predilige, che frequenta quotidianamente e in particolare, quello che di Tokyo può essere considerato il sesso, ossia Shinjuku, il quartiere a luci rosse dove sorgono i Love Hotels e il divertimento si fa sfrenato.

Questo aspetto della fotografia, legato all'amore e alla morte, è probabilmente presente nell'estetica arakiana fin dall'infanzia, fin da quando cioè Araki andava a giocare nel cortile di un tempio vicino a casa dove venivano sepolte le prostitute senza famiglia. Si può capire così anche la doppia valenza dell'atto fotografico, non più solo legato a thanatos, ma anche a eros, che in Araki si collega a un atto estremo come il suicidio. Si tratta della vicenda "narrata" in quella sorta di fotoromanzo che è *Suicidio a Karui-*

zawa, dove la coppia che l'artista fotografa vive l'ultimo amplesso prima del suicidio. Dice Araki: "credo che l'atto sessuale consumato prima del suicidio debba essere il massimo, perché è l'ultimo".⁵ Come non pensare che compaia qui anche un'eco di quelle tombe di prostitute viste da bambino?

Araki sa che la foto ha in sé l'idea della morte, ma il fatto che essa registri i singoli istanti della vita è avvertito come positivo: bisogna infatti continuare a fotografare ogni singolo istante, così come bisogna continuare a vivere. Per questo egli fotografa compulsivamente dalla mattina alla sera. A volte, a testimoniare questo aspetto dell'atto fotografico, compare anche la data impressa sulla foto stessa,⁶ che dice semplicemente che quel momento o quel giorno era meraviglioso e per questo andava conservato.⁷

Tuttavia, per Araki, oltre che nella fotografia in quanto tale, la morte è presente nell'alternarsi dei pieni e dei vuoti che caratterizza sia la vita della città (per esempio nell'attimo in cui la folla attraversa gli incroci lasciando

spazio al vuoto) sia il trascorrere delle nubi nel cielo. È chiaro che con le sue foto Araki tenta di riempire un vuoto, contrastare l'assenza, caratteristica sostanziale della morte.

Sempre quest'idea di alternanza tra vita e morte, tra vuoto e presenza è uno dei motivi che spinge l'artista a introdurre nelle sue foto piccoli animaletti preistorici, iguane, lucertole, gechi (ma anche giocattoli più o meno mostruosi) che spesso insidiano le donne o semplicemente fanno loro compagnia (Fig. 1). Araki, infatti afferma: “un luogo in cui non c'è nessuno è sempre una rovina. Io li inserisco per trasformare questo spazio in un paradiso”.⁸ Ovviamente, lo spazio di cui parla Araki è il corpo femminile, quello spazio che dall'inizio della sua carriera, anzi della sua vita, si è dato a esplorare, perché “la donna possiede ogni fascino della vita. Ne ha tutti gli elementi essenziali: la bellezza, la bruttezza, la purezza”.⁹ La donna “cielo”, la donna spazio infinito, dunque, luogo polisemico e ricco di valenze, ma anche luogo vuoto che occorre riempire attra-



Fig. 1 – Nobuyoshi Araki, *Tokyo Comedy*, 1997

verso i piccoli mostriciattoli. Essi allora si accostano spesso alla figura femminile, talvolta come una piccola presenza appena percettibile, talaltra come un vorace amante pronto a divorarla, ma ad ogni modo non sono lì per caso: essi simboleggiano una presenza, quella di cui l'artista ha bisogno per riempire il vuoto. Si tratta di una simbologia molto chiara: i dinosauri (e i loro simili) non sono altro

che alter ego dell'artista, che riesce così a essere sulla scena anche quando non è fisicamente presente.

Bisogna riconoscere che Nobuyoshi Araki possiede una grande capacità di autoanalisi, che gli permette di comprendere anche i meccanismi profondi che governano il proprio bisogno di fotografare. Tuttavia possiamo aggiungere alcune interessanti notazioni sul legame della fotografia con la morte osservando come in diverse occasioni la foto abbia letteralmente assunto un carattere funerario. Mi riferisco ai tre lutti più significativi della vita dell'artista giapponese: quello relativo ai genitori e quello legato alla prematura scomparsa della moglie (Fig. 2). In tutti e tre queste occasioni Araki non ha saputo resistere alla tentazione di scattare un'ultima foto, anzi "l'ultima" per definizione, cioè quella della salma della persona amata. Foto in bianco e nero, ovviamente, dato il contesto. Naturalmente qui non c'è un istante meraviglioso da conservare, quanto piuttosto un corpo amato che va in contro al disfacimento e che lascia un'ultima traccia di sé prima

di scomparire per sempre. In questo senso la fotografia diventa l'estremo atto d'amore non tanto verso la persona quanto verso il suo corpo.



Fig. 2 – Nobuyoshi Araki, *Winter Journey*, 1991

Accade talvolta che Araki cerchi di resuscitare queste foto di morte, questo bianco e nero, ricorrendo a piccoli interventi pittorici, per aggiungervi “dei sentimenti erotici, della passione o il calore di un corpo”¹⁰. Per fare questo

sceglie spesso il rosso, suo colore preferito, o il verde. In diversi casi tali interventi riguardano fotografie di donne in atteggiamento erotico, alle quali Araki dipinge il pube, a significare una prossimità che altrimenti la foto di per sé nega. Lui stesso afferma che è come se le toccasse o simulasse una penetrazione¹¹. È evidente come nel pensiero di Nobuyoshi Araki l'idea della morte non sia quasi mai disgiunta dall'eros, anzi possiamo supporre che questi due



Fig. 3 – Nobuyoshi Araki, *Love in Winter*, 1998

aspetti, come abbiamo visto, abbiano creato uno stretto connubio fin dalla sua infanzia.

Un'altra modalità utilizzata dall'artista per esprimere il suo desiderio di un contatto e al tempo stesso per realizzarlo è l'uso delle corde con le quali vengono legate le modelle. Spesso, infatti, le sue donne sono appese a travi tramite corde, oppure semplicemente legate, divenendo una sorta di insaccato gigante, mentre i piccoli alter ego di gomma dell'artista le osservano, le succhiano, simulando feroci azzannamenti e penetrazioni (Fig. 3). Araki evidenzia tuttavia una differenza tra questa pratica e quella estrema del bondage, in quanto nel *Kinbaku* il legare ha un altro significato: "io lego i corpi delle donne" dice l'artista, "perché so che non posso legare la loro anima. Solo il loro fisico può essere annodato. Legare le donne rinvia in qualche modo ad abbracciarle"¹². Si ripropone forse l'idea che sta alla base della foto dell'estinto: l'anima non può essere fotografata e trattenuta, solo il corpo può essere "immortalato". Ad ogni modo, anche nel *kinbaku*, come

nel bondage c'è in un certo modo la volontà di esercitare un controllo fisico sul partner, anche se si tratta di un controllo non violento, che scaturisce dall'abbraccio e il nodo creato dall'abbraccio può essere stretto, può anche far male, ma può essere sciolto; implica amore, non violenza. Susan Sontag osservava che il fotografare, di per sé, “significa appropriarsi della cosa che si fotografa, significa stabilire con il mondo una relazione particolare che dà una sensazione di conoscenza e quindi di potere”¹³. In tal modo attraverso le sue fotografie Araki tenta forse di conoscere quell'oggetto misterioso e complesso che per lui è la donna: legarla, dipingerle il sesso in modo spostato, inserire sulla scena i suoi alter ego, rappresentano forse tutte sublimazioni, spostamenti dell'atto sessuale vero e proprio, che l'artista non riesce o non vuole più a vivere nella realtà, preferendo di gran lunga scattare foto¹⁴. Anche attraverso l'atto sessuale si può infatti avere una sensazione di dominio, di possesso dell'oggetto amato: il coito rappresenta una fusione totale, nella quale si annulla

l'individualità, l'Io, mentre si crea una fusione indistinta che richiama quella primigenia tra madre-bambino. Le fotografie di Araki nelle quali compaiono i mostri rappresentano quindi forse proprio un tentativo di ristabilire questa fusione: i dinosauri accanto a donne legate, incinte, ci parlano del desiderio profondo dell'artista non solo di abbracciare le donne, creature misteriose, ma probabilmente alludono anche alla possibilità di ristabilire il legame con la madre, spezzato dalla nascita (Fig. 4).

Non si deve poi dimenticare che i mostriciattoli di Araki e soprattutto l'atto amoroso instaurato tra alcuni di essi e le figure femminili, richiamano in modo piuttosto esplicito una delle opere forse più celebri tra le *Shunga*¹⁵, quel *Sogno della moglie del pescatore*¹⁶ di Hokusai in cui una giovane donna si abbandona al piacere provato mentre una piovra gigante le succhia il sesso, un piccolo polipo si insinua fra le labbra e tutto il suo corpo è avvinghiato dai tentacoli dei due mostri marini. Al posto dei tentacoli nelle foto dell'artista giapponese abbiamo le corde che strin-



Fig. 4 – Nobuyoshi Araki, *Tokyo Comedy*, 1997

gono le moderne “pescatrici”, come in una sorta di *Shunga* contemporanee, dove si dispiega una nuova arte amorosa, fatta ancora di pallide carni orientali e kimono, ma anche di irrequieti locali notturni e donne abbigliate all’occidentale, di incontri a due come di spettacoli erotici aperti a un ampio pubblico.

Diversamente dalle *Shunga*, tuttavia, le donne di Araki sono più spesso fotografate da sole o in compagnia dei dinosauri di plastica, mentre l’uomo è una presenza più saltuaria, quasi non necessaria (eccettuati i “fotoromanzi”, come ad esempio *Suicidio a Karuizawa*, o le foto dei locali notturni di Shinjuku): a sostituirlo ci pensano bene proprio i vari mostri di Araki, i suoi alter ego, come in una sorta di moltiplicazione parossistica del *Sogno della moglie del pescatore*. La figura dell’artista, rappresentata dai dinosauri, pare scacciare qualsiasi altro personaggio maschile, rendendolo inutile. C’è soltanto lui accanto alla donna-madre, a contemplarne la bellezza, il ventre che cresce, ad abbracciarla, pronto a ripetere l’amplesso dal quale tutto ha avuto origine.

In altri casi Nobuyoshi Araki compare nelle foto di donne legate o che fanno sesso con altri uomini senza tuttavia esercitare un ruolo importante ma, piuttosto, con una parte secondaria o come semplice spettatore, come “un piccolo personaggio in una *Shunga*”¹⁷; mentre in altre foto

l'artista compie delle vere performances, collaborando con i suoi mostriciattoli.

Questi mostri di plastica fanno la loro comparsa anche in un altro dei soggetti prediletti dal maestro: i fiori, solitamente fotografati a distanza molto ravvicinata, quasi volesse farcene sentire il profumo (Fig. 5). Eppure spesso i fiori sono in decadenza: sovente di tonalità accese ci mostrano la propria rovina sulla quale, a volte, già trionfano rettili pronti a divorarne l'ultima linfa. Eppure è proprio questo il momento in cui pulsa in loro il massimo erotismo e, proprio nell'istante in cui la morte si va impossessando di queste fragili creature, l'artista interviene con la sua macchina fotografica e ferma il tempo: sfioriti a metà, reclinati mestamente o rinsecchiti, i fiori di Araki saranno tuttavia per sempre vivi e non verranno mai del tutto sopraffatti dalla morte.

La connessione tra fiori in decadimento e morte diventa oltremodo esplicita in talune foto, nelle quali Araki ci restituisce l'immagine di fiori deposti davanti a vecchie



Fig. 5 – Nobuyoshi Araki, *In Ruins*, 1997

tombe, anch'esse in rovina (Fig. 6). E qui, forse più che in qualsiasi altra opera, ritorna l'associazione compiuta dall'artista nella propria infanzia tra tombe e prostitute, tra eros e thanatos. Un legame che richiama anche l'atto di forza che l'artista ha compiuto nei confronti della

scomparsa dei propri cari: la foto della salma. Forse anche in quelle foto (si pensi a Yoko nella bara circondata da fiori) non c'è solo l'amore per l'estinto, ma anche l'erotismo, lo stesso che Araki percepisce nel deterioramento dei fiori.



Fig. 6 – Nobuyoshi Araki, *Angel's Festival*, 1992

È evidente che questi fiori non ci parlano soltanto della loro decomposizione, ma sollecitano in noi anche pruriginose associazioni, sottili giochi di somiglianze: tutto ciò che si apre, che si dischiude richiama un sesso femminile, i petali di una rosa ricordano le labbra di una vagina. E come su un pube femminile, anche sulle efflorescenze vegetali si accampano mostri, si arrotolano serpenti, si arrampicano lucertole. L'insidia si ripete, solo che questa volta il gioco è completamente traslato: una lucertola per Araki, un fiore per una donna.

Forse, date queste premesse, non c'è una foto che sintetizzi meglio l'immaginario erotico arakiano di quella in cui compare una donna legata e sospesa a gambe divaricate in un tradizionale interno giapponese, con un fiore inserito direttamente nel sesso (Fig. 7). Qui, nella maniera più completa, corde, donne, dinosauri e fiori si combinano in un'unica foto, restituendoci chiaramente la filosofia del Maestro, dove la sofferenza scompare nell'espressione rilassata della giovane geisha che, come



Fig. 7 – Nobuyoshi Araki, *Tokyo Comedy*, 1997

quasi tutte le donne di Araki, guarda dritta dentro l'obiettivo, instaurando con lo spettatore un ambiguo gioco, quasi fossimo stati noi a infliggerle quell'insolita punizione, alla quale lei sembra d'altronde adattarsi con piacere. Non dimentichiamo che nell'atto fotografico è insito un processo di identificazione sia con l'oggetto fotografato (la "vittima" dell'atto fotografico) sia con l'aggressore¹⁸, che nel nostro caso si riduce ad essere l'artista stesso. In tal modo le donne di Araki sono vittime due volte: sono cioè "vittime" con le quali gli spettatori possono identificarsi, ma sono anche "vittime" di un gioco perverso (messo in atto dal fotografo che ha poi fatto scattare l'otturatore) del quale finiamo per essere complici in quanto testimoni della scena. Così le foto di Araki ci legano a doppio filo, innescando in ognuno di noi una serie complessa di meccanismi psicologici che certamente non possono lasciarci indifferenti: come afferma Stefano Ferrari si crea infatti un ambiguo gioco sado-masochistico¹⁹ che appaga le pulsioni più recondite dello spettatore stes-

so. Si attiva anche in questo caso il meccanismo del “piacere preliminare” o “premio di seduzione” di cui parla Freud: attraverso il filtro estetico (le foto dell’artista giapponese sono sempre “belle foto”, tecnicamente molto curate) lo spettatore può infatti soddisfare anche quelle pulsioni che altrimenti sarebbero sottoposte a censura.

 NOTE

¹*Nobuyoshi Araki interviewé par Jérôme Sans*, in *Araki*, Taschen, Köln 2007, p. 18.

²*Ibid.*

³*Ibid.*

⁴ Dunque si può supporre che attraverso le sue foto Araki cerchi di riprodurre una sorta di “scena primaria”, dando visibilità a qualcosa che in realtà non può aver visto e non può esser ricordato. Come suggerisce Tisseron, la fotografia è il “mezzo ausiliario del nostro ricordo per situazioni alle quali non abbiamo assistito” (S. Tisseron, *La photographie entre certitude de réalité et souvenir sans image*, in F. Soullages, (a cura di), *Photographie et inconscient*, Osiris, Parigi 1986, p. 729).

⁵F. Maggia, a cura, *Suicide in Tokyo*, Baldini&Castoldi, Milano 2002, p. 6.

⁶“La foto datata” dice l’artista “non è nulla più che la semplice testimone di un giorno. Ma la fotografia è questo!”. Cfr. *Nobuyoshi Araki*, cit. p. 20.

⁷*Ibid.*

⁸Ivi, p. 220.

⁹*Nobuyoshi Araki*, cit., p. 19.

¹⁰Ivi, p. 20.

¹¹*Ibid.*

¹²Ivi, p. 19.

¹³ S. Sontag, *Sulla fotografia*, trad. it. Einaudi, Torino 1978, p. 4.

¹⁴“Preferisco la foto al sesso” dice Araki; o ancora: “[le donne] si aspettano di avere una relazione sessuale. Cenare assieme non è sufficiente. Io non potrei più poiché preferisco la fotografia”, *Nobuyoshi Araki*, cit. p. 19.

¹⁵Con il termine *Shunga*, “immagini della primavera”, si indicano le stampe e le pitture di soggetto erotico prodotte dal XVII secolo fino agli inizi del XX dai maggiori artisti dell’Ukiyo-e, quali Moronobu, Utamaro, Kunisada e altri. Erano prodotte per un pubblico vasto e diversificato: mercanti ed artigiani, soldati che le portavano con sé in battaglia, amanti che solleticavano la fantasia della prescelta di turno, preti buddisti, giovani spose (erano infatti originariamente pensate per l’educazione sessuale). M. Fagioli, *Shunga. Ars amandi in Giappone*, Cantini, Firenze 1996, pp. 7-10.

¹⁶Il *Sogno della moglie del pescatore* (nota anche come *Pescatrice di awabi e piovra*) fa parte del terzo volume di *Kinoe no komatsu* (Languire per l’amore) edito nel 1814, l’opera più nota tra le stampe a ca-

rattere erotico di Katsushika Hokusai. Nel tardo Ottocento fu conosciuta anche in Occidente e celebre resta la descrizione fattane da Edmond de Goncourt nella sua monografia sull’artista giapponese. Ivi, p. 115.

¹⁷*Nobuyoshi Araki interviewé par Jérôme Sans*, cit. p. 19.

¹⁸Ivi, p. 45.

¹⁹*Ibid.*