

*I fiori dell'inferno e la magia dello schermo*  
di Marc Lenot

Non c'è più Inferno!  
Niente più inferno?

Fino al 1969 l'Inferno era la sezione della Biblioteca nazionale di Francia dove erano conservate le opere contrarie alla buon costume, libri stampe e fotografie pornografiche e/o di carattere erotico, secondo la definizione di ciascuno<sup>1</sup>. Ma oggi non c'è più molto che possa essere decretato contrario alla buon costume, che faccia scandalo, anche se una certa censura militante conservatrice è ancora in agguato. Oggi il sesso è diventato praticamente un oggetto di consumo corrente e gli organi sessuali, maschili o femminili, sono visibili quasi ovunque senza che alcuno batta ciglio o faccia schiamazzi. A delle apparizioni discrete, nascoste o mascherate dietro pretesti storico-artistici ha fatto seguito un'onnipresenza dichiarata senza complessi. Il sesso (quello femminile poiché qui non parleremo che di quello) è stato da sempre l'oggetto di celebrazioni, omaggi e glorificazioni. Prima di tutto, gli è stato dato un nome: dall'Aretino a Brassens (tanto prima quanto dopo) è stato chiamato con nomi poetici e nomi volgari, nomi teneri e nomi insolenti. Per indicarlo, adorarlo o cantarlo, sono state inventate le più belle perifrasi e le peggiori volgarità. È stato in cima, o piuttosto al centro, dell'arte della rappresentazione del corpo femminile. La lunga lista dei nomi dati al sesso della donna è assai estesa nei nostri dizionari, risuona nei luoghi di ricreazione e riempie i bassifondi dei nostri porti. Si dà il caso che un buon numero di quei nomi abbiano delle coloriture che evocano ortaggi, fiori, vegetali, prodotti agricoli; si parla spesso di giardino (come nel *Cantico dei Cantici*), di aratura, di cespuglio spinoso (o addirittura di "roveto ardente"). O di gemma (tumescente, naturalmente!). Ai nostri poeti e alle nostre canaglie, che certe volte sono la stessa cosa, la fantasia non è mai venuta meno su questo tema.

Inoltre, non contenti di averle dato un nome, essi la rappresentano disegnandola, dipingendola e scolpendola. La storia della raffigurazione del sesso femminile comincia senza dubbio con la rappresentazione simbolica delle dee madri della preistoria, che avevano un semplice taglio al centro di un triangolo. Continua con l'immagine pudica e liscia, quasi idealizzata, che gli scultori antichi danno al sesso delle donne, dee o mortali che siano. Dopo il periodo oscuro del Medioevo, i pittori dei tempi moderni sono tornati a quella rappresentazione all'antica, assai conforme all'anatomia ma priva di peluria, per via del tabù dei peli del pube. Le prime raffigurazioni veritiere che io conosca (almeno in Occidente, poiché se ne trovano di più antiche in Giappone, lontano dal puritanesimo giudeo-cristiano) sono quelle di un architetto visionario della fine del XVIII secolo, Jean-Jacques Lequeu che, quando il suo lavoro di rilevare edifici gliene lasciava il tempo, eseguiva delle straordinarie *Figure lascive* la cui precisione anatomica non ha nulla da invidiare a un manuale di medicina. È a partire dalla metà del XIX secolo che il verismo trionfa in questa materia: furono allora numerosi gli artisti che, liberati da ogni complesso, si dedicarono felicemente alla glorificazione della vulva e che, con Courbet, Rodin, Schiele, Klimt e molti altri fino ai nostri giorni, hanno scritto un nuovo capitolo della storia della raffigurazione del sesso femminile.

Al momento stesso di quella liberazione appare sulla scena la fotografia, dapprima "umilissima serva delle arti" (Baudelaire). Non entreremo qui nel vecchio dibattito tra pittura e fotografia, tra idealizzazione e rappresentazione della realtà, ma certo è che l'invenzione della fotografia ha incoraggiato anche una pulsione voyeuristica che si è tradotta in un'ampia produzione d'immagini al confine tra erotismo e fotografia (e nella loro commercializzazione clandestina). Il pioniere sembra

---

<sup>1</sup> Cfr. il catalogo dell'esposizione alla Bibliothèque nationale de France (dal 4 dicembre 2007 al 2 marzo 2008), a cura di Marie-Françoise Quignard e Raymond-Josué Seckel, *L'Enfer de la Bibliothèque. Eros au secret*, BnF, Paris 2007.

essere stato l'americano di origine francese Alexis-Louis-Charles Gouin, che ha realizzato i primi dagherrotipi di un sesso femminile. Tra i suoi emuli, il più noto nel XIX secolo è stato senza dubbio Auguste Belloc, che ha tratto meravigliosamente vantaggio dalla visione stereoscopica, dando l'illusione del rilievo alle sue visioni di sesso, capaci di suscitare una voglia irresistibile di allungare la mano verso l'oggetto del desiderio e di toccarlo. Oggi, sono moltissimi i fotografi che hanno catturato nel loro visore il sesso dei loro modelli, certe volte fino all'ossessione; contentiamoci di citarne uno per tutti, Henri Maccheroni, con la sua serie di duemila fotografie di un sesso femminile.

Prima di passare al soggetto di questa mostra, due parole sul nesso tra i fiori e il sesso, fiori del male, forse, fiori dell'inferno, fiori del desiderio. Allorché Georgia O'Keeffe ha dipinto dei grandi fiori sensuali che, agli occhi di tutti (anche se lei si è sempre schermata) sembrano esplicitamente sessuali, ornati di petali umidi come delle labbra e di pistilli drizzati come dei clitoridi, Nobuyoshi Araki, per un altro verso, ha fotografato, lui, dei sessi di donna come se fossero dei fiori. Ho incontrato poco tempo fa un'artista inglese che m'interessava perché con la sua bocca aveva fatto quello che Paolo Gioli fece con il pugno, e cioè delle fotografie stenopeiche. Mentre mi raccontava la storia della sua vita<sup>2</sup>, mi ha confidato che, da giovane, aveva fatto qualche performance dove si era trasformata in un vaso a stelo: nuda, camminando in equilibrio sulle mani davanti agli spettatori, con un giglio dritto verso il cielo ficcato nella vagina. Questo incontro di un fiore con un sesso di donna, questa trasformazione di un sesso in vaso da fiori, questo passaggio di una frontiera ancora inesplorata, mi sono tornati alla mente davanti alle fotografie di Paolo Gioli che possiamo vedere in questo libro.

Guardiamole insieme. Quello che colpisce di primo acchito è l'inquadratura stretta, la visione frontale di questi sessi di donna più grandi del vero. Lo choc visivo è totale, stiamo lì davanti il più vicino possibile, col naso all'insù, circondati da tutti i lati, costretti a guardare senza poterci sottrarre salvo a rifiutarsi di vedere, a chiudere gli occhi. Ma anche così, con un atteggiamento di rifiuto, di negazione, di spavento l'immagine resterà impressa nella rétina, ricomparirà nei nostri sogni. Non ricordo di aver mai provato, da adulto, un'impressione d'imbarazzo del genere salvo forse nel 2005 al Jeu de Paume, in una sala piena di fotografie di prostitute di Amsterdam, di Jean-Luc Moulène<sup>3</sup>, che mettevano in mostra il sesso in maniera altrettanto diretta e altrettanto fastidiosa: ma quello di Moulène era un lavoro politico e non poetico, egli mostrava degli strumenti di lavoro e non degli altari.

Forse, prima di guardare le fotografie di Paolo Gioli, la parte centrale, il soggetto, dobbiamo lasciar correre lo sguardo, curioso, prudente o imbarazzato che sia, sui margini, sui bordi dell'opera. Come sempre nelle Polaroid di Gioli il quadro sembra tagliato, strappato, non finito, incompleto. Vi si scoprono tracce chimiche, o forse alchemiche: Gioli conserva il materiale di scarto del Polaroid, quello che di solito viene buttato via, i bordi imperfetti, i baccelli dei prodotti chimici. Far vedere la *cucina* del fotografo, rivelare il processo insieme al prodotto finito, non nascondere nulla delle lacune, delle imperfezioni, degli errori vuol dire mettersi di primo acchito agli antipodi della foto leccata, *ben fatta*, troppo ben fatta. Siccome Gioli trasferisce manualmente l'immagine dalla pellicola Polaroid alla carta da disegno con un rullo che non preme sempre con eguale pressione, sulla parte inferiore dell'opera si possono vedere piccoli spazi bianchi, intatti, insenature appuntite, tracce di un'assenza, impronte di un vuoto. Ho inteso questo errare dello sguardo che segue i bordi dell'immagine come un modo di farci aguzzare l'occhio, di prepararci al confronto con quelle donne, con quei sessi; è una maniera di metterci in qualche modo in guardia, un avvertimento discreto: *Non dimenticatevi che quello che state guardando non è un sesso reale ma la fotografia di un sesso, fatta da mano d'uomo. Non lasciatevi trarre in inganno, trascinare, confondere: lì c'è, c'è stato un artista, demiurgo operante nascosto nell'ombra.*

---

<sup>2</sup> Cfr. Lindsay Seers, *Human Camera*, Article Press, Birmingham 2007.

<sup>3</sup> Cfr. Nathalie Delbard, *Jean-Luc Moulène*, Petra, Paris 2009.

Ma veniamo senz'altri indugi alle donne, ai loro sessi. Si tratta di donne bene in carne quelle che vediamo, modelle occasionali, contadine o operaie della pianura del Po, dall'età non definibile, adolescenti o donne mature dalla coscia ben tornita, con il biancore della carne che risalta nell'ombra. Certe volte la materia stessa della fotografia dà l'impressione di un effetto di umidità, rende la carne umidiccia, imperlata, al punto da desiderare di toccarla, ma non è che un'illusione fotografica, un miraggio.

Sembra di vedere sulla pelle delle venuzze, delle venature ma la loro disposizione lascia perplessi, sembra artificiale: e, infatti, si tratta dell'impronta lasciata dalle dita del fotografo sulla pellicola Polaroid, della reazione chimica della sua pelle, del suo sudore con i sali fotografici. Si vedono anche dei colori gialli, delle striature di color arancio: in un primo momento si potrebbe pensare a umori femminili che hanno macchiato la pellicola; sono invece le tracce del ricongiungimento di parti di fogli polaroid tagliati. Là ancora una volta, la mano del fotografo è presente.

Queste donne non sono delle dee né delle ninfe silvestri (e d'altra parte guardare una dea così svestita ci avrebbe esposti, come Atteone, ai più grandi pericoli), sono donne comuni dal corpo non sempre perfetto: da vicino lasciano scoprire qui e là piccole irritazioni rossastre della pelle, tracce di una depilazione non finita. Ma il nostro sguardo le rende belle e attraenti. Di esse non vediamo né la testa né il seno, né le mani né i piedi, soltanto il grembo dall'ombelico alle cosce con il sesso al centro. Niente occhi né uno sguardo che risponda al nostro. Non sapremo nulla di loro, delle loro storie, delle loro gioie o delle loro fatiche, delle loro personalità; noi vediamo solo la loro carne, la loro pelle, i peli, la vulva ripetuta venticinque volte, sempre identica e ogni volta diversa. Perché ciascuna è diversa. Quelle che sembrano le più giovani presentano sessi completamente depilati, infantili e brutali allo stesso tempo, in evidenza, troppo in evidenza; le loro madri o le loro sorelle maggiori mostrano pelosità nere, ricciute, abbondanti o scarse, che di primo acchito distolgono lo sguardo dalle labbra. E dietro, in secondo piano l'oscurità misteriosa tra le gambe.

È su questo sfondo nero che si stagliano i fiori. Fiori strani, se ne esistono, che il botanico più esperto fa fatica a riconoscere. S'indovina il fiore di un giglio reale e il petalo di un *Anthurium* tropicale. Si tratta forse di quella qualità di Iris che in latino si chiama *Hermodactylus Tuberosus*, il dito di Hermes di cui Paul-Armand Gette<sup>4</sup>, artista appassionato di botanica e di corpi di donna, ha fatto la sua delizia? Io non credo; eppure un dito di Hermes (o di Mercurio, piuttosto) sarebbe stato adattissimo per titillare il sesso di una giovane italiana. La gran parte dei fiori sono irriconoscibili, impossibili da identificare: sono delle chimere botaniche, fiori composti dall'artista (a meno che non sia stata la stessa modella a comporlo) mettendo insieme, come un alchimista botanico, frammenti dell'uno e il gambo dell'altro creando così dei mostri della natura che nessuno ha mai visto altrove. Alcuni fiori si scorgono emergendo appena dalla penombra, altri invece si mostrano con fierezza. Ci sono fiori dritti, che s'immaginano duri, tesi, violenti, fallici e altri ricurvi, dolci, teneri, aperti, che offrono delicatamente il loro pistillo all'incavo di un'accogliente corolla. L'ombra di un pistillo rosso e lucente come il sesso di un cane in calore, proiettandosi su una coscia ci disegna sopra come un segno di possessione diabolica, come un marchio di proprietà. Ma nessun fiore qui è violento o aggressivo; non ci sono spine di rosa che avrebbero potuto far zampillare una gocciolina di sangue imperlato, niente fiori velenosi né carnivori; sarà perché avrebbero potuto far nascere lo spettro minaccioso di una vagina dentata?

Certo, è al piacere che subito si pensa, al piacere che forse questa penetrazione con il fiore ha realmente provocato nella donna (ma questo, nessuno lo saprà mai) o più probabilmente a un allusivo piacere masturbatorio suggerito da quei fiori il cui aspetto ricorda in certi casi un gigantesco clitoride o

---

<sup>4</sup> Paul-Armand Gette, *Les Mythologies Apprivoisées*, Villa Saint-Clair, Sète 2005.

un colorato pene artificiale. Ma sarebbe troppo facile accontentarsi di questa lettura ovvia: per quanto mi riguarda – ma sono forse troppo condizionato – io dapprima ci ho visto l’innesto di un pene, una risposta botanica alla voglia di pene teorizzata da Sigmund Freud. Ma potrebbe piuttosto trattarsi di ambiguità, di androginia: queste donne-fiore sembrano dotate di sessi più completi, più perfetti dei loro simili, sessi che permetterebbero di raggiungere un’autosufficienza sessuale da cui l’uomo e il suo pene sarebbero esclusi; una partenogenesi ideale grazie alla fertilità del polline. Mi son venute in mente le fotografie di un ermafrodita fatte da Nadar<sup>5</sup>, una curiosità medica dell’epoca che il fotografo ha documentato con grande impegno, ma anche il lavoro dell’artista americano *transgender* Melsen Carlsen, un giovanotto dotato di una vagina che ha utilizzato come camera oscura, così come Paolo Gioli ha utilizzato il suo pugno e Lindsay Seers la sua bocca.

Ma qui, non si tratta appunto di piacere? Qui la femminilità non si manifesterebbe piuttosto attraverso gli umori del corpo, l’urina (la minzione è un soggetto raro in arte, a parte la *Pisseuse* di Rembrandt) forse, o più probabilmente il mestruo improvvisamente rappreso, ghiacciato, solidificato? Anche in questo caso il tabù è forte, la raffigurazione rarissima e l’imbarazzo al suo colmo. Proprio agli inizi del femminismo, l’austriaca VALIE EXPORT fu senza dubbio la prima che osò affermare la presenza del ciclo mestruale nella sua arte preannunciando la *cunt art* di Judy Chicago negli anni 70<sup>6</sup>. Dopo, Paul-Armand Gette ha realizzato la sua serie delle “mestruazioni della dea”, Diana o Venere<sup>7</sup>, schiacciando con abbondanza fragole e lamponi. Ma questi fiori non sembrano affatto essere di questo tipo, non si prestano a interpretazioni così fantasiose.

Allora forse è una nascita, queste donne forse partoriscono un fiore, lo espellono dal loro corpo senza dolore. Forse le donne di Gioli stanno in questo mondo per metter al mondo dei fiori. Così la loro razza poco a poco si modifica geneticamente; il sorgere delle donne-fiore, la fusione dell’umano col vegetale lo vedremo da madre in figlia. A partire da quel momento, l’immaginazione può librarsi verso la splendida Dafne del Bernini le cui dita diventarono fronde, le membra rami, e il corpo un alloro. Saremmo qui davanti al sesso di Dafne, oggetto del desiderio di Apollo?

Ma non si vede nessun Apollo qui, né alcun’altra presenza maschile oltre a quella dei presenti che guardano, i quali, riflettendosi nel vetro che protegge le opere appese al muro, diventano anche loro partecipi. Già altre volte Paolo Gioli nella sua serie *Autoanatomie*<sup>8</sup> ha lasciato entrare la propria mano nell’opera, si è avvicinato al corpo desiderato, ha manifestato la propria presenza e il suo desiderio; mentre qui non si fa vedere. La sola mano che si vedrà in questa mostra è quella, meno esplicita e dai toni più scuri, della modella che regge un panno rosso sul ventre. La mano di Gioli resta fuori campo, non è come in altre opere, visibile, attiva, protagonista, essa non è qui che uno strumento invisibile ma quanto presente! È la sua mano, infatti, che ha trasferito le immagini con quel rullo impreciso, è la sua mano che, toccando la pellicola invece della carne, ci lascia sopra quelle venature violacee; è la sua mano infine che ha tenuto la spatola e il pennello, e ha dipinto alcune di quelle fotografie.

Giacché una buona metà delle fotografie qui presentate sono abbellite da un doppio: una maschera, uno schermo, un velo che copre la parte superiore dell’immagine, lasciando affiorare appena, nella parte inferiore, il pube fiorito. E *affiorare* è proprio il termine esatto per descrivere quest’atteggiamento. Queste immagini composte sono piene di mistero, coprendo e sdoppiando il corpo allo stesso tempo, fanno vedere qualcosa come un riflesso capovolto, uno specchio nello schermo dipinto. Dentro queste graffiature, queste ombre, si scopre una profondità *altra*, si percepisce il fremito della materia, di quella pittorica e di quella fotografica, come un’eco al fremito della carne stessa. I

---

<sup>5</sup> Magali Le Mens e Jean-Luc Nancy, *L’Hermaphrodite de Nadar*, Créaphis, Grane 2009.

<sup>6</sup> Si ringrazia Émilie Bouvard per aver condiviso col sottoscritto le sue ricerche su quest’argomento.

<sup>7</sup> *Les Menstrues de la desse*, pp. 318-335 del libro citato in nota 4.

<sup>8</sup> Paolo Gioli, *Autoanatomie. Ritratto di memoria*, Alinari, Firenze 2010.

filamenti di pittura stesi con la spatola sullo schermo echeggiano i peli del pube che stanno al di sotto; le macchie dipinte potrebbero essere degli schizzi spruzzati da una fontana di piacere, il liquido avrebbe macchiato abbondantemente la tela contaminandola, come la pittura ha contaminato la fotografia, dal momento che Gioli chiama alcune di queste composizioni *Contaminazioni*. In questo gesto manuale, maneggiando spatola e pennello, Gioli riafferma la sua presenza fisica, la sua esistenza d'artista al di là della registrazione fotografica della realtà. È questa una costante di tutto il suo percorso artistico: così, nel suo lavoro col foro stenopeico, un giorno sceglie di coinvolgere il suo corpo come nessun altro fotografo aveva ancora fatto, trasformandolo in camera oscura, servendosi del pugno chiuso come di una camera fotografica. L'importanza di questo gesto, l'impegno del proprio corpo gli permette di riconciliare fotografia e pittura, che lascia decantare affinché si sposino meglio. Allo stesso modo, nella serie degli *Sconosciuti*<sup>9</sup> ha dato risalto al lavoro di ritocco su dei ritratti trovati, facendo venire alla luce il lavoro manuale, pittorico del fotografo-ritoccatore al di là della semplice registrazione fotografica.

Questo matrimonio dei due medium, questa operazione manuale dell'artista, è su uno schermo che noi lo vediamo, su uno schermo che nasconde in parte la fotografia: ma non la parte del corpo più scandalosa, la più *o-scena* che a quel punto verrebbe a trovarsi fuori-della-scena, ma al contrario, quella che potrebbe sembrare la più anodina, pancia e ombelico. È uno schermo che incita, che dà a vedere e non una maschera che censura. Quando Khalil Bey fece eseguire da Gustave Courbet *L'Origine du monde*, l'appese nella propria stanza da bagno e fece fare un'asta con una tenda verde che poteva far scorrere a piacere davanti al quadro; se, per nascondere questo sesso che non poteva essere esibito il barone de Havatny ha preferito coprire il quadro con un'altra tela di Courbet, *Le Château de Blonay*, quando Jacques e Sylvia Lacan acquistarono il quadro, commissionarono al loro amico André Masson uno schermo che ne evocasse il contenuto: Masson realizzò un'altra tela (*Terre érotique*) che rappresentava lo stesso soggetto nella stessa posizione ma in uno stile meno realista, più lineare e meno scultoreo, un doppio e una maschera allo stesso tempo, in qualche modo uno schermo magico. È uno sdoppiamento dello stesso genere quello che sembra all'opera in questi schermi dipinti di Paolo Gioli. Essi ci spingono a guardare piuttosto che nascondere: mi sembrano avere la stessa funzione dei due occhielli della vetusta porta di legno che, al museo di Filadelfia, impone a un solo spettatore la visione di *Étant donnés: 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage* di Marcel Duchamp, un altro corpo di donna senza testa, un altro sesso esibito e, anche lì, qualche pianta se non addirittura dei fiori di campo. Insomma, c'è in queste *Naturæ*, tra fiori dell'inferno e schermo magico, quello che Gioli fa vedere e quello che nasconde, ciò che è evidente e ciò che è implicito, e tocca a noi saper distinguere<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Paolo Gioli, *Sconosciuti*, Art&, Udine 1995.

<sup>10</sup> Si ringrazia Francesca Spanò per i suoi suggerimenti.