

Da: *Helmut Newton. Dall'opera fotografica*, a cura di Z. Felix, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 23 settembre - 27 novembre 1994; Deichtorhallen Hamburg, 26 novembre 1993 - 23 gennaio 1994; Josef Albers Museum, Bottrop, 6 marzo - 15 maggio 1994; Fotomuseum Winterthur, 10 giugno - 21 agosto 1994), Schirmer/Mosel, Monaco, 1994, pp. 19-31.

Un aver parte senza conseguenze ***Regole e varianti del voyeurismo newtoniano***

Urs Stahel

Lo scenario sembra visualizzare uno iato temporale: il salone di un castello, molto alto ma cupo nonostante le finestre a loro volta molto alte, funge da palcoscenico. Gli arazzi di seta dai ricchi ornamenti alle pareti, i pesanti tendaggi che solo a malapena e in maniera alquanto teatrale lasciano filtrare la luce, il mobilio in legno dai ricchi intarsi, l'immancabile ritratto a olio e un ligneo maggiordomo richiamano una tipica atmosfera da *ancien régime*, sottolineano, forse, il nesso con il passato glorioso della Francia. In primo piano, invece, una scena assai meno raffinata, in compenso però molto «contemporanea»: un uomo riprende una donna con la cinepresa. Lui, leggermente teso, si protende in avanti sopra la donna che a schiena in giù (una posa probabilmente faticosa) si stira davanti alla cinepresa. Lui è vestito, forse la sciarpa gli tiene troppo caldo, lei invece è nuda, anzi: sbiadita dalla luce che entra nella sala, inesorabilmente nuda. Lui la filma, lei si mette in mostra e viene vista. Dev'essere proprio questa complementarità a trasformare le due figure e la loro azione in un triangolo isoscele, anzi equilatero. Le loro gambe sembrano fuoriuscire insieme dalle stesse scarpe con il tacco alto. L'attaccatura dei capelli di lui, pettinati severamente all'indietro, ritorna nella chioma lunga e fluente di lei e nella forma della sciarpa, mentre viceversa il movimento dei capelli di lei ha il suo riscontro nella sciarpa che scende dalla spalla. Le due figure danno l'impressione di essere unite in maniera indissolubile, come se fossero due gemelli siamesi, anche se solo negli attimi del loro agire, del loro complementare vedere e mostrarsi. Un'immagine che illustra la complementarità di voyeurismo ed esibizionismo.

Ensayo sobre <Voyeurisme>, Los Angeles 1989, recita la didascalia del catalogo spagnolo¹. Si tratta evidentemente di una fotografia che come tema riprende in maniera esplicita il voyeurismo, una sorta di indagine pratica e teorica su un principio che fondamentale riguarda la fotografia nella sua globalità, ma che nell'opera di Helmut Newton assume un significato maggiore che altrove.

È una fotografia che presenta tutte le caratteristiche dei lavori di Newton, una fotografia, tuttavia, nella quale egli intende riflettere o esplicitare il proprio agire. In un primo momento, la foto viene realizzata per l'edizione americana di *Playboy*, luogo del voyeurismo per antonomasia, secondo modalità che non ci spiegano se la scena serva a un divertimento privato o a scopi commerciali, se si svolga liberamente o sotto determinate costrizioni: tutte omissioni, elisioni e implicazioni non univoche come le ama Newton; nient'altro che strappi, fratture, contrasti, indeterminanze funzionali, che lui necessariamente deve amare, poiché aiutano le immagini a diventare una presenza enigmatica. Solo lo strappo citato inizialmente, lo iato temporale, si risolve grazie alla didascalia: *Los Angeles 1989*. Probabilmente, dunque, il desiderio voyeuristico e l'esibizionistica disponibilità non sono molto più giovani del velluto dei tendaggi. Nella città delle immagini, ogni *château*, per quanto reale, non sembra altro che una quinta, un accessorio realizzato unicamente per il mondo delle immagini per la *Prime Time*, un mondo che si rinnova continuamente, un mondo un

tempo di terz'ordine (dopo l'idea e dopo la materia) che oggi è divenuto primario.

Le due fotografie del catalogo recano il medesimo titolo. Di primo acchito, la prima sembra più innocente benché meno trasparente e assai più complessa della seconda. Scorgiamo due stanze, attraverso un corridoio e una porta semiaperta intravediamo l'interno di una cabina-spogliatoio con specchi che coprono l'intera parete. Due donne e le loro immagini riflesse, l'immagine riflessa di una terza donna, l'impermeabile sul paravento, i vestiti appesi o sparsi qua e là, le calze e gli accessori vari sono i protagonisti dell'immagine. Una donna giovane e prosperosa, che indossa solo calze e scarpe, volge lo sguardo leggermente sorpreso e insieme spaventato verso la porta, verso la terza donna che evidentemente sta entrando; una donna più anziana, seduta, vestita in maniera elegante ed eccitante, sembra guardare attraverso il monocolo solo la donna giovane (la sua bellezza?); la terza persona, dall'aspetto androgino, quasi maschile, che come osservatori percepiamo quale parte di una natura morta bizzarra e sfuocata nello specchio per il trucco o per la barba, ha i capelli scuri pettinati all'indietro e indossa occhiali da sole e un impermeabile che richiamano alla mente l'immagine di un detective o di un guardone. Tre tipi di donna, tre generazioni forse: quella giovane e innocente, la signora esperta, che insegna e desidera, e la figura che si tiene nascosta e svolge un ruolo (maschile) non meglio definito: come se si trattasse di una lezione, di un'esercitazione del vedere, del venir visti e del mostrarsi. Educazione nello spogliatoio? Il ritaglio di *Vogue*, incorniciato e appeso alla parete, si interrompe simbolicamente dopo le lettere VO e può venir letto per esteso come «in voyeurismo».

Il terzo esempio di un Newton che «riflette» è un *close-up*, e in quanto tale molto immediato. La modella è ancora una donna giovane e prosperosa, vicinissima all'obiettivo, alla distanza di un braccio. Con un'ombra di ammirazione nello sguardo, essa volge gli occhi al di sopra dell'obiettivo, probabilmente verso il volto dell'uomo che protende il braccio verso di lei. Il suo vestito è semiaperto, mentre viene aggiustato dalla mano maschile che mette a nudo un seno. Il suo atteggiamento pare di attesa. Leggermente reclinata all'indietro, le gambe accavallate, pronte a serrarsi, ha un'aria piuttosto scostante, mentre gli occhi, il seno (il seno scoperto costituisce il centro geometrico dell'immagine quadrata) e l'orlo della calza attirano lo sguardo. Oltre ad alcuni rimandi, accenni o simbolismi sessuali (come il candelabro che con le sue candele finte potrebbe essere letto come - fallico - albero di Natale, e alle molte scatole di pellicole aperte come strenne, che insieme al vestito semiaperto si trasformano in una specie di regalo-invito per il *voyeur*) l'immagine è strutturata in modo che l'osservatore/l'osservatrice la veda dal punto in cui si trovano l'obiettivo e il sesso dell'uomo invisibile. In nessun altro famoso lavoro di Newton la scopofilia viene correlata così strettamente alla fotografia e al sesso maschile. Lo sguardo della donna è rivolto all'uomo che irrompe nell'immagine; il nostro sguardo cade dapprima sul seno al centro dell'immagine per poi spaziare in alto e in basso. Il «guardare» viene dunque compreso in un'accezione esplicitamente sessualizzata: «Le regard est l'érection de l'oeil» (Jean Clair). Le scatole di pellicole ammucciate (TMAX, Kodakcolor, Ektachrome, Fuji ecc.), l'intera gamma di materiale da ripresa a colori o in bianco e nero, ad alta risoluzione o granulare, sottolinea la strutturazione, la sovraccarica di quantità. Eppoi c'è quel braccio dell'uomo, che con l'orologio al polso attraversa in diagonale l'immagine puntando oltre il seno su un busto di donna, quasi a richiamare alla quiete, a ciò che nella frenesia del nostro tempo è eterno, a ciò che nel tempo presente è imperituro, archetipico: alla «donna», questa bellezza immateriale, simile a un prodotto fotografico, dall'aspetto così diafano da sembrare carta.

Le tre fotografie tratte dall'«opera tarda» non sono le prime a dar voce alla scopofilia, ma per la prima volta l'accento nella didascalia risulta così esplicito. A domande specifiche al proposito, Newton ha ripetutamente risposto di essere senz'altro un voyeur e chi come fotografo non lo ammetta è un cretino²; Newton, l'uomo d'azione ha sempre degnato il far teoria di un sorriso di sufficienza, in questo caso si costruisce, con evidente soddisfazione, il proprio banco di prova,

allestisce una sorta di retrospettiva teorico-tematica. In tutta la sua produzione ritornano continuamente fotografie con riferimenti autobiografici. Mentre alcune di esse rientrano forse di più nella categoria della frivola rappresentazione di sé che non in quella dell'interrogarsi su se stessi, altre fotografie come il famoso *Autoritratto con June e modelle*, realizzato nello studio parigino di *Vogue* nel 1981, oppure *Valentino Place, Los Angeles 1987*, si propongono come tentativi di profonda autoriflessione. Nel saggio *Espace pervers*³ Victor Burgin sceglie l'*Autoritratto* come punto di avvio delle proprie riflessioni sottolineando estesamente la complessità strutturale dell'immagine, le ripetizioni sequenziali, le trasformazioni e le chiusure chiasmatiche sia sul piano descrittivo che su quello, a quest'ultimo strettamente correlato, connotativo.

Helmut Newton scatena una pirotecnia di elementi visivi che si integrano a vicenda risaltando nel contrasto: Newton è vestito, anzi «over-dressed», con uno dei summenzionati impermeabili, con le scarpe da tennis bianche e una Rollei reflex binoculare; la modella, ripresa di schiena e visibile frontalmente nello specchio, è svestita, nuda, a parte le scarpe nere con il tacco alto; accanto alle due figure principali in piedi, le due figure secondarie sedute: June, la moglie, vestita, con le gambe un po' «tagliate», e una modella semicoperta, della quale intravediamo soltanto le gambe e ancora le scarpe nere con i tacchi alti; inoltre, come al solito gettate lì a caso, una camicetta chiara su sfondo scuro e una camicetta scura su sfondo chiaro. Due figure che agiscono, tutte prese dalla loro occupazione e due figure annoiate che sembrano in attesa. La modella in piedi sottolinea il proprio corpo, peraltro già teso e disteso, con la posizione delle braccia e delle mani («pin-up-pirouette»⁴), contrariamente a June che quasi pigramente appoggia la testa sul braccio e a sua volta il braccio sul ginocchio. Newton, l'uomo dietro la macchina fotografica, in piedi, invisibile, è dove si trova anche l'osservatore: nella luce della ribalta, nel mondo della modella. Egli si mostra (e noi insieme a lui) mentre svolge la sua attività di fotografo, di colui che guarda, in bilico tra scopofilia ed esibizionismo, si mostra come «soggetto attanagliato dal proprio desiderio o dalla propria immagine»⁵. Dentro - nell'immagine dell'immagine - nient'altro che riflessi e controriflessi; fuori - June è seduta su una sedia da regista - trasparenza, permeabilità, «SORTIE», vale a dire uscita dal cortocircuito dei segni e dei loro riflessi. Analogamente a Laura Mulvey, Victor Burgin legge la scena non solo in senso «voyeuristico», bensì come immedesimazione con l'oggetto del desiderio, come oggettivazione, come «feticizzazione»⁶. La modella è diventata una figura fossilizzata, pietrificata, una statua di alabastro: desiderio irrigidito, pene esteriorizzato.

Valentino Place, Los Angeles 1987, estesamente discusso da Serge Tisseron che con un richiamo a Manet parla dell'*Olympia* di Newton⁷, merita un ultimo e particolareggiato commento: sullo sfondo della sezione superiore dell'immagine, vista in prospettiva eppure assolutamente al centro dell'attenzione, una donna giace distesa sulla trapunta di batista di un letto con baldacchino. La posizione della donna viene evidenziata in varia maniera: grandi tende di tulle scendono lungo i lati del letto rialzato trasformandolo in una sorta di palcoscenico staccato dal primo piano (dalla platea), immerso in una luce quasi solenne che irradia dall'alto. Fatto piuttosto raro in Newton, la donna sembra stirarsi e stendersi, dissolversi, perdersi nella voluttà del proprio corpo, dei propri desideri. La sottoveste è scivolata verso l'alto, all'altezza del sesso. In primo piano a sinistra c'è Newton stesso, seduto come uno spettatore a teatro che osservi la sua *starlet* (o la sua proiezione) sul palcoscenico. Anch'egli in posizione rilassata, ma casuale e senza evidente eccitazione. La simmetria viene completata, sulla destra, da un tavolinetto per il trucco sul quale si intravedono un bicchiere di carta, un magnetofono, alcuni libri, un vestito di raso, la fotografia di un cane accovacciato e una piccola scultura per mensola raffigurante un'innodica figura femminile. La scultura produce un'analogia con la donna distesa; il cane un'analogia con la posizione rilassata di Helmut Newton. E intanto, Newton stesso osserva, con una mano posata sul petto, mentre l'altra tiene il comando del telescatto. Lui non sembra essere particolarmente partecipe, lei evidentemente finge soltanto una grande eccitazione: le fotografie malriuscite che lui ha gettato via e il telefono sul

letto accanto a lei profananizzano, «mercificano» tutta la situazione trasformando una virtuale intimità in cosa di dominio pubblico. L'idealizzazione si concentra unicamente sul tavolino per il trucco, si esprime nel *kitsch*.

Cinque esempi di lavori, dunque, che ci presentano il grande fotografo di moda, l'autore di fotografie erotiche e il ritrattista (secondo le correnti suddivisioni di genere, benché Newton fonda tutti questi aspetti) in maniera esageratamente accentuata come un maestro della fotografia che «riflette» molto. Cinque esempi sul tema della scopofilia, che posseggono un'intensità minore rispetto a quella forza di seduzione che, inevitabilmente, trasforma l'osservatore/l'osservatrice in *voyeur*. L'oggetto del desiderio è occupato: dal momento che c'è già qualcuno che assiste, dal momento che nella fotografia una sorta di sostituto mima il *voyeur*, l'osservatore vede lui e la scena come un tutt'uno in sé concluso, vede il suo sguardo, il suo desiderio e vive se stesso con il distacco della riflessione.

Helmut Newton è uno che «fa» e non si abbandona al dubbio e alle elucubrazioni. I «Newton classici» puntano in tutto e per tutto alla forza insita nel gioco della seduzione, risvegliano la voglia di guardare, stimolano il desiderio assopito (sicuramente nell'osservatore maschile, ma molto probabilmente anche in quello femminile). In ogni caso, si riscontrano varie gradazioni sia per quanto riguarda il tipo di scopofilia (dalla nota forma dell'assistere distaccato, che ha parte senza prender parte, sino all'intervento vero e proprio, quando, nell'epoca della Polaroid e del video, il piacere di vedere diventa l'esperienza-clou della serata, il tema dei soggetti di una scena) sia per quanto riguarda il modo in cui le modelle, le donne, si offrono all'occhio «fagocitante» o il modo in cui i rapporti vanno spostandosi e modificandosi tra distacco e prossimità, calore e freddezza, apertura e chiusura. Ciò nonostante, in un primo momento ci soffermeremo sul concetto generalizzante del «Newton classico».

A un primo livello di percezione, le fotografie funzionano in maniera semplice e diretta, si potrebbe dire «funzionale». Mentre le fotografie «concettuali» sopra descritte si strutturano in genere come campo visivo nel quale molti dettagli si condensano sino a produrre uno stratificato tessuto di riferimenti, i «Newton in senso stretto» non sono strutturati come campo o come superficie, bensì come profondità. Essi hanno sempre, nella nota forma del vedere prospettico in quanto «comprendere», in quanto virtuale prender possesso, un soggetto in primo piano, al centro dell'immagine: una donna, una modella (una distinzione newtoniana tra donna e merce), una situazione di coppia, un seno, una scarpa e via dicendo. Questi soggetti - e non importa granché se siano persone o accessori, dal momento che l'importante non sono le cose o le persone in quanto tali, bensì soltanto le figure della seduzione - si mostrano davanti a uno sfondo, la parete, l'interno di una casa, quasi sempre riccamente arredata, la città, la notte anzi, spesso sono l'oscurità, la cupezza a fungere da sfondo. E da esse il soggetto viene estratto con un lampo, «*flashed out*» o illuminato. Il teatro parlato prima del periodo minimalista, il cinema prima della rinascita neorealista (*Il terzo uomo*, per esempio, o i film di Erich von Stroheim e *Metropolis* di Fritz Lang) e la foto di polizia di un *Weegee* propongono estetiche senz'altro paragonabili. In tutte queste immagini predomina uno spiccato contrasto in bianco e nero; gli elementi certi, la traccia, l'orma, i protagonisti vengono estrapolati, tutto il resto sprofonda ineluttabilmente nell'oscurità del tempo. Il principio della scopofilia ha bisogno di questo passaggio dal chiaro allo scuro. Il «tutto chiaro», il «veder tutto» inibisce il movimento dell'immaginazione, del desiderio. Il *voyeur* siede per antonomasia nell'oscurità, nella sala buia degli spettatori, e dietro la scena illuminata, tra gli accessori di scena tutto è nuovamente buio e al buio. Ed è lì, nell'alternanza tra vedere e immaginare, che esplose la febbre del *voyeur*. Newton realizza delle messe in scena *on location* giocando quasi esclusivamente con la luce (e la posizione degli «occhi») e adattandosi al grado di nudità della modella (o del modello). *Egli mette in scena il realismo*. Così come in una fotografia in bianco e nero i poliziotti a cavallo scovano, anzi «s-coprono» due donne tra i cespugli, allo stesso modo la sua fotografia dà l'idea di «s-coprire», di

«s-velare» proprio in quell'istante un soggetto, come se qualcuno l'avesse sorpreso in quel suo fare segreto e privato (si dirà nel prosieguo come mai le donne non sono quasi mai sorprese). E questo suo «rintracciare» risulta sempre un po' doloroso così come fanno male gli occhi quando vengono abbagliati nel buio.

Fin lì la sua coreografia è semplice. Senonché (e qui intervengono nuovamente le rotture) lo scenario colto dal lampo oppure illuminato ad arte non sortisce un effetto altrettanto realistico nel momento in cui - per esempio nel caso delle due donne, quando una frusta l'altra⁸ - lascia trasparire l'artificiosità della messinscena. Ma prima di indagare su queste rotture è doveroso descrivere anzitutto la tipologia di soggetti che l'obiettivo di Newton «svela»: nella luminosità dirompente del giorno, nello scintillio di pesanti lampadari, nel debole cono di luce di un lampione o nel *flash* del fotografo intravediamo una donna nuda che indossa scarpe con i tacchi alti, una donna e la sua immagine riflessa, una donna e un'altra donna, una donna e una donna che si presenta come uomo, una donna e un uomo, una donna e un cane, una donna e un manichino, una donna e un pezzo di automobile, una donna e delle banconote, una donna nuda in mezzo a strade notturne, una donna con bastoni, con protesi, con catene, con una pistola, con un'ingessatura, una donna con legacci... donne in tutte le situazioni di vita immaginabili, ma mai donne al lavoro; donne in tutte le possibili funzioni dell'immaginario maschile, sempre e soltanto donne, mentre l'uomo raramente è partecipe della scena, proprio perché potrebbe inibire le proiezioni. Sono rari - per esempio in *Saturday night, Orange County, California 1983*⁹ - interi gruppi di persone o le foto di gruppo, e a parte poche eccezioni le donne appaiono forti, consapevoli di sé, sono «padrone della situazione», si presentano come il sesso forte, pronte a vivere la sessualità, coinvolte nei loro sogni, nel proprio immaginario. A condurci attraverso il regno di Newton è la donna, lasciva e fredda, morbosa ed elegante.

Walter Seitter ha rilevato le evidenti «metonimie dell'e», quell'allineamento di «*pendant*», che non sono affatto sempre l'altro uomo, l'altro sesso, ma possono essere anche un animale o una statua¹⁰.

Tali raddoppiamenti, addizioni, talora anche elementi antitetici dell'immagine non sono funzionali all'esteriorizzazione della sessualità, alla sua manifestazione, alla sua realizzazione o addirittura alla sua trasformazione ed eliminazione. Le coppie che si uniscono o si combattono scatenano la curiosità, risvegliano le immagini latenti nell'immaginario dell'osservatore. Agiscono come stimolanti in uno scenario, impediscono che la donna ritratta possa in qualche modo esser vista come nudo nell'accezione classica di studio del corpo o nuda in senso meramente biologico. Una pelliccia sottolinea la nudità della donna che la indossa; le strade notturne danno a intendere la nudità della donna come volontà di esporsi; una donna con le gambe aperte e un cane pastore che la aggredisce sottolineano il lato animale della passione (che travalica i limiti di quella socialmente avallata e tollerata); i vestiti sparsi alla rinfusa o addirittura una frusta amplificano l'idea della sessualità mettendo in gioco l'aspetto oggi sempre più importante della violenza e della passione; le calze e le giarrettiere sono l'estetico corpo di guardia dell'arcano centro del mondo. Le donne non sono vestite in senso quotidiano, bensì addobbate per una liturgia profana o per la lotta¹¹.

Uno di questi oggetti, o meglio strumenti, o in termini ancora più moderni: una di queste macchine merita una considerazione a parte, benché anch'essa rientri nell'armamentario classico della fotografia erotica: la scarpa, la scarpa con il tacco alto chiamata «stiletto», che nelle fotografie di Newton rappresenta una sorta di *elisir* di vita. *Get dressed!* Poi si può cominciare! È difficile, nelle fotografie di Newton, trovare una donna che non indossi scarpe con il tacco alto. Dai piedi fasciati delle donne cinesi fino all'assoluta fragilità delle donne con le scarpe con il tacco a spillo, l'argomento è già stato trattato in maniera esauriente. A favore di Newton depone il fatto che nel suo modo di utilizzare la scarpa si possono individuare aspetti semantici inediti: le donne sembrano «plugged in», inserite nella scarpa come la spina nella presa, come se la corrente, l'energia passasse attraverso di loro. È chiaro che in molti casi la scarpa non è concepita come strumento per camminare, bensì come eccitante della fantasia, come arma nel quotidiano doversi affermare, meno

simile alla protesi come mezzo ausiliario in caso di carenze o deficienze quanto piuttosto alla sciabola di cui un tempo si cingevano gli uomini o alla famosa spina nel fianco. Le donne con le scarpe non sono mai innocue; anzi, le immagini sembrano suggerire che le scarpe potenzino la forza esistente. D'altro canto, invece (le scarpe hanno significati ripetutamente reciproci), esse fanno sì che le donne sembrino irrigidirsi trasformando la scena più viva in una messinscena o in una posa, e la donna che ne costituisce il centro in una statua, come fosse fusa in quello stampo che è la scarpa¹². Nei loro saggi, Walter Seitter e Dominique Baqué¹³ rilevano a ragione questo irrigidimento. Seitter getta quindi un ponte verso il neoclassicismo, verso i popoli con le statue... e in effetti, le donne di Newton non hanno mai alcunché di romantico, di *biedermeier*, non sono mai come quelle di Sarah Moon, e sempre c'è nell'aria un soffio di violenza, di aggressività latente¹⁴; Baqué si avvale della nota classificazione nietzscheana per dimostrare che le donne e gli scenari di Newton sono sempre apollinei e mai dionisiaci, che le donne non si smarriscono mai nell'eccitazione, non si dissolvono mai nella passione (non diventano mai «informi», secondo la definizione che di questo superamento dei limiti dà Bataille), ma che piuttosto conservano sempre la forma, la bellezza, la compostezza, la padronanza di sé, e che, proprio per questa ragione, esse non sono erotiche, ma rappresentano soltanto dei segni dell'erotismo¹⁵. Tutte le donne di Newton indossano uno o più accessori dell'immaginario maschile, di norma però sembrano effettivamente chiuse in se stesse, mantengono una propria peculiare compostezza, non si rivolgono direttamente a nessuno, neppure all'osservatore: «Esse non guardano proprio nessuno»¹⁶. È questo che rende estraneo lo scenario, è questo che lo congela.

A questo punto, ricapitolando, potremmo aggiungere: Newton si serve dell'estetica del lampo (anche quando propriamente non usa il *flash*) come se egli stesso fosse un fotografo della bella società, un *Weegee* dell'erotismo; come i paparazzi egli è fotografo e insieme detective. E a questa estetica dell'istantanea si addice assai bene il fatto che il *flash* illumini il «parco dei giochi», proibito e circondato dal mistero, dei ricchi e dei belli, il fatto che noi riusciamo a cogliere un piccolo brano del loro scenario, di quello che è la loro vita nel tempo libero: nel bagliore di un 250esimo di secondo appaiono l'oggetto del desiderio voyeuristico e il soggetto del proprio desiderio, e dietro di essi un brano di ambiente.

Newton svolge il ruolo di una nuova versione di fotografo di corte alle corti contemporanee. Il nero sul quale cade la luce sottolinea ciò che è proibito, sottolinea il *crimine* commesso dal fotografo o da coloro che stanno agendo (e sia pure soltanto quella «trasgressione», quel lusso che è l'aver veramente tempo per il sesso) e lascia spazio a pensieri che sono proiezioni. A ciò si contrappone da un lato il fatto che coloro che vengono investiti e colti dal lampo non si spaventano, anzi non mostrano la minima reazione, ma continuano a fare quel che volevano fare, continuano a inseguire i propri pensieri e le proprie fantasticherie come se non vi fosse interferenza alcuna; e dall'altro lato il fatto che il carattere diverso della tecnica di ripresa, della coreografia dell'immagine, della modella (del modello) e dello sfondo crea un ambiente variegato, talora contraddittorio. In tal modo, Newton si sottrae alla trappola del «reale immaginario» e realizza qualcosa di «simbolico»¹⁷. In tal modo egli rompe la propria simulazione di realtà creando un mondo delle immagini che riluce in maniera ambigua. Egli non presenta soltanto la «donna e ... », bensì anche la «donna come ... »: la donna come persona che conosce la sessualità, la donna come il sesso forte che non ha più bisogno dell'uomo, che unisce forza e sensualità (*Big Nudes* e *World without Men*), che vive la sessualità come prova di forza: in questo modo egli crea metafore fotografiche che trascendono il semplice approccio voyeuristico e pornografico e che consentono di osservare ripetutamente la fotografia, anzi, se necessario, di studiarla a lungo. A ciò si aggiunga quell'indeterminatezza che permette un paragone con la suspense di Hitchcock. Un luogo del delitto sotto tensione. Un teatro stilizzato che possiede il realismo del luogo del delitto, che sull'osservatore/osservatrice non incombe come minaccia nonostante la strisciante violenza, che lo/la mette a confronto soltanto con le proprie

concezioni di morale.

Quanto meno fino alla metà degli anni Ottanta, poiché da lì in poi i criteri di Newton sembrano spostarsi nuovamente. Nelle (sue) riviste e nella pubblicazione *Archives de nuit* trova la sua espressione un realismo più duro, un approccio, un accostamento assai più deciso e violento nei confronti del mondo, della situazione, del sesso. Sia perché ultimamente Newton fotografa in modo nuovo, sia perché egli recupera dall'archivio altre fotografie finora non pubblicate, sia perché così facendo instaura collegamenti, connotazioni di sesso e potere, di sesso e denaro, di sesso e religione, di privato e pubblico attraverso una serie di immagini (per esempio in *Pictures from an Exhibition*) che suggeriscono un mondo macabro, più torbido, magari più perverso e più crudele, ma anche più incline al piacere. La fotografia intitolata *Siegfried* diventa l'immagine della passione animale, delle lotte di potere; il «blow job» nella fotografia intitolata *In a Penthouse* restringe l'ottica dell'immaginazione erotica a mero scorcio pornografico. Ma accanto a tutto ciò, anche una sessualità spontanea, rilassata, affrancata dai pregiudizi, ottiene una propria raffigurazione che l'erotismo freddo dei tardi anni Settanta non poteva ancora ammettere. La serie con la signorina Petra, che nonostante il titolo «signorina» e il cambio di scarpe ci appare di scena in scena «informe», discinta; anche *Smoking Nude*, soprattutto però *3 p.m. in Bel Air*, priva delle scarpe, dal carattere statuario e rilassata, suggeriscono un nuovo modo di vivere appieno le sensazioni del corpo, la sessualità... così come in passato Helmut Newton e il suo modo di porsi in pubblico non potevano permettersi, un «perdersi» in definitiva affrancato anche dalle messe in scena, dalle liturgie.

In origine, il *voyeur* è partecipe senza implicazioni dirette. In quella commistione di sogno e realtà, che produce realizzazioni visuali di sogni, fantasmi e desideri (peraltro più realistiche dei sogni stessi e meno dolorose, meno tormentate e offensive nei confronti della realtà), la scopofilia è un principio elementare in una società che nel predominio della dimensione visuale e di ciò che è visibile (della dimensione fotografica!) sostituisce tutti gli altri sensi e i loro oggetti, per esempio la materia, rendendoci tutti spettatori al buio. Dal momento che però ciò che è visibile, l'evento illuminato, rischiarato da una luce vivida, deve surrogare anche quel che in definitiva emana odore o lezzo o dev'essere esplorato a tastoni, è costretta ad armarsi sempre di più, sino alla soglia del dolore dell'occhio e dello spirito. Quali «voyeurismi» Helmut Newton, che muovendosi sempre al limite di quel che è pubblicamente lecito ha avuto la forza e la fantasia di tenere il passo, Helmut Newton, che da due decenni ha addirittura segnato in maniera determinante il modo di sentire sociale, contrapporrà ai più dolorosi anni Novanta?

¹ Helmut Newton, *Nuevas Imagenes*, p. 82, catalogo dell'omonima mostra Fundacion Caja de Pensiones, Madrid 1989.

² Citaz. da Victor Burgin, *Espace pervers*, p. 64, in: *Art Press, Spécial, La Photographie - L'intime e le public*, o.J. (1990).

³ Burgin, *loc. cit.*, pp. 62 ss.

⁴ Burgin, *loc. cit.*, p. 64.

⁵ Jean Baudrillard, *Cool Memories, 1980-1985*, München 1989, p. 9: «Arcana non è la figura della seduzione, bensì quella del soggetto nella morsa del proprio desiderio o della propria immagine».

⁶ Laura Mulvey: «[...] Cette seconde possibilité, la scopophilie fétichiste, construit la beauté physique de l'objet transformant celui-ci en quelque chose de satisfaisant en soi.», cit. sec. Burgin, *loc. cit.*, p. 66.

⁷ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre invisible - A propos d'Helmut Newton*, in: *La Recherche Photographique. L'Erotisme*, nr. 5, 1989, pp. 83 ss.

⁸ *Interior*, in: Helmut Newton, *Sleepless Nights*, p. 69.

-
- ⁹ Vedi *Helmut Newton's Illustrated*, nr. 2, 1987.
- ¹⁰ Walter Seitter, *Helmut Newton lesen*, in: S. Gohr /J. Gachnang, *Bilderstreit*. Catalogo della mostra, Museum Ludwig Colonia, 1989, pp. 185 ss.
- ¹¹ Seitter, *loc. cit.*, p. 127.
- ¹² Seitter, *loc. cit.*, p. 126.
- ¹³ Dominique Baqué, *A corps perdu*, in: *La Recherche Photographique*, nr. 5, 1989, p. 73 ss.
- ¹⁴ Klaus Honnef, «*Ich bin ein guter Beobachter von Leuten*». *Helmut Newton und seine Welt*, in: Helmut Newton, *Portraits*, Munchen 1987, p. 8.
- ¹⁵ Baqué, *loc. cit.*, p. 75.
- ¹⁶ Tisseron, *loc. cit.*, p. 88.
- ¹⁷ Seitter, *loc. cit.*, p. 126. Nelle fotografie di Newton, Seitter intravede per esempio tutta una serie di rimandi e di richiami al *Nibelungenlied*.