

David LaChapelle, dopo il diluvio

Gianni Mercurio

La copiosa produzione di immagini cui LaChapelle ci ha abituato insegue il sogno euforico di fotografare un decennio a cavallo del nuovo millennio. Per fare questo l'artista traspone una vena narrativa nella fotografia laddove, sperimentazioni surrealiste e astrattiste a parte, il punto di partenza era stato quasi sempre quello di osservare e rappresentare la realtà.

Dal 1995 al 2005 ritrae un gran numero di star del cinema, della musica e degli ambienti underground, di volti noti e stelle nascenti, personaggi della politica e testimonial della moda. Contestualmente immagina scenari strabilianti, molte volte al limite dell'inverosimile. I suoi sogni post-pop sono costruiti attraverso un impianto scenico di tipo teatrale, ma che nell'impatto dell'opera finale produce la sensazione di un fermoimmagine cinematografico. Il suo è un sogno finto per una realtà vera. Come egli stesso ebbe a dire, «anche se si trattava di fantasie esagerate, quello era quanto accadeva nel mondo». Come uno specchio poliedrico, le scene cui LaChapelle ci ha abituato riflettono una molteplicità di combinazioni inedite, non soggette alla linearità delle sequenze logiche o temporali, contrassegnate da un intreccio di segmenti narrativi che spesso sfociano nel conflitto di senso e nel cortocircuito visivo. Impegnato a creare modelli di realtà che si confrontano con una società sempre più pervasa dal bombardamento di immagini conseguente alla rivoluzione telematica, l'artista rende indistinguibile i confini tra sogno e realtà, mettendo in discussione il concetto stesso di percezione di realtà e irrealtà nel quadro culturale della società contemporanea. Negli anni Novanta è stato tra i protagonisti di una visione dell'arte che ha fatto proprio della dissoluzione della realtà un punto di riferimento per un'analisi sociale già oggetto di attenzione della filosofia e della sociologia. Questo lo ha portato a scardinare gli assiomi della fotografia di moda e commerciale, in una prospettiva che ha amplificato la lezione di Andy Warhol. In altre parole egli ha portato alle estreme conseguenze quella deriva estetizzante globale della società contemporanea di cui lo stesso Warhol aveva intuito il germe negli Stati Uniti degli anni Settanta. Da allora, la tendenza della società alla spettacolarizzazione (di cui Guy Debord ha tracciato un lucido quadro nel 1967)¹ si è evoluta nell'attitudine alla finzione integrale, che ha compromesso, nella "società dell'immagine" creata dai mass-media, la distinzione tra vero e falso. LaChapelle, che guarda alla cronaca del costume e del sociale, attinge alla storia delle immagini per penetrare le pieghe della cultura popolare. È in quest'ottica che vanno letti i numerosi rimandi alle iconografie classiche che emergono dalle sue opere fotografiche, rimandi che per un verso sono intrisi di citazioni funzionali alla costruzione dell'immagine, per l'altro sembrano scaturire da un meccanismo che si muove nel solco della poetica surrealista, o meglio che usa il background del surrealismo.

Con una differenza determinante: il surrealismo voleva dare immagine al meraviglioso attraverso visioni oniriche, estranee al vivere quotidiano, mentre nell'era postmoderna i fantasmi non affiorano più dalle profondità dell'io, arrivano da fuori, partoriti dalla fine delle utopie, dalla crisi della fede e delle soluzioni razionali.

¹ Guy Ernest Debord, *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris, 1967

Quelle del surrealismo erano bugie poetiche, nate dalla volontà di liberarsi dalle catene della realtà, ora quelle catene hanno lasciato posto a una combinazione infinita di modelli interpretativi, la realtà si è sciolta in un flusso mediatico, è diventata “astratta”, dando luogo nella dispersione dell’ordine e nella confusione dei generi, a una super-realtà. Le immagini di LaChapelle sono immagini *incredibilmente* reali che, come per molti artisti della sua generazione, esprimono verità attraverso il paradosso e con un impatto surreale. Ai meccanismi solipsistici si è sostituita la dimensione collettiva di quella che potremmo chiamare una soggettività di massa. Il mondo esterno, non più schermo di proiezione (dei turbamenti interiori) ma di *trasmissione*, fa sue le strutture narrative dello spettacolo, mentre l’uomo contemporaneo si connota sempre di più come un *vacuum*. Nei cicli fotografici dell’artista, temi come la catastrofe, la decadenza, la *vanitas*, la malattia, la morte, la pietà trovano massima enfasi mescolandosi a quelli del consumismo e delle nevrosi compulsive, dei feticismi e delle ossessioni narcisiste. Con essi la rivisitazione della storia dell’arte compone un potente dispositivo di riflessione perché sovrappone l’estasi della visione, tipica delle grandi opere del passato, alla registrazione lucida del presente, del dramma di un’umanità in cerca della ragione della propria esistenza. In questa pratica poetica, un punto di svolta nella carriera artistica di LaChapelle è il ciclo *The Deluge*.

È il 2006 quando l’artista progetta forse l’opera più paradigmatica del suo percorso poetico. Con la realizzazione del *Diluvio*, ispirato al grande affresco michelangiolesco della Cappella Sistina, LaChapelle torna a concepire un lavoro con l’unico scopo di esporlo in una galleria d’arte, un lavoro non commissionato e non destinato alle pagine di una rivista di moda o a una campagna pubblicitaria: è dagli anni Ottanta che non gli accadeva. Soprattutto affronta un tema che, seppure sempre presente sottotraccia in tutti i cicli fotografici precedenti, assume adesso i contorni di un racconto nel quale passato presente e futuro collassano definitivamente.

The Deluge è una riflessione sui temi escatologici che aspira a mettere in scena il sublime e lo fa – può apparire una contraddizione in termini – trasponendolo nella dimensione materiale, nella concretezza della carne. «Sin da bambino sono stato affascinato da Michelangelo», spiega, «guardando la sua opera si guarda il mondo. Non è il mondo dell’arte, è il “mondo”, è l’umanità»: un’empatia che spinge LaChapelle a riconoscere nel “divino” Michelangelo l’attributo di artista pop. La connotazione dopotutto ben si attaglia alla pittura sacra rinascimentale, che per divulgare temi e messaggi spirituali e renderli comprensibili a tutti ha adottato i codici della comunicazione visiva di massa *ante litteram*.

LaChapelle dà tangibilità al racconto della fine e della rinascita fissandolo in una scena congelata che parla di naufragio e di salvezza. Costruisce un imponente e complicato impianto scenografico degno di un maestro del manierismo classico, un set da colossal dove uomini e donne, giovani, vecchi, bambini si aggrappano ai relitti di un mondo che affonda tra le sue stesse insegne e formano una catena di nodi plastici perfettamente definiti, scolpiti. Intorno a essi i simboli dell’establishment internazionale crollano come templi consacrati al vuoto; alle loro spalle un fondale riproduce un cielo denso e livido il cui effetto fittizio richiama i trucchi che si usavano una volta negli atelier fotografici di fine Ottocento, quando per dare più suggestione ai ritratti si piazzavano dietro al soggetto teli dipinti con paesaggi fantasiosi e improbabili. Per realizzare questa gigantesca opera, LaChapelle ha suddiviso la scena in tre parti, fotografando mediante più scatti un gruppo limitato di attori per volta, ha poi ricomposto la panoramica totale del soggetto come in un’unica inquadratura della fotocamera. In questo modo non solo l’artista restituisce alla fotografia la funzione storica degli affreschi, ma anche il procedimento, rivisitandolo: quell’approccio che richiedeva di ripartire la superficie della composizione in “giornate”, ovvero in isole pittoriche eseguibili nell’arco di un giorno. Si sarebbe tentati di pensare che LaChapelle abbia fatto largo ricorso a tecniche di manipolazione digitale, ma il procedimento, come egli stesso tiene a precisare, è assai più

“artigianale”, il fotografo “costruisce” l’immagine. Lo fa con un felliniano impiego di mezzi e di professionisti, convinto che la fotografia sia il risultato di una vasta collaborazione, allagando il set se si tratta di mettere in scena un diluvio, dandolo alle fiamme quando rappresenta un inferno.

The Deluge è un giro di boa, la produzione del fotografo americano da quel momento si volge verso altre direzioni estetiche e concettuali. Il segnale più evidente del cambiamento è la scomparsa di presenze umane: i modelli viventi che in tutti i lavori precedenti (unica eccezione è *The Electric Chair* del 2001, personale interpretazione del celebre lavoro di Andy Warhol) hanno avuto una parte centrale nella composizione del set e nel messaggio incarnato dall’immagine, spariscono. Le serie *Car Crash*, *Negative Currency*, *Earth Laughs in Flowers*, *Gas Stations*, *Land Scapes*, fino alla più recente *Aristocracy*, seguono questa nuova scelta formale: LaChapelle cancella clamorosamente la carne, elemento caratterizzante della sua arte. Elimina quello che costituiva il punto di riferimento intorno al quale ruotavano i suoi temi, il più oggettivo al quale rimanere disperatamente ancorati: il corpo. Un corpo plasmabile, assuefatto alle più esasperate pratiche estetiche e consumistiche, metafora di un’identità sfaldata, non più soggetto ma oggetto d’analisi, che tuttavia manteneva un ancoraggio con il reale. Ne troviamo soltanto un simulacro orrorifico nei frammenti di cera della serie *Still Life* (2009-2012).

Già in *After the Deluge: Museum*, un’opera che segue immediatamente *The Deluge*, l’immagine è la sala vuota di un museo allagato: non è rimasto nessuno a contemplare i capolavori dell’arte, quel patrimonio che a un tratto perde ogni valore materiale e lentamente affonda in uno specchio d’acqua che ne riflette l’immagine in un doppio capovolto e aleatorio. E gli stessi protagonisti di *Awakened*, sempre correlati alla serie *Deluge*, sono uomini e donne che fluttuano sott’acqua, sospesi in un’apnea che è una soglia, un passaggio che prevede l’abbandono del corpo e il risveglio in un’altra dimensione. Per LaChapelle, *The Deluge* è il tempo della fine e quello dell’inizio, anche in senso poetico.

Il ciclo *Still Life*, col suo titolo emblematico, non ritrae più lo star system ma le sue effigi inanimate. Le riproduzioni in cera di Ronald Reagan, di Cameron Diaz, di Michael Jackson, della principessa Diana, di Theodore Roosevelt, di Bono Vox e di molte altre celebrità, viventi e non, giacciono scomposte in più pezzi assemblati alla meglio su cartoni da imballaggio dopo che un pesante atto di vandalismo ne ha deturpato il già macabro simulacro da museo delle cere. Una rappresentazione inquietante e iperreale del disfacimento e della corruttibilità dei corpi che si estende anche alle icone e alla loro celebrazione, tanto più inquietante se si pensa che molti dei personaggi cui fa riferimento la serie sono stati in passato fotografati da LaChapelle. Una volta sgretolato il ruolo mediatore dell’organismo umano nell’esperienza fra l’io e il mondo, l’individuo (e il suo corpo) è sostituito dal simulacro.

In LaChapelle, tuttavia, il nichilismo non prende mai il sopravvento e il culto della bellezza, insieme all’amore per le sue massime manifestazioni nell’arte, trova persino in questi reperti sinistri un’analogia con la grandezza delle testimonianze pittoriche, con la frammentarietà insita nei cartoni preparatori, nei bozzetti e negli studi anatomici dei maestri del Rinascimento. La storia inoltre ci restituisce capolavori non sempre in perfetto stato di conservazione e che pur mantengono intatta la loro aura: in *Last Supper*, LaChapelle rivisita il celebre dipinto leonardesco collocando in sequenza tredici foto che ritraggono i personaggi evangelici riuniti per il rito dell’ultima cena. Ciascuno di essi è stato prima riprodotto in cera e, allo stesso modo che per i personaggi di *Still Life*, è un “frammento” costituito da testa e mani riposte sul fondo di una scatola di cartone, ma tanto basta a ricostruire la dinamica compositiva di una scena, quella leonardesca, che è un concerto di gestualità, una straordinaria modulazione di stati psicologici.

Tra le produzioni più recenti di David LaChapelle spiccano la serie *Land Scapes* e *Gas Stations*. *Land Scapes* mostra delle centrali industriali che svettano come miraggi luminosi sullo sfondo di orizzonti desertici dai cieli sfumati nei colori di albe variopinte. Questi impianti, con i loro complessi in acciaio lucido, le reti labirintiche delle condutture, le rampe aeree, i silos, le torri e le ciminiere fiammeggianti sono agglomerati luccicanti e bellissimi, che riportano alla mente il sogno incandescente e ipnotico di una metropoli futuribile. Alcune inquadrature riprendono lo spettacolo dalla distanza di una distesa d'acqua oleosa e cangiante, solcata da riflessi al laser su cui si stagliano isole smeraldine e irraggiungibili, disabitate e dai colori ossidrici; altre, per le forme giocose e le tinte vivaci della plastica, somigliano a parchi dei divertimenti. Guardando ai soggetti si penserebbe a delle vedute in scala naturale e invece queste città industriali sono il risultato di un incredibile lavoro di ricostruzione messo a punto insieme a una squadra di modellisti cinematografici assemblando oggetti e materiali di riciclo di piccolo formato, come bicchieri di plastica, bigodini, cartoni per le uova, caricabatterie, cannuce, lattine e contenitori di vario tipo: sono modelli che LaChapelle ha fotografato sullo sfondo di paesaggi veri come il deserto californiano. Il micromondo e l'ambiente a scala umana sono due verità a confronto che intersecandosi danno forma a una realtà "aumentata": nel fondere due livelli della realtà in un'unica immagine, la realtà risulta un'astrazione. Per altro verso l'astrazione entra in un rapporto di interconnessione stretta con le forme del mondo.

Il monito ecologico di LaChapelle sullo sfruttamento delle risorse naturali da parte dell'uomo non assume i toni della denuncia morale, descrive un presente proiettato nel futuro dove immaginazioni e allucinazioni antiche prendono forme attraenti. È lampante nell'esuberanza formale e cromatica di *Earth Laughs in Flowers*, serie di nature morte floreali dichiaratamente ispirate alla tradizione fiamminga e barocca, il cui titolo, che cita una poesia di Ralph Waldo Emerson², enfatizza fino al parossismo il tema dei fiori intesi come sberleffo della terra nei confronti del genere umano e della sua arroganza. Quello stesso monito avverte che la natura si prenderà la sua rivincita, una rivincita che, come in tutta l'opera di LaChapelle, non ha nulla di crudele e anzi si tinge di note surreali catturandoci: la serie *Gas Stations* gioca sull'effetto straniante di particolari scorci paesaggistici, mostrando delle stazioni per il rifornimento di carburante che sorgono isolate nel mezzo di una fitta vegetazione tropicale. Questi templi di quella che fu una nuova "religione" molto americana (il mito dell'automobile), continuano a emettere in energia con le loro insegne al neon, le colonnine fluorescenti di erogazione, gli interni illuminati, ma sembrano impianti sopravvissuti in un pianeta non più abitato. Come in un immaginario descritto da Ballard, nell'era post-produttivista lo sfruttamento delle risorse del pianeta, insieme agli effetti delle politiche energetiche, hanno prodotto l'estinzione della civiltà di cui permangono testimonianze in questi reperti scintillanti: il sogno pop si è trasformato in un'allucinazione. Anche in questo caso si tratta di modelli collocati in un sottobosco naturale: qui la "foresta", solcata da fasci colorati nei toni fluorescenti, non è la foresta interiore di Max Ernst, ma piuttosto un riferimento all'"estetica delle rovine".

A definire il passaggio di LaChapelle, dopo *The Deluge*, nei suoi lavori successivi fino a oggi, è la convinzione che la via della verità è quella indicata dalla ragione e non dai sensi. Se leggiamo l'immagine attraverso i sensi abbiamo una visione onirica, costruita peraltro con i metodi tipici del surrealismo (decontestualizzazione e ricontestualizzazione dei dettagli), se la leggiamo filtrandola attraverso la griglia della ragione abbiamo un'immagine che si fa carico di "denunciare" la realtà.

² Ralph Waldo Emerson (Boston, 25 maggio 1803 - Concord, 27 aprile 1882), figura centrale di una corrente di filosofi, scrittori e poeti americani definita trascendentalista.