**CORPUS**

PAOLO TOPY

Il titolo dell’esposizione, Corpus, costituisce un riferimento anatomico estremamente esplicito. Le opere di Paolo Topy, riunite per l’occasione all’Area35 Art Gallery, esprimono, infatti, in modo molto diretto la relazione particolare che l’artista intrattiene con il corpo. Di volta in volta rappresentazione e non rappresentazione di quest’ultimo sono rivelatrici del percorso dell’artista, delle sue ricerche, delle proposte avanzate e del significato attribuito a questo mezzo di espressione singolare e ossessionante.

Questo insieme, questo corpus dunque, è costituito da ventuno opere realizzate tra il 2012 e il 2018. Esse rappresentano gli elementi su cui si costruisce la riflessione del curatore del progetto, invitato dai galleristi Giacomo Marco Valerio e Florence Santini.

L’esposizione è l’occasione di un dialogo con un artista fuori dal comune e, attraverso di lui, l’opportunità di un viaggio verso un’esperienza sorprendente: l’incontro con l’altro, con lo sconosciuto il cui corpo, come un’evidenza troppo grande e troppo ingombrante, rappresenta spesso un ostacolo.

La visita della mostra offre la possibilità di soffermarsi sul rapporto costante e, si deve dirlo, inquietante, che l’arte, soprattutto quella occidentale, intrattiene da sempre con il corpo che contribuisce a rivelare e interrogare.

Inizialmente la rappresentazione del corpo nell’arte assume un valore simbolico, legato alla dimensione sacrale. In seguito la rappresentazione diventa descrittiva. Essa consente all’uomo di affermare la consapevolezza della propria esistenza e il suo modo di collocarsi nel mondo attraverso la percezione del proprio corpo, che è lo strumento attraverso il quale l’uomo sperimenta la vita. Fin dall’antichità greco-romana l’uomo aspira a diventare l’unità di misura del mondo: il realismo e la ricerca di proporzioni perfette nella creazione artistica esprimono il suo rivaleggiare con la natura, e il ruolo che egli ormai si attribuisce. Più tardi, il Cristianesimo si servirà frequentemente della rappresentazione del corpo mantenendo una posizione ambigua, tra disprezzo ed esaltazione. L’idealizzazione del corpo durante il Rinascimento testimonia la ricerca di un’immagine sociale ideale, riflesso di una società capace di integrare tutti gli individui. Va sottolineato, a questo proposito, come tutte le forme di potere abbiano abusato della rappresentazione del corpo ricorrendo a codici estremamente stereotipati. Tuttavia le relazioni fra diverse correnti di pensiero, la riflessione filosofica e l’arte hanno permesso di immaginare un modo diverso di rappresentare il corpo. L’arte in particolare ha consentito di materializzare il pensiero intorno al corpo, sia esso di natura magica, religiosa, politica o filosofica, facendo sì che queste diverse posizioni possano articolarsi fra loro. L’arte propone una forma di volgarizzazione dell’esperienza del corpo e, concretizzando le idee attraverso la rappresentazione, le rende immediatamente accessibili a tutti.

Dal punto di vista tecnico, l’arte ha tentato di tradurre la visione oggettiva e meccanicistica – chimico-fisica diremmo noi – che si aveva del corpo successivamente all’evolvere delle conoscenze scientifiche e soprattutto anatomiche. Ciononostante non è mai venuto meno un certo spazio tra la realtà del corpo e la sua rappresentazione figurativa. Ed è proprio in questo spazio, tutto da esplorare, che l’artista agisce, permettendoci di accedere a nuovi mondi nella sfera del sensibile. La sua azione è anche fisica. Nel processo creativo, infatti, il corpo dell’artista è lui stesso coinvolto. Così come quello di colui che osserva, dello spettatore, che non cessa di essere sollecitato e che reagisce, intellettualmente e fisicamente, a ciò che gli è proposto. Al di là del o dei corpi messi in scena, ce ne sono quindi moltissimi altri. Come possiamo costatare, è difficile, se non impossibile, sfuggire al corpo in arte. Potremmo perfino affermare che non esiste arte senza corpo.

Il lavoro di Paolo Topy si inserisce in una continuità storica. Le sue proposte non fanno tabula rasa del passato che, se necessario, è integrato nel processo di creazione attraverso riferimenti più o meno espliciti, dall’antichità fino alle avanguardie moderne e contemporanee. Tale continuità ha anche un significato personale. La relazione costante dell’artista al corpo, inteso come soggetto, ne è una ragione fondamentale. Essa si è manifestata molto precocemente, e le prime opere di questa mostra avrebbero potuto essere completate da alcuni lavori precedenti ed estremamente emblematici, come per esempio ***Paride***, del 1998, che offre a Paolo Topy l’occasione di esplicitare le sue ricerche sul nudo: “… uno dei miei percorsi più lunghi. Questi nudi non esprimono una mia qualunque volontà di rivelare una certa forma di bellezza cruda, organica, ma piuttosto il desiderio di mostrare come questi stessi corpi «dicono» e «testimoniano», nella loro semplicità, la profonda umanità e la personalità di coloro che non fanno che abitarli. Rappresentano il corpo liberato da tutti gli obblighi e le convenzioni sociali…”.

Paolo Topy non si accontenta di valorizzare l’umanità dei suoi soggetti mettendone a nudo il corpo. Egli interroga questo corpo e, così facendo, lo colloca al centro della riflessione sul nostro mondo e sulla nostra maniera di relazionarci ad esso, così come sul nostro modo di rapportarci agli altri, a coloro con cui lo condividiamo. Estrae il corpo – «il segreto di ciascuno » per citare Marcel Proust – dall’esperienza intima che ne abbiamo.

È il caso di ***Casting***, del 2002, un insieme di dodici fotografie nelle quali le modelle di un casting di moda appaiono come «materia allo stato grezzo». Non ancora truccate, né vestite, immerse in una luce cruda, sono presentate frontalmente, senza alcun artificio, con addosso la loro stessa biancheria. La serie mostra un corpo ridotto a merce. L’individualità delle ragazze scompare e sembrano assomigliarsi tutte tra di loro. Il loro corpo è fissato nell’attesa del momento in cui la «vita», o un suo simulacro, darà loro l’illusione di esistere durante il tempo di un breve scatto fotografico abilmente orchestrato. Chi sono queste giovani donne? Qual è la loro vita, la loro vera vita? Le leggi del mercato non se ne preoccupano. E noi? Siamo ancora capaci di distinguere il vero dal falso, di sottrarci ai meccanismi del marketing e della pubblicità? Sono queste le domande che l’opera di Paolo Topy, solo apparentemente neutra, invita a porci.

Se in passato Paolo Topy ha tentato l’esperienza di fotografare personaggi noti cercando di svelarne la realtà scoprendone il corpo, si è poi rapidamente dedicato a fotografare esclusivamente gli anonimi. Egli intende utilizzare il suo lavoro per trasformare gli anonimi in celebrità, rivelando la loro fragilità e dunque la loro profonda umanità. Il corpo ha un ruolo preponderante in questa strategia. Per l’artista gli anonimi sono star, ed elevarli a questo statuto, facendoli inaspettatamente uscire dall’ordinario, rappresenta per lui una «celebrazione».

Le produzioni di questo periodo sono chiaramente rivelatrici di tale principio come, per esempio, la serie, costituita da più di cento opere, Staring flowers, ma anche Eufrasia, Pet, Giuseppe o ancora la serie Hope.

Con la serie ***Staring Flowers***, nel 2003, le imperfezioni del corpo, le ferite e le altre stimmate della vita sono esaltate grazie all’utilizzo dei fiori, che rivelano la sorprendente bellezza di questi segni e permettono una catarsi sublimata dalla loro presenza fragile ed effimera. Il corpo, ferito o semplicemente imperfetto, racconta con una certa poesia gli imprevisti del percorso, a volte difficile, della vita. Percorso spesso caratterizzato da ostacoli e sofferenze che finiscono per diventare parte imprescindibile di noi stessi: esseri umani fragili, dal destino incerto e precario. Ogni opera di questa serie mostra solo una parte del corpo, e questa frammentazione esprime l’anonimato della sofferenza e del dolore.

***Eufrasia*** è estratta da un insieme di opere realizzate nel 2004 in rapporto al mondo dell’handicap. Impercettibilmente l’opera crea una digressione che ci mostra un essere dal corpo dislocato e discordante. In quanto spettatori restiamo sorpresi e perplessi. Abbiamo l’impressione che l’artista ci provochi. E, in effetti, Paolo Topy cerca di far scaturire in noi una reazione. L’apparenza del suo personaggio non corrisponde alle norme di una società alla ricerca di perfezione. La disarmonia che scaturisce dal corpo rappresentato in quest’opera è la conseguenza dell’iperrealismo della fotografia. Il soggetto è rappresentato tale e quale senza ritocchi né artifici. L’artista mette in discussione la nostra concezione arcaica del bello, tradizionalmente preposta alla rappresentazione del corpo. Secondo tali criteri, questa donna sarebbe brutta. Sarebbe un mostro. Tuttavia dalla sua immagine emana una bellezza singolare. Il suo atteggiamento, le braccia alzate simultaneamente in un movimento di danza o di volo, il suo vestito di bambina con il colletto bianco che fa eco ai calzini dello stesso colore, tutti questi elementi insieme ribaltano la norma creando una forma di poesia. L’irruzione della poesia fa sì che l’handicap non sia più percepito come tale, ma piuttosto come una singolarità difficile da definire. La nostra percezione è turbata, ma non è più corrotta. La differenza diventa «meraviglioso», fonte d’incanto e di attrazione; il fascino e l’attrazione che percepiamo spontaneamente durante l’infanzia per i mondi immaginari e i personaggi a volte strani che li popolano. Questa fragilità ci tocca e provoca in noi una reazione inattesa e positiva.

Al di là dell’atmosfera ferocemente ironica della serie ***Pet***, realizzata nel 2004 e costituita da ritratti che confondono animali pelosi di ogni tipo, anche sintetici, ed i loro padroni, si pone la questione dello statuto ambiguo del corpo umano, che rimane una macchina del tutto singolare. Il nostro corpo è governato da meccanismi identici a quelli degli animali. Eppure, sede del pensiero, della ragione, dell’intelligenza e della volontà, esso appare come il segno esteriore della nostra umanità. Il corpo è «una macchina che si muove da sé», dice Cartesio nella Lettera al Marchese di Newcastle del 13 novembre 1646. La nostra umanità non esclude una certa forma di insensatezza nella relazione che ci lega ai nostri amici a quattro zampe. L’uomo trasforma, umanizza il mondo circostante. L’animale invece si adatta. L’umanizzazione dell’ambiente e delle creature che lo popolano è una sorta di «piccola follia», nota fin dai tempi in cui Henri III ha introdotto gli animali alla corte. In Pet questa follia è esplicitata e rivendicata, e ad essa si mescola una sorta di tenerezza alla quale l’animale si abitua con facilità. Sentirsi liberi di assumere la propria parte di follia in piena libertà è forse, in questo caso specifico, il miglior modo di realizzarsi, di essere felici e sereni, o se non altro di incarnare il legame tanto fisico che morale che spesso non riusciamo a stabilire con i nostri simili.

Nel 2005, ***Giuseppe*** mette in scena un uomo nudo, in posa davanti alle facciate fredde e anonime di alcuni palazzi che chiudono lo spazio dietro di lui. Quest’opera si interroga sul rapporto tra il corpo e l’architettura, sul ruolo riservato all’umano nell’ambito dei grandi complessi urbanistici. L’ermetismo delle facciate sembra opporre resistenza al corpo, laddove invece l’architettura si vorrebbe come un prolungamento di quest’ultimo. Ed è proprio quest’impressione di resistenza a infondere maggiore realismo al corpo dell’uomo collocato in primo piano. Costruiti dall’uomo per l’uomo, gli edifici rappresentano tuttavia la prova del nostro errare. Il legame, pur evidente, tra corpo e architettura è ormai spezzato. Rigidi e freddi, essi sembrano cancellare ogni traccia di vita. E la vita rivendica a gran voce la sua esistenza attraverso il corpo di un uomo invecchiato, e sfiancato da un mondo quasi ostile. Il corpo, seppur fragile, appare come il rifugio, l’habitat ideale della dimensione più intima dell’uomo che accetta la modestia della propria condizione. Sebbene il corpo sia per natura un oggetto problematico, fonte di dubbi e domande, resta comunque una realtà che non smette di accompagnarci fedelmente. Rappresenta il nostro habitat naturale, come la conchiglia per il mollusco. Ed è proprio ciò che sembra dirci qui Paolo Topy, facendo eco ai propositi di Francis Ponge nelle sue Notes pour un coquillage (Appunti per una conchiglia), tratti dall’opera Le parti pris des choses (Il pregiudizio delle cose) del 1942: «Vorrei che l’uomo, al posto di questi monumenti enormi che testimoniano soltanto la sproporzione grottesca della sua immaginazione (…) si impegni nella creazione (…) di una dimora non molto più grande del suo corpo, che tutto il suo immaginario, la sua ragione siano compresi in essa, ch’egli impieghi il suo genio a favore dell’equilibrio, e non della sproporzione, - o, almeno, che il genio riconosca i limiti del corpo che lo supporta …».

Nella serie ***Hope*** del 2006, i protagonisti sono stati invitati a chiudere gli occhi. Noi stessi siamo chiamati ad esprimere un desiderio, a sperare, ma anche a guardare gli altri in modo diverso, soprattutto quelli o quelle che incrociamo nel quotidiano e ai quali non prestiamo attenzione. Può trattarsi, per esempio, del portiere di un palazzo. È proprio lo sguardo nuovo e l’attenzione portati al prossimo che possono farci sperare in un’altra condizione per tutti. Il nostro corpo è sollecitato attraverso il gesto simbolico. Esso è anche la sede del pensiero che dirige le nostre azioni. L’artista si impegna e ci spinge a fare lo stesso. Il corpo diventa mentale. La bellezza dei protagonisti non sta più nella loro individualità, ma piuttosto nella loro appartenenza ad una struttura più vasta, composta da un sistema di interazioni, da una rete di scambio attraversata da uno stesso progetto ed uno stesso ideale.

***Exotica***, opera del 2014, segna una tappa importante nel percorso di Paolo Topy. L’artista tenta per la prima volta di evacuare la rappresentazione del corpo introducendo il dubbio sulla sua realtà. La silhouette che vediamo è un motivo impresso sul tessuto, l’ombra proiettata da una figura in controluce dietro di esso o quella di colui che guarda l’opera? Lo spazio dell’opera diventa il luogo di un’esperienza. Lo spettatore dubita della sua percezione del soggetto rappresentato dalla silhouette. Lo spazio si dilata. Il limite tra interno ed esterno si confonde. Lo spazio diventa complesso. Esso include l’eventuale soggetto posto dietro la tenda e anche chi osserva diventa parte del decoro. L’immagine diventa il luogo della proiezione del corpo: quella del soggetto piazzata oltre la tenda, e quella del nostro corpo che si dissolve e diventa percepibile solo attraverso la proiezione. Non sappiamo più dove comincia l’ombra e dove il tessuto stampato. Le ombre e i motivi del fogliame vanno intrecciandosi. Non sappiamo più distinguerli. In questa confusione, questa instabilità organizzata del nostro pensiero e delle nostre percezioni, diventiamo l’altro. Il crollo delle nostre certezze consente l’espressione inattesa della nostra umanità.

Paolo Topy pur utilizzando il mezzo fotografico, evita la fotografia in quanto genere. Ciascuna delle sue opere è il risultato di una riflessione che converge in primo luogo verso una costruzione mentale rivelata e resa visibile dall’atto fotografico. Quest’ultimo, ridotto il più possibile, riproduce una realtà che in genere l’artista si rifiuta di perturbare attraverso qualsiasi effetto stilistico. Egli ritiene che l’opera sia costituita dal soggetto fotografato e dall’esperienza e dal discorso costruiti intorno ad esso, non dalla dimensione tecnica.

L’opera che apre la mostra è un’illustrazione di questo principio guida. L’artista ha creato un trittico monumentale, maliziosamente intitolato ***Les Mégères*** (Le megere). Tre busti antichi sono fotografati frontalmente, in modo freddo e diretto, crudo potremmo dire, come per l’inventario di un museo. Paolo Topy opera una mise en abîme della relazione che abbiamo con il pensiero e lo sguardo altrui – in questo caso quello dell’uomo dell’Antichità, ormai scomparso – sull’anatomia umana e il suo modo di rappresentarla. Nell’Antichità, in virtù dell’idealizzazione, il corpo o parte di esso era sottomesso alle norme rigide della proporzione: la ricerca della perfezione rappresentava un criterio fondamentale. Le tre megere dell’opera non transigono alla regola, pur trattandosi di veri e propri ritratti il cui carattere è facilmente deducibile. Paolo Topy costruisce l’opera rivelandoci qualcosa di inatteso, che è l’espressione stessa della vita, dell’umano il quale, pur in un sistema di rappresentazione molto codificato, trova una via di espressione, attraversando il tempo e svelando caratteri propri della vita popolare dell’Antichità come di quella dell’Italia contemporanea.

Proseguendo, con ***Theater***, l’artista ci invita a riflettere sul corpo come oggetto strumentalizzato. Durante un lungo periodo, sotto l’influenza del pensiero cristiano, dal Medioevo fino al ritorno del classicismo, il corpo non è rappresentato per essere ammirato e contemplato, ma piuttosto per suscitare nello spettatore un sentimento di compassione. Qui assistiamo a un vero spettacolo: l’immagine prodotta dallo scultore, un Cristo morto, è organizzata, orchestrata, teatralizzata. L’incarnato esangue del corpo, la postura nella quale si riconosce l’abbandono della morte, la presenza delle stimmate della passione fino ai tendaggi che richiamano il sipario teatrale, tutto sembra partecipare alla manipolazione dei sentimenti dello spettatore da parte di coloro che hanno commissionato l’opera. Paolo Topy si spinge ai limiti della sua logica e della sua strategia. Egli dà alla sua proposta l’aspetto di una semplice «fotografia», che potrebbe essere stata realizzata da qualsiasi turista di passaggio davanti alla scultura. In questo caso specifico crea l’«opera» per mezzo della lettura e della decostruzione critica di un fenomeno e attraverso l’intenzione evidente di condividere la sua riflessione, cui dà i contorni di una critica aspra ma divertita. Dal punto di vista tecnico, ricorre a una completa neutralità, riducendo l’atto fotografico alla sua più semplice espressione. Contrariamente al messaggio insito nella scultura, lascia allo spettatore la possibilità di aprire gli occhi su un’evidenza che ha ormai valore di realtà storica. Liberata da qualsiasi forma d’inganno, l’immagine nell’immagine acquisisce la chiarezza delle generazioni, pure e ingenue, che sono venute a raccogliersi davanti ad essa. Una nuova occasione di incontro con gli altri.

***Cerise de printemps*** (Ciliegia di primavera) rappresenta un momento particolare nel percorso della mostra. La sua posizione centrale è in questo senso esplicita. Costituisce un’allusione al celebre dipinto di Gustave Courbet L’origine du monde (L’origine del mondo) e al suo primo proprietario, il diplomatico turco-egiziano Khalil-Bey (1831-1879), celeberrima figura della Parigi degli anni 1860, che aveva riunito una singolare collezione dedicata al corpo femminile. *Cerise de printemps*, punta del sublime, non ha nulla di erotico. Il sesso è delicatamente sottratto al nostro sguardo dalla biancheria comprata in un grande magazzino. La mancanza di pudore scaturisce piuttosto dal fatto che Paolo Topy sostituisce la sensazione di disagio con la celebrazione di una realtà sociale. Si tratta del corpo di una persona di colore, di una madre il cui sovrappeso e le cui smagliature traducono la vita difficile di quelle donne che, con pochi mezzi, devono gestire, spesso da sole, il lavoro e l’educazione dei figli. Il corpo è qui affermato senza ipocrisia e senza falso pudore, e diventa così una forma di rivendicazione.

Le opere successive, ad eccezione di una sola, hanno come punto comune l’assenza di rappresentazione del corpo. Esso è semplicemente evocato, suggerito come in ***Workers***, una serie realizzata con guanti di gomma industriali nella quale, secondo un gioco inabituale per lui, Paolo Topy ha messo in scena il soggetto presentato e fotografato. Questo gesto iconoclasta evoca le correnti moderne che, durante il XX secolo, hanno successivamente decostruito, frammentato, deformato, e in sintesi manipolato, la rappresentazione del corpo. Nonostante l’assenza, il corpo continua a essere presente nell’evocazione: i guanti hanno lo scopo di proteggerlo da un ambiente a rischio. Un altro corpo fa irruzione in modo sorprendente in questa serie. È quello dell’artista che interviene sui guanti attraverso il gesto che organizza il soggetto fotografato. Il gesto, intervento fisico dell’artista, fa eco al pensiero, all’organizzazione mentale che precede sistematicamente l’atto fotografico, il quale agisce come semplice agente rivelatore.

Ci troviamo quindi davanti ad un cotton fioc. ***Cotton bud***, tratto dalla serie *Everyday*, evoca l’immagine del corpo in modo sorprendente. L’oggetto, per il fatto stesso di essere stato scelto da Paolo Topy, per il modo in cui è presentato su sfondo bianco – evocazione del concetto di white cube –, per la dimensione eccezionale che gli è attribuita e grazie al discorso sviluppato dall’artista, diventa opera, quasi come una scultura. Si tratta di un’allusione ai ready-made di Marcel Duchamp e ai neorealisti. L’immagine di questo «frammento del quotidiano» è affascinante: suggerisce l’ambiguità propria alla relazione che abbiamo con il corpo, compreso il nostro stesso corpo; una relazione intrigante per la sua complessità, un misto di repulsione e attrazione, di disgusto e nel contempo di piacere.

In ***Dress*** l’immagine del corpo diventa fantasma. Si tratta di un vestito presentato o piuttosto messo in scena nella vetrina di un grande stilista, in un contesto rigido, freddo e calcolato, reso volontariamente drammatico dall’artista. Quest’opera illustra le strategie mercantili di cui il corpo è l’oggetto, attraverso ciò che avrebbe la funzione primaria di proteggerlo: l’abito. Posta in gioco nelle logiche di mercato, il corpo diventa veicolo di interessi colossali, un oggetto astratto senza individualità come il manichino che, su questa immagine, finisce in parte per scomparire nell’ombra.

A questo corpo, con umorismo e molta sensibilità, Paolo Topy dice ***Goodbye*** in una serie eponima realizzata in un centro di accoglienza per immigrati. I vestiti, appesi ai ganci o posati ad asciugarsi su un ventilatore, dicono la fragilità, la precarietà di questi esseri umani che molti vorrebbero veder scomparire. Il corpo è anche quello del prossimo con cui intratteniamo relazioni spesso contradditorie, conflittuali e complesse. Questa relazione passa necessariamente per il nostro stesso corpo che è in sé fonte di domande continue e anche d’ignoranza. Come riuscire ad avvicinarsi agli altri, a comprendere la loro esistenza quando ignoriamo tutto o quasi di noi stessi?

Attraverso ***Soap Opera*** Paolo Topy suggerisce una riflessione sui rapporti complicati, se non tormentati, che legano uomini e donne. Le «Soap opera», sceneggiati radiofonici o televisivi prodotti in origine dai fabbricanti di sapone, sono la rappresentazione stessa di queste relazioni spesso conflittuali. Amore, odio, rivalità e gelosia sono in genere gli ingredienti fondamentali di rapporti che, dobbiamo ammetterlo, appaiono pesantemente arcaici e stereotipati. Con un’astuta digressione punteggiata d’ironia, l’artista ci ricorda le violenze domestiche, verbali o fisiche, a cui poche famiglie sfuggono e dove i corpi diventano vere e proprie armi o, viceversa, i destinatari di questa violenza. La doccia diventa qui un rifugio: un luogo comune ad entrambi i sessi, caratterizzato da un’igiene fisica e nel contempo mentale. Uomini e donne vi prendono cura del proprio corpo, a volte ferito. Possono persino trovarvi l’occasione di una sosta dalle lotte e gli archetipi societali. Questo mescolarsi, salutare e ugualitario, è sottointeso nell’opera silenziosa e poetica dove le allusioni ai due sessi si mescolano per oggetti interposti, formando un’immagine ibrida, ludica e molto suggestiva, che potremmo definire deliziosamente sessuata.

***Beach*** è un trittico composto da tre immagini di cultori di bodybuilding stampate su asciugamani da spiaggia. In apparenza la rappresentazione del corpo è presente e perfino accentuata. L’immagine è sottolineata con forza dall’aspetto caricaturale, quasi grottesco. Ma si percepisce un che di ingannevole. Possiamo ancora parlare di corpi? Dal punto di vista anatomico, la risposta resta affermativa. Intellettualmente, moralmente e umanamente parlando, però, questa verità è molto meno sicura. La questione merita comunque di essere posta. L’immagine, per eccesso e violenza, uccide la rappresentazione che vorrebbe dare del corpo. Appare come una forma di falsificazione. I corpi, caricaturati, assomigliano piuttosto a pezzi di carne e dicono le derive del genere umano, abitato dal desiderio e dalle sue ossessioni, un genere umano divorato dagli appetiti sessuali verso un oggetto, il corpo, diventato un mero prodotto di consumo. Gli asciugamani, comprati nei negozi vicini alla spiaggia, consentiranno tuttavia al corpo della gente comune – un corpo naturale e spontaneo – di stendersi al sole senza complessi, coprendo la smania di perfezione e giovinezza, e di sedersi sull’eccesso, vera e propria tortura fisica per alcuni, e sofferenza morale per la maggioranza.

***Without*** è tratto da un insieme in cui il modo di presentazione scelto, in linea continua lungo i muri dello spazio disponibile, è stato privilegiato per creare un ritmo sostenuto, allusione alla configurazione tradizionale dei dormitori degli ospizi, ospedali o centri d’accoglienza per migranti. Lo spettatore, passando davanti alla serie, si trova nella situazione di un visitatore che passa da un letto all’altro. I letti sono vuoti, ma ciascuno di essi evoca con forza il corpo umano. Le lenzuola recano le tracce tenui di questa presenza. Sono a volte stropicciate e macchiate o, al contrario, sistemate con grande cura, rivelando l’importanza che rivestono per quelli o quelle di cui costituiscono il rifugio ultimo dell’intimità. Alcuni oggetti sottolineano l’idea di uno spazio protettivo per queste persone rese fragili. È il luogo dove si legge, si prega, dove si esiste attraverso il proprio corpo di cui ci si prende cura, ma anche attraverso i pensieri, i ricordi, le speranze e la forza disperata della sofferenza. La poesia emanante da queste immagini è indescrivibile. Si tratta della poesia dell’assenza, del rimpianto, dell’incontro mancato con questi esseri che soffrono e con la nostra fragilità, una falla che rivela, spesso in modo inatteso, la parte di umanità che fa di noi veri esseri umani. Invitandoci a osservare questi letti, uno dopo l’altro, secondo un ritmo ripetitivo, Paolo Topy ci permette di vivere l’esperienza altrui attraverso l’assenza. Durante il percorso, siamo via via più attenti al minimo dettaglio che potrebbe rivelare una presenza. Senza rendercene conto diventiamo attenti agli altri. E quest’attenzione rende ciascuno di noi testimone della sofferenza che troppo spesso fingiamo di ignorare, risvegliando una coscienza troppo spesso spenta.

Un’opera emerge e si differenzia da questo insieme, in cui la non rappresentazione del corpo resta dominante. Si tratta di ***Mohamed***: è il ritratto, in apparenza banale, estremamente tranquillo e pervaso da una tenera dolcezza, di un uomo senza domicilio fisso e, attraverso di lui, di un’umanità derelitta. Il soggetto ci indica col dito un piccolo tatuaggio sul suo avambraccio. Il gesto si inscrive in una lunga tradizione, facendo riferimento all’incredulità di San Tommaso. Ci invita a condividere spontaneamente una forma di intimità, ma anche a non essere ingenui. L’immagine rappresenta una realtà contemporanea. Il corpo esprime con forza l’esperienza vissuta da quest’uomo ma anche dall’artista che l’ha incontrato e accompagnato: un’esperienza che quest’ultimo vuole condividere con noi. Si tratta di una rappresentazione disincantata del corpo che esprime la sofferenza e l’umanità del soggetto. Il ritratto rivela un corpo fragile, maltrattato dalla vita, un corpo che appare all’improvviso come un’evidenza perché racconta la persona che abbiamo difronte, la incarna, un corpo che accettiamo finalmente come facente parte dell’idea che ci facciamo dell’umanità, della nostra propria umanità. Paolo Topy, attraverso quest’immagine, allarga il senso della rappresentazione a un fenomeno più globale: quello della precarietà e dell’esclusione. Ci sollecita quali testimoni di un problema – una realtà sociale drammatica – che non possiamo considerare con incredulità o ignorare, e che deve risvegliare in noi in quanto cittadini non la compassione, ma la coscienza politica. Ciò significa la volontà di agire insieme attraverso l’elaborazione di una risposta collettiva alle sfide che si presentato alla società umana.

***Pain*** – dolore in italiano – è un insieme di opere realizzate a partire da medicinali usati, che Paolo Topy ha recuperato nelle infermerie e che ha fotografato senza intervenire sulla loro forma esteriore. Le immagini, molto singolari, rappresentato tubi piegati, schiacciati, contorti come corpi che raccontano la sofferenza, il ripiegamento su sé stessi dovuto alla malattia, la solitudine e la depressione difronte al dolore. La serie, nella quale i soggetti sono rappresentati in modo isolato su uno sfondo neutro che ricorda l’universo ospedaliero, esprime con grande forza e sensibilità la fragilità umana e la tendenza al ripiegamento come conseguenza della perdita del legame sociale causata dalla malattia.

Ciascuna delle opere di Paolo Topy presentate nella mostra contribuisce a svelare qualche cosa del corpo e a dissipare una parte del suo mistero. La rappresentazione che ne dà l’artista è impregnata da una forte dualità. Da una parte l’evocazione del corpo come oggetto, attraverso il procedimento plastico costituito dal mezzo fotografico, un’evocazione che agisce necessariamente come descrizione del mondo visibile – un tranello che Paolo Topy ci invita a evitare. D’altra parte l’evocazione del corpo come procedimento appartenente al linguaggio proprio dell’artista, che ci rivela il corpo come soggetto. Difronte a questa dualità, che è all’origine della difficoltà, se non dell’impossibilità, di rappresentarci il corpo, di averne una visione completa, chiara e definita, l’artista si spinge fino a tentare l’esperienza di eluderne la rappresentazione, allo scopo di illuminarci, permettendoci di accedere a mondi alternativi a quello dell’ordine sensibile.

Il corpo, sempre sfuggente, è rivelatore della relazione che abbiamo con esso, cioè con noi stessi e con gli altri, poiché nella ricerca di sé emerge necessariamente la questione del prossimo – un soggetto fondamentale per Paolo Topy –, che l’artista non propone di risolvere, ma almeno di formulare altrimenti attraverso le parole e il linguaggio che gli sono propri.

Rapportandosi alla complessità di un mondo che supera i confini del corpo e del perimetro più immediatamente circostante, l’arte di Paolo Topy trova in noi un’eco potente in quanto legata al mondo cui apparteniamo e del quale è essa stessa il prodotto.

L’esposizione ci invita a prendere coscienza della necessità di superare limiti e ostacoli e di scoprire l’altro diventando attivi, utilizzando tutte le possibilità che ci offre il nostro corpo. È proprio attraverso il corpo, infatti, che possiamo sperimentare, accettando di vedere, ascoltare e dialogare, ma anche e soprattutto accettando di percepire le cose in modo diverso. Conoscendo e pensando il corpo in maniera differente, diventeremo capaci di pensare diversamente anche l’altro, e di dare senso al rapporto che abbiamo con il nostro mondo. Un mondo ancora sottomesso alla follia degli uomini. «De l’homme à l’homme vrai le chemin passe par l’homme fou» (Dall’uomo all’uomo vero il cammino passa attraverso l’uomo folle) ci dice Michel Foucault nelle sua Histoire de la folie à l’âge classique. Sono le nostre follie, causa del disordine del mondo, che Paolo Topy ci invita a osservare da vicino, acquisendo così gli strumenti atti non a inventare un mondo nuovo, ma piuttosto a ridefinire la relazione con il nostro mondo, di cui l’artista ci esorta a rinnovare l’incanto.

**Yves Peltier**