

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE INTERFACOLTA'
IN
ECONOMIA E GESTIONE DELLE ARTI E DELLE ATTIVITA' CULTURALI
Classe LM-76 Scienze economiche per l'ambiente e la cultura

TESI DI LAUREA

**FACELESS:
IL VELO ISLAMICO NELL'ARTE CONTEMPORANEA**

RELATORE: PROF. Stefania Portinari
CORRELATORE: PROF. Riccardo Zipoli

LAUREANDO: Elisa Costa
MATRICOLA N. 816165

**ANNO ACCADEMICO
2011-2012**

Indice

| | |
|---|--------|
| Introduzione | p. 3 |
| Capitolo I | |
| Una breve storia dell'uso del velo | p. 7 |
| Capitolo II | |
| Il velo nell'arte contemporanea | p. 50 |
| Artiste svelate, alcuni casi studio: | |
| Shirin Neshat | p. 53 |
| Shadi Ghadirian | p. 83 |
| Patrizia Maïmouna Guerresi | p. 100 |
| Un velo, tre visioni | p. 110 |
| Capitolo III | |
| Il velo nel mondo della moda | p. 112 |
| Caso di studio: Flavio Lucchini | p. 114 |
| Capitolo IV | |
| Il velo nella graphic novel | |
| Caso di studio: la rivoluzione a fumetti di Marjane Satrapi in <i>Persepolis</i> | p. 144 |
| Capitolo V | |
| Il velo nell'architettura | p. 172 |
| Caso di studio: Mario Bellini e il nuovo Dipartimento dell'arte del Vicino Oriente al museo del Louvre di Parigi | p. 174 |
| Conclusioni | p. 194 |
| Bibliografia | p. 199 |
| Sitografia | |

Introduzione

Burqa, niqab, hijab, chador. Sono parole che ormai si sentono con una certa frequenza e la confusione che riguarda il velo e il suo significato fa passare attraverso i media delle informazioni sbagliate o quanto meno distorte¹.

Il problema del velo per quanto concerne le donne che vivono nei paesi occidentali si è scatenato dopo gli attacchi dell' 11 settembre 2001: da quel momento in poi si è aperta una finestra su una precisa parte del mondo. L'Occidente si è avvicinato all'Oriente come non succedeva da molto tempo. Sono emerse problematiche sulle differenze di usi e costumi in precedenza poco rilevanti e maggiormente tollerati.

In uno studio condotto da Carol A. Stabile e Deepa Kumar viene evidenziato come nelle settimane successive all'attacco al World Trade Center e al Pentagono, i media scoprirono di fatto quello che andavano denunciando da cinque anni i media di sinistra, le organizzazioni che si battono per i diritti delle donne e alcune sezioni della stampa europea: il regime talebano stava, letteralmente, uccidendo le donne. In breve tempo il *burqa*, il loro velo tradizionale, divenne soggetto unico delle copertine dei principali magazine di informazione come “Time”, “Newsweek”, “New York Time”, “Business Week” e altri con storie, a volte montate ad hoc, per motivare ulteriormente l'imminente intervento militare americano in quella zona del mondo.

Con la caduta del regime talebano, i media furono inondati ulteriormente di altre immagini di donne afgane ma in questo caso si toglievano il velo come segno di una libertà ritrovata. Il fatto di vedere una donna velata creava subito sospetto, era vista come una minaccia alla sicurezza e per le femministe più attive erano la perfetta incarnazione dei loro slogan a favore dell'uguaglianza tra i sessi².

Erano diventate donne diverse, bersagli di atti razzisti e campagne islamofobiche.

1 Smeeta Mishra, *Saving Muslim women and fighting Muslim men: Analysis of representations in The New York Times* in “Global Media Journal”, vol 6- iss. 11, 2007.

2 Carol A. Stabile, Deepa Kumar, *Unveiling imperialism: media, gender and the war on Afghanistan* in “Media, Culture & Society”, n.27, settembre 2005.

Spinte dai mariti, alcune di queste donne velate che vivono al di fuori del Medio Oriente, furono costrette a non mettere più il velo per integrarsi e adeguarsi allo stile di vita occidentale. Cosa molto strana dato che l'atto del velarsi ha come scopo primario quello di passare inosservati, di non dare nell'occhio. Adesso attira troppa attenzione. Julie Posetti ci fa notare come “nei media è aumentato l'uso di immagini di abiti islamici individuabili come segno di un fanatismo pericoloso e i Musulmani di tutta Europa soffrono le conseguenze di questa associazione”³.

Da quel momento si sono viste molte immagini, foto, reportage, notizie, libri su come vivono le donne da quella parte del mondo. Il problema è che non sempre questi fatti vengono contestualizzati a dovere o magari non vengono poste le giuste domande⁴.

L'opprimente *burqa* non è altro che la punta di un iceberg che rimanda ad una cultura secolare che nasce ancora prima della religione alla quale viene associato e i media l'hanno tradotto come il simbolo da abbattere per tutte le donne musulmane. Sono nate due particolari convinzioni che riguardano il tema del velo: il velo è obbligatorio per tutte le donne; ogni musulmano è un terrorista e questo ha portato a diverse conseguenze sia sul piano culturale e politico⁵. Lo scoglio che noi Occidentali non riusciamo a capire è che l'Oriente musulmano è grande ed è composto da diversi paesi, ognuno con il suo passato e con le proprie differenze per quanto riguarda religione, costumi e storia⁶. Per questo non dovremmo parlare di velo al singolare, ma di veli.

Per quanto riguarda questo elaborato, sono partita da una serie di domande che mi venivano poste molto spesso durante la mia esperienza di stage presso la mostra “What women want (?)”, personale di Flavio Lucchini tenutasi in occasione della scorsa Biennale d'arte a Venezia presso l'Arsenale Space in Riva S. Biagio dove alle pareti erano appese dei ritratti di donne velate con *burqa* e *niqab* di moda.

I visitatori erano sicuramente molto incuriositi e le domande sul velo facevano

3 Julie Posetti, *Case Study 1: Media Representations of the Hijab*, Conference Paper per Journalism Education Association Conference, Auckland, 2006.

4 Patrizia Khadija Dal Monte, *Velo e società* in www.islam-online.it (sito consultato il 2 maggio 2012).

5 Alessandro Saggiaro, *Simbologia del vestire*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2007.

6 Renata Pepicelli, *Il Velo nell'Islam. Storia, politica, estetica*, Carocci Editore, Roma 2012.

nascere pareri diversi e dibattiti sul perché viene ancora usato, il suo significato e l'impatto che avevano questi quadri sui vari visitatori stranieri.

Per capire il velo credo sia importante prima di tutto cercare di tracciarne un profilo storico, non solo secondo il punto di vista orientale, ma anche da quello occidentale. Da sempre il velo è stato un indumento usato in entrambe le culture, con molti punti in comune ma che poi ha preso direzioni diverse.

Attraverso i lavori di Shirin Neshat, Shadi Ghadirian e di Patrizia Maimouna Guerresi cercherò di approfondire come il velo, soggetto principale della loro ricerca artistica, sia interpretato in maniera diversa dalle varie artiste che, presentando riferimenti biografici diversi, sono giunte a rappresentare il simbolo della loro cultura in maniera da coprire ogni sfaccettatura che riguarda il copricapo incriminato. Discorso diverso e opposto si può fare per Flavio Lucchini che, invitato a partecipare al padiglione Italia per la regione Lombardia e alla collettiva veneziana "Sing off Design", si presenta alla Biennale d'arte di Venezia anche con uno spazio interamente dedicato a lui e ai suoi veli. In questo caso prevale il punto di vista occidentale e in particolare quello che ruota attorno al mondo della moda, in cui Lucchini è stato una figura di prim'ordine per la nascita e lo sviluppo del sistema per il quale la moda italiana è nota in tutto il mondo. La sua idea di proporre *niqab* e *burqa* firmati dai noti marchi di abbigliamento italiani non è poi così distante dai bisogni della realtà.

Uno dei fatti che più ha segnato la storia del Medio Oriente è stata la rivoluzione dell'Iran del 1979. Oltre ad essere il punto di partenza del lavoro di Neshat e Ghadirian, è l'evento al quale ruota attorno uno dei fumetti che ha avuto più successo nell'ultimo decennio: *Persepolis* (200-2003) di Marjane Satrapi, dal quale è stato tratto l'omonimo film di animazione. La vita di Satrapi è solo un pretesto per raccontare in realtà i cambiamenti che sono avvenuti in quel paese partendo dalla rivoluzione, fino alla guerra contro l'Iraq. Il tutto raccontato con tavole illustrate dalla protagonista la cui professione principale è quella di illustratrice di libri per bambini.

Oltre ad essere un soggetto che si presta facilmente all'arte figurativa, il velo si

presta anche ad una interpretazione da declinare a livello architettonico e l'esempio migliore lo si trova nel lavoro di Mario Bellini, noto architetto che si è ispirato al velo, da lui stesso definito “luminoso”, come copertura per il recente Dipartimento dell'arte dell'Islam del Louvre inaugurato nell'estate del 2012 creando una sorta di ponte di collegamento in direzione Abu Dhabi, città scelta come principale sede staccata del celebre museo francese.

Questi sono solo alcuni artisti che meritano di essere approfonditi per spiegare meglio il fenomeno del velo, tema principale del loro lavoro artistico, in modo da fornirci dei termini di paragone con ciò che effettivamente conosciamo riguardo ad un argomento che ancora oggi fa discutere.

Capitolo I

Una breve storia dell'uso del velo

Dal punto di vista meramente oggettivo il velo è un indumento e come tale va trattato, perciò gli studiosi di moda hanno individuato alcuni motivi principali che hanno indotto l'essere umano a vestirsi: il vestito ha una funzione protettiva, difende il senso del pudore, magico-utilitaria, ornamentale ed è espressione di una differenziazione individuale⁷. Barthes definisce il vestito come “un modello sociale, un'immagine più o meno standardizzata dei comportamenti collettivi prevedibili, ed è essenzialmente a questo livello che esso diviene significante”⁸.

Il vestito ha una particolare relazione con il corpo, lo copre o lo scopre in base alle interazioni che ha con esso; la corporeità umana va vista come un supporto bianco che si presta a diverse elaborazioni e diventa un oggetto di riconoscimento all'interno di un gruppo sociale e mezzo di appartenenza dei suoi membri⁹.

Una breve definizione di velo lo definisce come “tessuto o merletto sottile e trasparente, portato dalle donne con il duplice scopo di nascondere il viso e ornare la testa, ma che originariamente faceva parte dell'abbigliamento del corpo”¹⁰.

Le prime testimonianze di questo indumento risalgono al periodo degli Assiri nel 1100 a.C¹¹. Prima dell'avvento dell'Islam, quindi, le donne giravano per le vie delle città avvolte da un velo nero o dall'*abaya*, una sorta di maschera decorata, quando si trovavano al di fuori dell'ambiente casalingo. Era una misura di prevenzione dagli sguardi degli uomini, una sorta di marcatore sociale per distinguere donne di rango elevato dalle schiave, dalle serve o dalle prostitute le quali per legge non dovevano portare nessun velo.

7 Roberto Grandi, *La moda e l'ambigua rappresentazione dell'altro* in *Il vestito dell'altro* a cura di Giovanna Franci e Maria Giuseppina Muzzarelli, Lupetti, Milano 2005.

8 Roland Barthes, *Il senso della moda*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2011 p. 23.

9 Alessandro Saggiaro, *Simbologia del vestire*, op. cit.

10 Ludmila Kybalová, *Enciclopedia illustrata del costume*, Melita, La Spezia 2002 pp. 365-366.

11 Patricia Rieff Anawalt, *Storia universale del costume. Abiti e accessori dei popoli di tutto il mondo*, Mondadori, Milano 2008.

Le leggi assire in materia erano molto rigide su chi dovesse o meno coprirsi il capo, le punizioni per chi lo usava illegalmente potevano essere delle frustate, il taglio degli orecchi o pece versata sulla testa¹².

Ad Atene tra il 500 e il 325 a.C. le donne libere erano segregate in casa in modo da non poter essere viste da altri uomini al di fuori dei parenti. Greci e bizantini ereditano questi comportamenti nei confronti delle donne dai persiani. In Egitto, ad esempio non vigeva questo obbligo e le donne erano libere di avere una vita sociale al di fuori della cerchia familiare¹³. Sempre in Grecia, esisteva la festa dello svelamento ed esistono alcune raffigurazioni rappresentanti Zeus (Zas) e Ctonie, le divinità primordiali. Questa unione dà origine al mondo e dopo che Ctonie depone il suo velo, Zeus la ri-vela con un velo ricamato con immagini del globo, la terra e l'oceano.

Diverso era il codice di abbigliamento presso i Romani i quali distinguevano tra indumenti da indossare direttamente a contatto con la pelle, detti *indutus*, e abiti che si avvolgono attorno al corpo, detti *amictus*, che si portavano esternamente.

Di particolare importanza, per il vestiario di una giovane donna romana, era il vestito per il matrimonio i cui elementi principali si concentravano sulla testa: sopra un'acconciatura formata da sei trecce veniva posto un velo giallo e una coroncina di fiori detta *hasta caelibaris*¹⁴. I Romani sostenevano che i poteri sessuali femminili si concentrassero sui capelli, quindi per loro era molto importante che le donne si coprissero il capo. Il velo divenne un simbolo di fedeltà al futuro marito. Il termine nozze deriva dal latino *nubere* che indica l'atto del velare e sottolinea ancora di più il passaggio di stato dell'essere figlia a moglie e madre¹⁵.

Il *De verborum significatu* (II sec. d.C.) di Festo fornisce molte informazioni sull'abbigliamento romano e in particolare ci racconta di come sia diverso il modo

12 Renata Pepicelli, *Il Velo nell'Islam*, op. cit. Giorgio Vercellin, *Tra veli e turbanti. Rituali sociali e vita privata nei mondi dell'Islam*, Marsilio, Venezia 2000.

13 Leila Ahmed, *Oltre il velo. La donna nell'Islam da Maometto agli ayatollah*, La nuova Italia, Scandicci 1995.

14 Paola Carcillo, *L'abbigliamento femminile nell'opera di Festo: prospettive storico-religiose in Abiti, corpi, identità. Significati e valenze profonde del vestire* a cura di Sergio Botta, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2009.

15 Rossella Prezzo, *Veli d'Occidente. Temi, metafore, simboli*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

di vestire dalle nubili alle donne sposate poiché quest'ultime ad esempio sono le uniche donne che possono indossare la stola. In particolari occasioni religiose le donne prendono parte attiva velandosi con la *toga pretestata* (toga orlata di porpora) o la *toga rica* (pezzo di stoffa purpurea, quadrata e frangiata, portata sul capo dalle donne, come un velo, nei sacrifici, in altre occasioni solenni, nei funerali e durante pubblico lutto)¹⁶.

Ci sono poi i copricapi che riguardano le donne che si occupano dei riti religiosi come le Flaminiche che portavano il *tutulus*, una fascia alta che formava una sorta di cono; le Vestali indossavano il *suffibulum*, un velo appuntato ad una fascia tramite una spilla che copriva quasi interamente il volto; il *paludamentum*, un mantello usato anche nell'esercito, è tipico delle Saliae. Il tutto serviva a rinforzare ancora di più i concetti di appartenenza ad una classe sociale e il ruolo attivo che occupavano le donne nell'ambito religioso a vari livelli¹⁷.

Le abitanti di Bisanzio, invece, non potevano mostrarsi in pubblico ma potevano uscire di casa solo in particolari occasioni quali matrimoni, nascite, cerimonie religiose o per andare alle terme. Ovviamente dovevano portare il velo e si narra che l'imperatrice Irene portasse anche dei guanti, usanza tutt'ora praticata in alcuni paesi della penisola araba¹⁸.

Facendo un salto in avanti nel tempo al periodo gotico, ritroviamo l'usanza delle donne sposate di indossare un fazzoletto che avvolgeva il capo come segno distintivo; mentre le giovani nubili non indossavano niente sulla testa, ma avevano i capelli acconciati con fasce e cerchi di metallo, prezioso o comune, in base al ceto di appartenenza. Le miniature, in questo caso, sono ottime fonti per ricavare informazioni sul vestiario del tempo, mostrando vari esempi di copricapo elegante a forma di turbante ornato di velo per le donne più facoltose o un mantello alzato per coprire la testa per coloro le quali conducevano una vita più semplice. In questo periodo il velo bianco era appannaggio delle donne maritate o vedove.

In Borgogna poi il velo era ampiamente usato sia dalle dame, che lo portavano

16 Patricia Rieff Anawalt, *Storia universale del costume*, op. cit.

17 Paola Carcillo, *L'abbigliamento femminile nell'opera di Festo*, op. cit.

18 Leila Ahmed, *Oltre il velo*, op. cit.

attaccato all'*hennin*, tipico copricapo a forma di cono nato nelle Fiandre, ma anche dagli uomini che lo portavano assieme al cappello.

Anche se il dominio arabo in Sicilia era finito da molto tempo, ci sono testimonianze risalenti al XII sec. che dimostrano la presenza di ancelle e concubine musulmane alla corte di re Guglielmo, le abitanti di Palermo parlavano arabo perfettamente, adottavano gli stessi costumi del velarsi e molto spesso si convertivano all'Islam¹⁹. Inoltre, Levi Pisetzky e Francois Boucher asseriscono che il velo bianco, tipico delle donne palermitane sposate, a partire dal XIII sec., è un effetto di questa influenza araba in città: la cosa più importante era che nessuna ciocca di capelli fosse visibile, sarebbe stato sintomo di vanità²⁰.

Anche la Spagna ha conosciuto per lungo tempo la cultura araba ma la Francia è la nazione che più fra tutte trae spunto dalle donne arabe per i poemi cavallereschi nei quali cavalieri cattolici si innamorano di bellissime ragazze saracene disposte anche a convertirsi per il loro amato.

Dal Rinascimento in poi l'uso del velo inizia a perdere di importanza, così come l'uso della cuffia. In quest'epoca la moda imponeva la testa scoperta e la fronte alta e le signore si rasavano capelli e sopracciglia. Sia in epoca barocca che rococò le cose non cambiarono molto e con la Rivoluzione francese il velo veniva accompagnato a dei cappelli alti.

Durante il XV sec. sono due le mode in voga nel vecchio continente: quella italiana e quella francese. Nel primo caso il velo è più che altro un decoro, da usare tra i capelli per enfatizzare i gioielli che si soleva appuntare nelle acconciature. Anche in questo caso il velo è riservato a monache, donne sposate o vedove, per le quali il velo è rigorosamente bianco.

Anche in Francia le cose non sono molto differenti. Il velo viene usato per delle vere e proprie impalcature che si facevano in testa attraverso il supporto di telai di metallo mentre dal Medioevo il velo è nero per le vedove di ceto medio-basso e solo

19 Anna Vanzan, *La storia velata: le donne dell'Islam nell'immaginario italiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2006.

20 Grazietta Butazzi, *Velo d'amore velo di dolore* in *Il velo tra mistero, seduzione, misticismo, sensualità, potere religioso*, a cura di Andrea Busto, Silvana Editore, Milano 2007.

la regina usa una cuffia bianca in segno di lutto.

Nel Settecento l'Europa riscopre l'Oriente con Antoine Galland che per primo traduce dall'arabo al francese *Le mille e una notte* e molti viaggiatori esplorano terre lontane alla ricerca di un ideale di donna che corrisponda alla mitica Shehrazad. Nasce una sorta di Oriente-mania in particolare per la Turchia, e ciò influenza anche la poesie, la letteratura, il teatro, la pittura e la musica. Anche la moda subisce il fascino della Turchia: le europee vestono con spolverini lunghi adornati con lunghe file di bottoni, camicie da notte e vestaglie indiane o iraniane; il colore del momento è il “blu turco” e questo atteggiamento si traduce anche nella pittura rivisitata per piacere ad un pubblico europeo.

L'Ottocento è il periodo della colonizzazione e anche quello di massima espressione dell'orientalismo. L'attenzione però si sposta dalla Turchia all'Egitto, al periodo dei faraoni. Più tardi Diaghilev trasforma questa nuova energia nei suoi balletti e i fauve usano questo impulso nelle loro opere²¹. È proprio in quest'epoca, in cui l'Inghilterra la fa da padrona, che nasce l'idea che il velo sia sinonimo di arretratezza sociale.

A Londra si preme per l'uguaglianza dei sessi e dell'emancipazione femminile e ciò gioca a favore anche delle nuove campagne per la colonizzazione dell'Africa, in particolare dell'Egitto. Con queste motivazioni i paesi colonizzatori si sentono in dovere di modificare anche con la forza le culture dei paesi da loro conquistati.

Sempre in questo periodo storico, il velo fa il suo ritorno come segno di lutto. Il tessuto preferito è il crespo di seta, che accompagna i piccoli cappelli in modo che scenda sul volto. In Italia, in base alla lunghezza del velo si comunicava il periodo di vedovanza: molto lungo sul volto nelle prime settimane, all'indietro nei tre mesi successivi e veletta bordata per il mezzo lutto²². Grande seguito avrà anche una moda nata nella prima metà del secolo che durerà fino a quello successivo: il velo all'israelita, che copre il viso fino alla vita e sempre in questo periodo si codifica l'abbigliamento da matrimonio usato in alcune corti europee composto da abito bianco con strascico, secondo le mode del tempo, e velo.

21 Simona Segre Reinach, *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda. Volume IV-Orientalismi*, Meltemi, Roma 2006.

22 Grazietta Butazzi, *Velo d'amore velo di dolore*, op. cit.

Il binomio cappello-velo torna di moda per il costume delle amazzoni e dall'inizio del XIX sec. compaiono i veli come li conosciamo oggi, associati a particolari cerimonie, come il matrimonio.

Agli inizi del Novecento, fino allo scoppio del primo conflitto mondiale, il velo si accorcia leggermente fino all'orlo del vestito, e viene indossato stretto, simile ad una cuffietta. Con il tempo il velo diventa veletta, fissata al bordo del cappello in modo da coprire il volto e questo rimane in uso fino al 1940 circa²³.

Negli anni Cinquanta, per le donne delle classi medio-basse è normale indossare dei grandi fazzoletti da testa scuri e negli anni Sessanta il Concilio Vaticano II (1962-1965) concede il permesso alle donne di andare in chiesa a capo scoperto²⁴. Sempre in questi anni, in cui le dive del cinema vivono un periodo d'oro, usare dei foulard di seta colorati che coprono capelli e collo diventa una componente essenziale per creare quell'allure di mistero caratteristica delle star cinematografiche e delle signore di spicco del jet-set.

Parallelamente le donne arabe d'alto rango che viaggiano in Europa hanno l'abitudine di togliersi il velo mentre sono in permanenza nel vecchio continente e di rimetterlo quando tornano nei loro paesi di origine. In questo caso il velo assume il simbolo di puro costume locale.

Alcuni paesi come Egitto, Turchia e Iran ad un certo punto cercano di vietare il velo per non sentirsi inferiori rispetto ai paesi occidentali con i quali si apprestavano a stringere alleanze di tipo politico-economico per modernizzare il paese e portarlo a concorrere con le grandi potenze.

Il caso turco è uno dei più interessanti. Mustafa Kemal Atatürk (1881-1938) è considerato il più grande eroe del paese che nel 1923 fonda la Repubblica turca diventandone il primo presidente. Nella sua giovinezza ha avuto modo di vivere tutte le fasi di governo intermedie della Turchia e da un'educazione prettamente militare, cambia il suo pensiero politico fino ad abbracciare in pieno la cultura occidentale che si riflette anche nel suo modo di vestire. Non vuole trasformare la

²³ Ludmila Kybalová, *Enciclopedia illustrata del costume*, op. cit.

²⁴ Roberto Grandi, *La moda e l'ambigua rappresentazione dell'altro*, op. cit. Annamaria Rivera, *La guerra dei simboli. Veli postcoloniali e retoriche sull'alterità*, Dedalo, Bari 2005.

Turchia in un paese occidentale, ma aggiornarla e renderla una nazione più moderna in modo da competere con le potenze europee. Sempre nel 1923 vara la cosiddetta rivoluzione del cappello, che si iscrive nel più ampio progetto di rinnovamento dei costumi e della riforma dell'abbigliamento. Le scuole diventano laiche, si usano i caratteri latini e si cerca di eliminare dalla lingua di stato i termini di origine araba e persiana; si adotta il calendario gregoriano e la domenica diventa il giorno di riposo. La rivoluzione del cappello contrasta però una precedente legge emanata dal sultano Mahmud II nel 1829 che prevede l'introduzione del *fez* come copricapo ufficiale in vista di un aumento del consenso politico durante un periodo di crisi dell'Impero ottomano. Per rendere il *fez* più pratico e moderno si ipotizza l'introduzione di una piccola visiera utile ai militari, ma i più rigorosi non sono d'accordo in quanto avrebbe interferito con le pratiche religiose. Successivamente il *fez* viene imposto anche ai burocrati, ai religiosi e così a tutta la popolazione.

Il cappello invece simboleggia il passo in avanti che sta compiendo il paese, anche se in quegli anni non lo si considera tanto un segnale positivo poiché ricorda troppo gli occidentali. In ogni caso tutta la popolazione si adatta a questa imposizione in quanto il cappello è già ampiamente usato dai ranghi più alti del corpo militare e politico. Indossando questo copricapo si eliminano le differenze di classe e di ceto, rendendo tutti uguali.

Esiste anche un risvolto economico: il *fez* non è prodotto in Turchia, ma in Tunisia, e la prima fabbrica turca viene aperta solamente nella prima metà degli anni Trenta, coprendo giusto il fabbisogno dell'esercito e lasciando così spazio a produttori europei come gli italiani, i francesi e gli austriaci i quali, dopo l'annessione della Bosnia-Erzegovina smettono di inviare i loro manufatti in Turchia in segno di boicottaggio.

La produzione di *fez* fa nascere anche un'economia locale di imprese correlate nella produzione di nappe, forme per capelli e laboratori di rimessa a nuovo; inoltre si sfruttano i bambini per spazzolare le nappe che andavano sistemate giornalmente. Con il nuovo secolo il paese ha bisogno di un cambiamento e di riforme e anche l'abito occidentale gioca la sua parte in questo momento; è l'abito dei riformisti e se

accompagnato dal *fez* risponde a coloro i quali credono all'ottomanesimo: “un patriottismo dinastico capace, almeno nelle intenzioni, di suscitare l'adesione di tutte le comunità dell'impero”²⁵.

Con la nuova classe politica che trova posto in parlamento il *fez* diventa fuori moda e pian piano viene abbandonato per lasciare spazio al cappello occidentale. Per incoraggiarne l'uso si fa ricorso anche a leggi ben precise, come la n. 676 che condanna ad un anno di prigione chi fosse stato sorpreso ad indossare abiti religiosi senza autorizzazione.

La riforma del vestiario tocca in prima persona anche le donne alle quali viene ufficialmente vietato il velo (ma di fatto non tutte ubbidiscono) in quanto é “visto come segno di inciviltà per dei paesi che vogliono progredire non solo sul piano sociale ma anche quello degli affari”²⁶, acquisiscono il diritto di voto e incentivata la loro presenza nella vita politica del paese. Possono uscire, andare a teatro, svolgere ruoli nell'ambito culturale ed economico del paese, tutto per rendere la Turchia un paese all'avanguardia e moderno sotto ogni punto di vista.

Il caso turco è di sicura ispirazione alla dinastia Pahlavi in Iran. Dal 1925 Reza Shah infonde una forte spinta per portare la nazione verso l'era moderna. L'industria pesante e il settore terziario vengono potenziati, in particolare la viabilità e i trasporti, anche il settore dell'istruzione e della sanità migliorano, come pure vengono promossi usi e costumi prettamente occidentali. Il tutto è reso possibile reprimendo ogni forma di opposizione, specie da parte del clero, attraverso processi, condanne a morte ed esili. Nel 1941 Reza Shah viene deposto e gli succede il figlio Mohammad Reza Pahlavi il quale nonostante l'opposizione politica aspira a continuare il lavoro del padre. Il punto massimo del suo mandato lo raggiunge nel 1962 quando vara la “rivoluzione bianca” i cui punti focali si concentrano sull'industria e l'agricoltura, il diritto di voto per le donne e vari “eserciti” dedicati all'istruzione, allo sviluppo o all'igiene in modo da dimostrare agli alleati occidentali

25 Claudia Mattalucci, *Ecco il nostro cappello. Rivestire la Turchia moderna in Il velo tra mistero, seduzione, misticismo, sensualità, potere religioso* a cura di Andrea Busto, Silvana Editore, Milano 2007 pp. 335-358.

26 Leila Ahmed, *Oltre il velo*, op. cit. pp. 188-189.

i progressi fatti nel paese. Come in Turchia, anche in Iran il velo viene vietato e per l'opposizione, in particolare le personalità religiose, diventa un ulteriore motivo per smuovere il paese verso una rivoluzione che sfocerà nel 1979.

Il termine Medio Oriente viene definito agli inizi del Novecento da Alfred Thayer Mahan, un militare americano, studioso di storia navale che usa questo vocabolo per incorporare tutte le terre comprese tra Egitto e Iran ai quali si aggiungono i paesi del Maghreb e alcune nazioni del subcontinente indiano. Attualmente i paesi che si possono iscrivere all'interno di questa regione sono: Egitto, Palestina, Giordania, Israele, Siria, Libano, Arabia Saudita, Yemen, i paesi del Golfo Persico, Iraq, Iran, Turchia, Libia, Sudan, Tunisia, Mauritania, Algeria, Marocco e parte dell'Afghanistan²⁷.

Data la grande varietà di paesi e di terminologie in uso, alcune definizioni le possiamo trovare nello scritto di Renata Pepicelli²⁸:

Hijab: generalmente è un foulard di colori diversi che copre orecchie, nuca e capelli.

Chador: velo nero imposto in Iran con la rivoluzione del 1979 e in generale nell'area del Golfo. Lungo fino a terra e di forma semicircolare, copre le spalle lasciando il volto scoperto. Nei paesi a sud del paese si possono avere esempi colorati e a fantasia. Letteralmente significa “tenda” o “riparo di tessuto usato dai nomadi”²⁹. Veniva usato anche in Afghanistan non solo dalle donne, ma anche dagli uomini come scialle per proteggersi dalle intemperie e per coprire la bocca quando parlano con una donna del vicinato.

Niqab: velo nero che lascia scoperto solo gli occhi. Letteralmente significa “essere traforato”. In uso principalmente nei paesi dell'Arabia Saudita, Sud-Est asiatico e India.

Burqa: telo ampio di colore azzurro, nero o colori pastello che copre la figura dalla testa ai piedi, volto incluso, traforato solo a livello degli occhi per vedere. In realtà

27 Ugo Fabietti, *Culture in bilico. Antropologia del Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano 2002.
Serenella Di Marco, *Fumetto e animazine in Medio Oriente*, Tunuè Srl, Latina 2011.

28 Renata Pepicelli, *Il Velo nell'Islam*, op. cit.

29 Giorgio Vercellin, *Tra veli e turbanti*, op. cit.

il termine *burqa* non è quasi conosciuto in Afghanistan in quanto viene considerato uno dei tanti tipi di *hijab* e solo i media lo associano a questo paese. Questa parola viene usata solo in Sudan per indicare le donne che appartengono alla tribù Reshaida, che migrarono dall'Arabia Saudita nella prima metà dell'Ottocento. Per queste donne il *burqa* è una maschera ricamata con fili preziosi e perline.

Il caso dell'Afghanistan è quello che più attira attenzione per le sue donne coperte. Il vocabolo in questione viene usato solo quando si deve comunicare con una lingua occidentale e inoltre non è ancora del tutto chiaro l'uso specifico di questo indumento. Non tutte si velano nella stessa occasione e non di fronte alle stesse categorie di uomini, i quali a loro volta si coprono la bocca in contesti specifici.

Per loro il velo è parte di un linguaggio che funge da regolatore tra i rapporti sociali uomo-donna.

Non viene nemmeno considerato un capo di abbigliamento ma un semplice accessorio a disposizione di tutti all'interno della famiglia. Le meno abbienti lo chiedono in prestito ai vicini, mentre le famiglie più ricche ne possiedono di diversi in base all'occasione d'uso. Il problema del velo è quello meno sentito tra queste donne; i veri problemi nascevano con lo strapotere del regime dei talebani i quali imponevano alle donne di non uscire, di non studiare o andare in ospedale.

Ma ora che il regime non c'è più, come afferma Ariane Baghai “il *chadri* è 'ultimo dei problemi delle donne afghane, e neppure li rappresenta ai loro occhi”³⁰. Viene usato sia da donne ricche che povere per nascondere il loro benessere o la povertà, per nascondere l'invidia o per mantenere ancora un certo decoro. Al mercato, nelle vie principali, escono scoperte, ma poi, per parlare direttamente con i commercianti e trattare i prezzi, lo sollevano.

Il velo si presta molto bene ad essere strumentalizzato sia che si voglia imporlo o impedirne l'uso.

Sussistono poi alcune differenze in base alla regione geografica interessata.

Nella penisola araba le donne beduine indossano una spessa maschera in tessuto rigido, ornata di ricami, monete e perline. In città si indossa un telo di seta nera

30 Ariane Baghai, *Il linguaggio del velo* in "Futuribili", Fascicolo 1-2, FrancoAngeli, Milano 2011.

spessa che fa intravedere gli occhi al quale viene fissato un velo di garza che eventualmente li può coprire. L'alternativa più libera è un foulard in seta con ricami in filo metallico.

Sotto l'*abaya*, veste tradizionale delle beduine, vengono indossati abiti occidentali. In India e in Pakistan viene usato il *dapatta*, semplice copricapo di stoffa accompagnato da camicia e pantaloni a sbuffo alla caviglia. Palestina, Siria e Turchia adottano un semplice triangolo di stoffa attorno al collo fermato da una spilla³¹.

In Asia centrale, grazie a gruppi fondamentalisti, sono ritornati in uso indumenti come il *chadri* afghano che consta di un velo plissettato che nasconde tutto il corpo, simile al *burqa*.

Caso particolare è rappresentato dai Tuareg, autodefinitesi “uomini che portano il velo” dal loro tipico abito, il *tagulmust*. È un telo di stoffa lucida bianca o blu lunga cinque metri che serve sia da turbante che da velo. Viene ricevuto in dono dopo una cerimonia di iniziazione e oltre ad assolvere una funzione pratica di protezione dal sole, è anche un segno di distanza sociale tra parenti non consanguinei e dagli stranieri. Inoltre protegge dagli spiriti maligni che potrebbero entrare dalla bocca. Anche le donne ricevono in dono il velo come simbolo del passaggio all'età adulta, ma bocca e naso vengono coperti solo in particolari occasioni sociali³².

Fabira Adhelkhah dimostra come si possa identificare lo *hijab* in due modi: il primo è quello di sottolineare come “diviene protettore della bellezza e dell'originalità della donna”, il secondo è un *hokm*, ovvero un obbligo religioso, che concerne dei comportamenti consoni che devono rispettare sia l'uomo che la donna. Esistono poi due modi per dimostrare questo comportamento: il *darum* che corrisponde all'*hijab* esterno e lo *zâher* per l'interno. L'*hijab* esterno si caratterizza per l'uso consono di occhi, voce, parole e comportamento che non devono mai essere provocanti e offensivi. Questi due aspetti, interno ed esterno, sono fondamentali per essere dei buoni musulmani e anche il vestiario serve a comunicare le intenzioni che il

31 Simona Segre Reinach, *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda*, op. cit.

32 Patricia Rieff Anawalt, *Storia universale del costume*, op. cit.

musulmano intende perseguire³³.

Un aspetto da non sottovalutare viene messo in evidenza da Leila Ahmed che considera i lati pratici e positivi del velo. Avendo un solo modello o in ogni caso delle regole da seguire, si evita di spendere molti soldi per i vestiti alla moda e di accumulare troppi capi di vestiario, per questo motivo viene considerato economico. Come già evidenziato in precedenza, protegge dalle avance maschili. Anzi, alcune giovani donne hanno dichiarato che grazie al loro modo di vestire vengono trattate in modo molto diverso nei luoghi pubblici, specie quelli delle grandi città. L'abito islamico è un elemento esteriore dell'adesione ad un determinato codice morale e sessuale. Le ragazze quindi, non avendo paura di avere un comportamento promiscuo, stringono amicizia con l'altro sesso più facilmente senza compromettere la loro reputazione. Per loro non è un fatto da sottovalutare: fino a poco tempo fa i matrimoni erano combinati dalle famiglie, ora le donne devono trovare da sole il loro compagno di vita e lanciando con il vestiario determinati messaggi sul loro stile di vita, risultano più desiderabili agli occhi dei futuri pretendenti³⁴.

Non è sempre vero quindi, come si potrebbe pensare nella maggioranza dei casi, che il velo è imposto da padri-padroni, ma a volte viene usato dalle giovani anche come presa di posizione ed emancipazione dalla generazione precedente: all'interno delle famiglie si possono quindi incontrare madri non velate e figlie fiere di indossare il loro foulard. In questo modo le giovani si sentono libere di andare in giro da sole, ottenendo una certa indipendenza³⁵.

Altre variazioni del velo esistono in Palestina, dove il messaggio che si vuole inviare a volte è di tipo politico: le giovani sostenitrici di Hamas portano il velo per mantenere l'anonimato, mentre le poliziotte indossano pantaloni e cappelli militari maschili³⁶. Nel secolo scorso era molto diffuso un velo di lino tessuto a mano di colore indaco e finemente ricamato, ma ora è molto usato l'*hattah*, un pezzo di broccato con delle frange e delle ghiande ai lati che ricadono sulla schiena. In alcuni

33 Elena Codeluppi, *L'Iran veste Prada* in www.ocula.it (sito consultato il 20 settembre 2012).

34 Leila Ahmed, *Oltre il velo*, op. cit.

35 Annamaria Rivera, *La guerra dei simboli*, op. cit.

36 Roberto Grandi, *La moda e l'ambigua rappresentazione dell'altro*, op. cit.

villaggi del Negev, la zona a Sud del paese, il velo colorato indica la propria provenienza, il credo religioso e la posizione sociale ricoperta: i cristiani hanno un velo o un tubante blu, gli ebrei nero e bianco per i musulmani sebbene ci siano sette che adottano il verde come simbolo di discendenza diretta dal Profeta³⁷.

Per uno sguardo più profondo a conoscenza dell'uso del velo nel mondo arabo gli scritti di Fatima Mernissi³⁸ offrono ottimi spunti per comprendere la cultura araba descritta dal punto di vista di una donna.

Prima però è giusto chiarire la questione religiosa del velo per questi popoli, ovvero la sua imposizione secondo i precetti religiosi.

Come ben si sa, il velo viene collegato al Corano, ed essendo un libro sacro che cerca di dare risposte sui comportamenti più corretti da tenere per essere un buon musulmano, è soggetto a molte interpretazioni e discussioni. Ci sono persone che sostengono l'uso del velo e altre che non percepiscono obbligatorio il suo uso.

Secondo i dizionari di lingua araba il termine *hijab* si può tradurre come “velo”, “schermo”, “tenda”. Deriva dal verbo *hajaba* che significa “nascondere alla vista” e in alcuni casi viene usato anche in medicina associato ad altri termini per definire alcune parti del corpo³⁹. Nel Corano il termine ricorre alcune volte, anche sotto forma di metafora, ma sempre con il senso di “tenda”, un qualcosa che divide lo spazio privato da quello pubblico e viene anche riferito a Maria, figura molto venerata anche nel contesto musulmano, in riferimento alla nascita di Gesù. Alcuni però potrebbero effettivamente interpretare *hijab* come “velo” ma solamente per intendere un semplice indumento femminile⁴⁰.

Mernissi in *Donne del profeta* (1992) è molto precisa a riguardo: “Lo *hijab*, letteralmente “cortina”, è “disceso” per porre una barriera non tra uomo e donna ma tra due uomini. Ciò è avvenuto in una data precisa: allo *hijab*, infatti fa riferimento il versetto 53 della sura 33, rivelato nell'anno 5 dell'Egira (627)”⁴¹.

37 Erberto Lo Bue, *Il velo nel mondo asiatico* in *Il velo tra mistero, seduzione, misticismo, sensualità, potere religioso* a cura di Andrea Busto, Silvana Editore, Milano 2007.

38 Scrittrice e docente di sociologia a Rabat, presso l'Università Mohammed V.

39 Ariane Baghai, *Il linguaggio del velo*, op. cit.

40 Renata Pepicelli, *Il Velo nell'Islam*, op. cit.

41 Fatima Mernissi, *Donne del profeta: la condizione femminile nell'Islam*, EGIC, Genova 1997 p. 101.

Questa discesa ha un doppio significato: il primo è da intendersi come rivelazione di Dio a Maometto. Il secondo significato di “discesa” è legato ad un fatto pratico della vita del Profeta. Maometto si era appena sposato con Zaynab, una delle sue nove mogli, e gli invitati al banchetto erano molti. Le cronache riferiscono di come non ci fossero limiti di accesso alla comunità islamica agli spazi privati abitati da Maometto e dalle sue mogli. Alcuni invitati si erano trattenuti più del dovuto e chiacchieravano senza sosta.

La cortina a cui si fa riferimento è quella che Maometto fa “discendere” per far capire agli ospiti di lasciarlo solo con la neo sposa, un modo per porre un limite dagli spazi pubblici a quelli privati. In un certo senso è anche un modo per imporre le buone maniere ai discepoli e dare loro degli insegnamenti su argomenti pratici.

L'anno 627 è un anno particolarmente complicato per Maometto. Perseguitato in patria, decide di lasciare la Mecca per trovare rifugio a Medina, anche se non ha avuto una buona accoglienza dai locali. L'unico modo per farsi accettare era quello di riportare delle vittorie sul campo di battaglia, in modo da convincere i Medinesi della scelta fatta nei confronti dell'Islam. In questa sura viene descritta la battaglia del Khunduq, del fossato costruito attorno alla città per proteggerla, una delle tante battaglie combattute dal Profeta in quegli anni che andava a concludere un periodo di dubbi e sconfitte militari.

Secondo Mernissi quindi, lo *hijab* avrebbe tre aspetti particolari. Il primo è visivo in quanto la radice del verbo che deriva da *hijab* significa “nascondere”; la seconda riguarda lo spazio poiché questa cortina segna una frontiera e stabilisce una soglia; la terza è una questione etica che appartiene alla sfera delle idee. “Uno spazio nascosto da un *hijab* è uno spazio proibito”⁴².

Questo versetto portò ad evolvere il concetto di cortina declinandolo anche alle figure maschili più in alto nella piramide sociale: l'uomo più potente all'interno della comunità islamica nascondeva il volto per non farsi vedere dalle persone che lo circondavano. Califfi e re lo usavano per sottrarsi alla vista dei famigliari in quanto considerati oggetto di venerazione da parte dei fedeli o per non farsi vedere

42 Ibidem p. 110.

in atteggiamenti equivoci come ad esempio mentre bevevano vino, bevanda proibita per i musulmani. Questa usanza non rimase solo all'interno dei confini della penisola araba, ma arrivò fino all'Andalusia passando attraverso il nord Africa, fino a diventare un vero e proprio rito cerimoniale.

Il concetto di *hijab* si adatta anche al linguaggio architettonico e fa riferimento a culture sedentarie antecedenti l'Islam come i Bizantini e i Sassanidi. Nei luoghi di culto una tenda divideva la zona dell'altare da quella dedicata ai fedeli. Più tardi la tenda diventava quella che noi conosciamo come iconostasi e nelle moschee si trasformava in un recinto ligneo dove trovava posto il sovrano, lontano dalla gente comune⁴³.

Fatima è stata cresciuta secondo gli insegnamenti dei Sufi, una forma di Islam mistico, e per loro lo *hijab* è un fenomeno negativo. Definiscono velato chi non recepisce la presenza divina nel proprio intimo e quindi non è Dio ad essere coperto da un velo, ma l'uomo, il quale può superare e rompere questa cortina con la costante ricerca religiosa.

Hijab adesso viene più che altro associato a comportamenti modesti, di riservatezza e di senso de pudore.

Il versetto 53 è sicuramente quello che dà inizio a quella che sarà la divisione tra pubblico e privato, dal profano al sacro e da maschile e femminile poiché il velo quando scende copre la donna separandola dall'uomo e dal profeta.

Il lato pratico di questa “discesa” lo si sfrutta fin da subito con il versetto 59 della medesima sura 33 nella quale viene consigliato di far indossare un segno distintivo alle mogli del Profeta. Non si fa esplicitamente riferimento alla parola velo ma ad un capo già esistente che però viene adottato con una nuova funzione. In realtà è lo stesso Profeta a non essere pienamente accondiscendente a questo uso del velo: sono i suoi collaboratori più stretti, con a capofila 'Oman, a cercare di imporre questo capo, portando a testimonianza i maltrattamenti che subivano le donne per le strade della città e quindi lo *hijab* sembrava la soluzione ottima per distinguere le abitanti della città in base al loro rango di appartenenza. Ciò facendo si permetteva

43 Giorgio Vercellin, *Tra veli e turbanti*, op. cit.

la violenza sulle schiave e una protezione alle donne libere. In ogni caso, fin tanto che il Profeta fosse rimasto in vita non si sarebbe approvata nessuna soluzione definitiva.

È chiaro che gli uomini, per non essere tentati dal corpo femminile, avevano bisogno di altri strumenti per tenere segrete le loro donne. A loro favore viene istituito l'*harem*.

In *L'harem e l'Occidente* (2000) Mernissi fornisce una lettura nuova di questo ambiente. Lei stessa ha affermato di essere nata in un *harem* e ci racconta come fossero strane le reazioni dei giornalisti occidentali quando alludevano a quel luogo che per noi ha connotazioni diverse da quelle che ci racconta la sociologa marocchina.

“Solo degli uomini disperatamente fragili, convinti che le donne abbiano le ali potevano pensare a una soluzione così drastica come l'*harem*, un vero carcere mascherato da palazzo. Io non so cosa passa per la testa degli occidentali. Tutto quello che so è che anche loro avrebbero costruito gli *harem*, se avessero visto nelle donne una forza incontrollabile. Forse nelle loro fantasie si figuravano donne senza ali”⁴⁴. Questa riflessione sull'istituzione dell'*harem* nasce da una delle numerose storie all'interno de *Le mille e una notte* in cui si dà libero sfogo al punto di vista femminile. Shahrazad racconta di donne libere e intraprendenti, situazione ben diversa da quella reale, e lascia un unico grande insegnamento: l'unica arma che le donne possono acquisire è quella dell'intelletto e della conoscenza.

Harem deriva da *haram* che significa peccaminoso e illecito ma quando giunge in Occidente il significato viene stravolto e identificato con l'euforia e la mancanza di limiti. In effetti noi l'*harem* lo conosciamo solo attraverso delle testimonianze dirette o indirette. Ad esempio Cesare Vecelio nella sua opera più nota riguardante la storia del costume *Degli abiti antichi e moderni* (1590) è uno dei primi che ci fornisce delle informazioni sulla vita delle donne negli *harem* e ci descrive il modo di vivere delle favorite del sultano che lo ospita nel suo viaggio in Medio Oriente e paragona il loro modo di vestire con le donne dei centri abitati italiani con notevoli

44 Fatima Merinissi, *L'harem e l'Occidente*, Giunti, Firenze 2006 p. 10.

assomiglianze.

Amalia Sola Nizzoli, invece, è costretta a seguire il marito Giuseppe, cancelliere per il Consolato austriaco, in Egitto. Nelle sue *Memorie* (1841) racconta il periodo trascorso tra il 1819-1828 e comprende come “il velo non è altro che l'estensione al di fuori delle mura casalinghe della protezione offerta dall'harem, un simbolo che suscita rispetto e considerazione per chi lo indossa”⁴⁵.

Altra donna facoltosa e prolifera nel raccontare la sua esperienza in Medio Oriente è Lady Montagu, vissuta circa cento anni prima di Amalia, che accompagna il marito ambasciatore in Turchia. Ha così modo di passare tempo con le concubine del sultano e di scoprire il loro modo di vivere e giunge ad apprezzare il velo in quanto quelle donne, essendo coperte da un velo, possano godere di più libertà rispetto alle europee⁴⁶.

Il vero paragone tra i due modi di rappresentare l'harem si legge attraverso la visita che Mernissi fa al Louvre e in altri luoghi espositivi di Parigi. In quell'occasione ha modo di vedere le odalistiche (che nella lingua turca significa “schiava”) di Ingres, Delacroix, Matisse, Picasso. Anche gli artisti arabi dipingono le donne negli harem ma vengono viste come delle amazzoni armate di arco e frecce. I nostri pittori le raffigurano invece poco vestite e nulla facenti, del tutto indifese e distese su dei cuscini. Stanno ad attendere la visita da parte del loro imperatore.

Anche se non è mai stato in Africa, ad Ingres il tema delle odalistiche e del bagno turco è molto caro. La prima sperimentazione la compie attraverso il *Nudo femminile di schiena* (1807), nota anche come *Bagnante di Bayonne* dove si intravede lo studio della schiena e del celebre turbante. L'anno successivo dipinge *Donna al bagno* (1808) più famosa come *La Bagnante di Valpinçon*. La protagonista è dipinta di schiena, enfatizzata per dare più equilibrio alla composizione. Il volto si intravede appena e già questo basta per creare nello spettatore un senso di mistero e allo stesso tempo di pudore, come se cercasse di nascondersi.

Il trittico dedicato alle odalistiche si inaugura con *La grande Odalisca* (1814) distesa

45 Anna Vanzan, *La storia velata*, op. cit. p. 114.

46 Renata Pepicelli, *Il Velo nell'Islam*, op. cit.

su un letto in cui emergono da un fondo nero le lunghe braccia e la schiena sinuosa. Anche se sproporzionate, conferiscono all'insieme un senso di fluidità e raffinatezza. Sembra a completa disposizione di chi la guarda e non si oppone in alcun modo ad essere vista da chiunque.

Il secondo passo verso la sua idea di *harem* lo si vede con *Interno di harem con odalisca, suonatrice e guardino* (1839) dove in primo piano troviamo una donna adagiata su di tappeti che ascolta la suonatrice che le siede accanto. La scena ricorda vagamente le miniature persiane ma in questo caso prevale il tema della sensualità vista però da un occidentale. È vero che le doti predilette dalle odalische e dalle concubine erano la musica e la poesia ma nei loro spazi privati non era loro abitudine stare senza veli.

Nel 1863 viene dipinto *Il bagno turco*. In questo caso viene presentata una moltitudine di donne, alcune danzano, altre sono distese sui cuscini mentre una figura di schiena suona uno strumento. È una sorta di omaggio alle donne importanti della sua vita. La riproposizione della celebre bagnante al centro che suona, vicino a lei raffigura la moglie defunta Madeleine, la seconda moglie Dalphine nei panni di una sultana, Lady Montagu, per la quale Ingres aveva progettato una tomba poi mai realizzata⁴⁷.

Mernissi rimane affascinata da quelle che definisce “mute bellezze senza veli”. Per lei, che l'*harem* lo conosce bene, sa cosa aspettarsi da quel luogo. Il fatto che Ingres riesca a cogliere lo spirito dell'*harem* nonostante non sia mai stato al di fuori dell'Italia o della Francia la sorprende. Nel bagno turco ha rappresentato correttamente la moltitudine di donne riunite in una stanza ma che non si guardano per mantenere lo stesso un senso di pudore e riservatezza.

Il bagno turco è l'unico posto dove gli uomini non possono avere accesso e quindi le donne sono libere di spendere del tempo per se stesse, senza il pensiero della famiglia o del lavoro. L'unico errore che commette Ingres è dipingere due donne che si sfiorano, cosa impossibile nella realtà perché in ogni caso si trovano in un luogo pubblico. Questo è sicuramente segno della cultura Occidentale⁴⁸.

47 Emilio Radius, *Ingres*, Skira, Milano 2005 p. 170.

48 Fatima Merinissi, *L'harem e l'Occidente*, op. cit.

Contemporaneamente ad Ingres, Delacroix dipinge *Odalisca con pappagallo* (1827), *Donne d'Algeri* (1834) e *Donne turche al bagno* (1854). In questo caso il pittore compie davvero un viaggio nel continente africano e in quest'opera cerca di raccogliere tutte le sue impressioni. Rappresenta tre donne riccamente vestite con abiti in stile marocchino mentre parlano tra di loro. Non sono direttamente rivolte verso lo spettatore, come se fosse un momento rubato di nascosto e di sicuro rappresenta un vero momento di vita nell'*harem*⁴⁹.

Di questo quadro esiste anche una seconda interpretazione fatta negli anni Cinquanta del Novecento da Picasso, il quale stava reinterpretando le opere più famose degli artisti del passato. Non mantiene lo stesso principio compositivo, ma estrae e modifica gli elementi che più lo attirano: sposta i personaggi a piacimento e per bilanciare la composizione ne aggiunge di nuovi conservando la prepotenza dei colori usati anche nel dipinto di Delacroix⁵⁰.

Molto tempo dopo anche Matisse affronta il tema delle odalische e quando Mernissi vede *Odalisca con pantaloni rossi* (1921) rimane sconcertata dal fatto che fosse praticamente nuda, vulnerabile, esposta. Per lui le affascinanti fanciulle arabe, che ha avuto il piacere di conoscere dopo un viaggio in Marocco, non sono altro che un pretesto per dipingere dei nudi ma per far ciò aveva bisogno di una motivazione valida e la trovò dipingendo questo ciclo.

Da quanto emerge, gli occidentali sono più interessati a svelare le donne, a vedere cosa nascondono e questa particolare rappresentazione risale al periodo greco.

Ne *Il velo di Iside* Pierre Hadot (2004) racconta l'evoluzione dello svelamento attraverso i secoli partendo dal noto aforisma di Eraclito “la natura ama nascondersi”⁵¹. Si accennava in precedenza alla festa dello svelamento che si svolgeva nell'antica Grecia. Il termine che usavano era *anakalypteria*, dal quale deriva il termine *anakalypto* che significa “celare”, “nascondere” e la parola *apokalypsis*, apocalisse, il cui principale significato è eliminazione del velo. In ogni

49 Corrado Maltese, *Delacroix. Dal sublime favoloso al sublime pittorico*, Edizioni per il Club del libro, Milano 1965.

50 Carsten-Peter Warncke, *Pablo Picasso, 1881-1973*, B. Taschen, Colonia 1992.

51 Pierre Hadot, *Il velo di Iside*, Einaudi, Torino 2006.

caso il senso è quello dello svelamento solo che “ana” indica un movimento che si svolge dal basso verso l'alto e ad “apo” corrisponde ad un movimento contrario, dall'alto⁵².

Il mitico personaggio di Calipso è una delle tante personificazioni della morte, la quale copre con un velo il volto dei defunti. Successivamente la dea Artemide viene identificata con la statua di Iside, sempre rappresentata con un velo che le maschera il viso perché si credeva avesse le sembianze di un leone o per nascondere la sua bellezza sfolgorante, visibile solo attraverso uno specchio.

Per gli Egizi il fatto di rappresentare una testa coperta da un velo significava che i segreti più profondi della Natura appartenevano al creatore.

Molti secoli più avanti, nel Settecento, Iside, che prima personificava la Natura, diventa essere infinito e universale che copre il mistero dell'esistenza ed era il soggetto preferito per le copertine delle prime enciclopedie o testi scientifici. Veniva rappresentata sotto forma di statua e lo svelamento poteva essere compiuto da Apollo, dio della poesia, unica arte in grado di svelare la Natura, dalla Filosofia o dalle personificazioni delle Scienze naturali segno allegorico della forza dell'Illuminismo nell'ampliare la conoscenza, del progresso scientifico in atto in quel periodo storico.

Come i musulmani derivano l'uso del velo dal Corano, così i cattolici lo fanno attraverso la Bibbia, in particolare dalla prima lettera ai Corinzi scritta da san Paolo. In questa lettera dedica molto attenzione al modo in cui dovrebbero vestire le donne cristiane proponendo regole molto più rigide sul velo rispetto a quelle presenti sul Corano: “Ogni uomo che prega o profetizza avendo qualcosa sopra il capo disonora il suo capo; al contrario ogni donna che prega o profetizza a capo scoperto disonora il suo capo. Perché il capo dell'uomo è Dio e quello della donna è l'uomo”⁵³.

L'Islam è molto vicino geograficamente agli imperi sassanide e bizantino, nonché percepisce influenze dalle religioni cristiana, zoroastrica ed ebraica, le quali, provenendo dal Medio Oriente mediterraneo conoscono perfettamente l'usanza di velare o segregare le donne.

⁵² Rossella Prezzo, *Veli d'Occidente*, op. cit.

⁵³ Giorgio Vercellin, *Tra veli e turbanti*, op. cit.

Una spiegazione viene fornita da Leila Ahmed affermando che “il crescente atteggiamento negativo della Chiesa verso il corpo e la sessualità, concepiti come un qualcosa di peccaminoso, il carattere vergognoso del sesso, era infatti legato più strettamente al corpo femminile che doveva essere totalmente coperto. Esistono rilievi siriani, risalenti ai primi secoli del cristianesimo, che raffigurano donne talmente coperte da non lasciare trasparire neppure il volto né le mani”⁵⁴. Durante i riti liturgici, quindi, e nei momenti di preghiera veniva chiesto alle donne di velarsi in accordo con il pudore giudaico che trovava sconveniente una donna non velata in pubblico. Se le donne non si fossero velate per pregare avrebbero negato la loro sottomissione all'uomo, creatura divina dalla quale esse derivano, e quindi avrebbero mancato di rispetto anche Dio. Facendo così San Paolo prende delle tradizioni esistenti dai culti pagani romani e li adatta alla nascente religione condannando le donne ad una posizione secondaria che durerà per molto tempo⁵⁵. Nel Nuovo Testamento il velo viene usato per coprire il volto di Mosè dagli israeliti i quali avevano paura della luce divina che emanava⁵⁶.

Nel II secolo Tertulliano, uno dei primi teologi cristiani di Cartagine, scrive *Le vergini devono portare il velo* (tra 207e 212 d.C) nel quale approfondisce l'uso controverso di questo indumento nella sua città natale poiché era ormai consuetudine, agli inizi della religione cristiano-cattolica, che le vergini indossassero il velo quando si trovavano in luoghi pubblici. Questa usanza non viene rispettata dalla chiesa di Cartagine tanto che le principali attiviste di questo movimento cercano di obbligare le vergini ad abbandonare il velo. Le cartaginesi in questione prendono spunto proprio dalla già citata lettera di San Paolo e secondo la loro interpretazione il velo lo dovevano usare solamente le donne sposate, e non dalle altre, che in questo modo avrebbero dato un segnale sulla loro condizione sociale. Rifiutando il velo è come se venisse riconosciuto loro una particolare forma d'essere, andando contro il pensiero di Tertulliano il quale ritiene giusto che tutte le donne, indifferentemente, devono indossare il velo. Rifiutare il velo è un segno di

54 Leila Ahmed, *Oltre il velo*, op. cit. p. 39.

55 Rossella Prezzo, *Veli d'Occidente*, op. cit.

56 *Dizionario dei concetti biblici del nuovo testamento*, Edizioni Dehoniane, Bologna 1976.

distinzione all'interno della comunità poiché solo le vergini e le donne sposate pagane lo indossano durante le assemblee pubbliche.

Questa abitudine non esiste solo a Cartagine, ma ci sono testimonianze anche in Grecia e inoltre, lo scritto racconta anche i diversi tipi di velo in uso all'epoca, dai veli corti per le cattoliche ai veli lunghi e che coprono tutto il corpo in uso tra le pagane. Nel IV secolo viene poi chiarita la posizione delle vergini la cui consacrazione si celebra con il rito della *velatio*, cerimonia limitata alle sole quarantenni durante il Concilio di Saragozza nel 380⁵⁷.

I cattolici, inoltre, sono particolarmente legati a due veli molto importanti: la Sacra Sindone e il Volto della Veronica entrambi raffiguranti, secondo la tradizione, il volto di Cristo. Il velo da oggetto che nasconde, diventa oggetto che rivela, una testimonianza del divino. Del velo della Veronica non ci sono molte testimonianze pittoriche ma è un soggetto molto rappresentato nella pittura nordica del Medioevo. Il velo in questo caso rimanda alla vittoria della vita sulla morte, l'ultimo grande miracolo che diventa indispensabile segno di appartenenza a Cristo per ogni ordine monastico femminile.

Ogni ordine di suore inoltre ha una sua divisa e per differenziare la posizione gerarchica delle consorelle, ognuna indossa delle varianti dell'abito principale sempre mantenendo i canoni previsti quali colore, forma, velo e altri accessori.

Le certosine, ad esempio, indossavano tre strati di veli neri che coprivano il volto fino alle sopracciglia; a Venezia, le Agostiniane lo portano a strascico e trasparente; le Sepolcriche indossano una cuffietta che per le Domenicane diventava una cuffia alla quale venivano aggiunte delle ali che cadevano dalle spalle; Concezioniste e Clarisse avevano una cuffia di garze alla quale si appoggiava un velo nero; le Umiliate lo portano a forma di capanna, mentre le Dimesse lo arricchiscono con merletti. Il caso più particolare è quello delle sorelle messicane che dall'epoca barocca hanno assunto un livello tale di sontuosità e decori da far intervenire la Santa Sede. Papa Pio XII nel 1952 fa chiarezza sull'argomento invitando ad

⁵⁷ Carla Noce, *L'abito nella rappresentazione della donna eretica: alcune immagini dal cristianesimo antico in Abiti, corpi, identità. Significati e valenze profonde del vestire* a cura di Sergio Botta, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2009.

adeguarsi a canoni sobri e qualche anno dopo con il decreto *Perfectae Caritatis* (1965), emanato durante il Concilio Vaticano II, vengono finalmente stabilite delle regole uniformi. Tra gli stilisti che si mettono al lavoro per dar vita a questi aggiornamenti di stile ci sono anche le sorelle Fontana, che propongono gonne e camicette più confortevoli e che rispecchino le caratteristiche di ogni congregazione⁵⁸.

Del particolare rapporto tra il corpo e il velo ne parla anche Honoré de Balzac formulando una teoria denominata “Teoria degli Spettri”, secondo la quale ogni corpo è composto da strati sottilissimi, finiti ma numerosi in modo che coincidano con l'immagine⁵⁹. La fotografia quindi, catturando un'immagine è come se togliesse un velo a questo oggetto, lo intrappola nella pellicola, che a suo modo è uno strato di un supporto, un velo di cellulosa. I Pittorialisti, i primi fautori del foto-ritocco, aggiungeva un altro velo di colore alle foto per farle sembrare più vicine alla pittura e al vero.

La fotografia, forse, come nessun altro mezzo artistico concepisce l'importanza del velo, dei singoli strati che fanno la differenza per la definizione dell'immagine.

Se sembra semplice capire il percorso storico che ha compiuto il velo durante i secoli, ma non si può dire altrettanto del suo uso.

Queste donne sono spinte da diverse motivazioni di origine politica, sociale o culturale che consentono loro di continuare ad indossare il velo. Il problema dal punto di vista occidentale è quello del non sapere cosa si nasconde sotto ed è forse questa una delle ragioni che ha spinto filosofi, poeti e artisti a immaginare e a rappresentare cosa si nasconde dietro al velo. Questa strana forma di voyeurismo ha portato ad un confronto tra i due punti di vista facendo nascere azioni che probabilmente non sarebbero mai sorte prima.

È significativa la visione che hanno del velo Heller e Moshahi. Per loro il velo è un indicatore del clima politico e storico-religioso di un determinato paese: se le donne

58 Irene Cabiati, *Il velo nella tradizione cattolica* in *Abiti, corpi, identità. Significati e valenze profonde del vestire* a cura di Sergio Botta, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2009.

59 Elio Grazioli, *Altri veli* in *Abiti, corpi, identità. Significati e valenze profonde del vestire* a cura di Sergio Botta, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2009.

sono velate il paese vive una situazione di crisi poco felice; nei momenti di forza politico-religiosa del paese, anche le donne si espongono più facilmente sentendo la possibilità di agire liberamente. “In altre parole: il velo è simbolo di insicurezza e paura, mentre la minaccia a indossarlo segnala tolleranza, cosmopolitismo e coscienza di sé”⁶⁰.

Quello che ci blocca di fronte al velo e a chi lo porta è questa voglia di svelamento che ci portiamo avanti da sempre, è nel nostro DNA il voler scoprire, svelare, vedere cosa si nasconde. Appena scoperto cosa c'è sotto, il mistero viene svelato e quindi si accetta più facilmente il contenuto del velo. Ma anche se sappiamo che sotto c'è una donna, questo non è ancora abbastanza, anche per un attimo vogliamo vedere i tratti somatici, vedere come si truca, com'è.

Fin tanto che non capiremmo la soglia entro la quale non possiamo andare oltre, non comprenderemo il significato che il velo ha in certe culture diverse dalla nostra.

60 Erdmute Heller, Hassouna Mosbahi, *Dietro il velo: amore e sessualità nella cultura araba*, Laterza, Roma 1996 p. 151.



Pittore di Eretria, *Epitro*, V sec. a.C., ceramica dipinta, Atene



Saturia Tellus, Ara Pacis Augustae, X sec. a.C., marmo, Roma



Pheito con Eros, Casa dell'amore punito, 25 d.C., affresco, Pompei



L'imperatrice Teodora e il suo seguito, VI sec., mosaico, Ravenna



Sante vergini, particolare, VI sec., mosaico, Ravenna



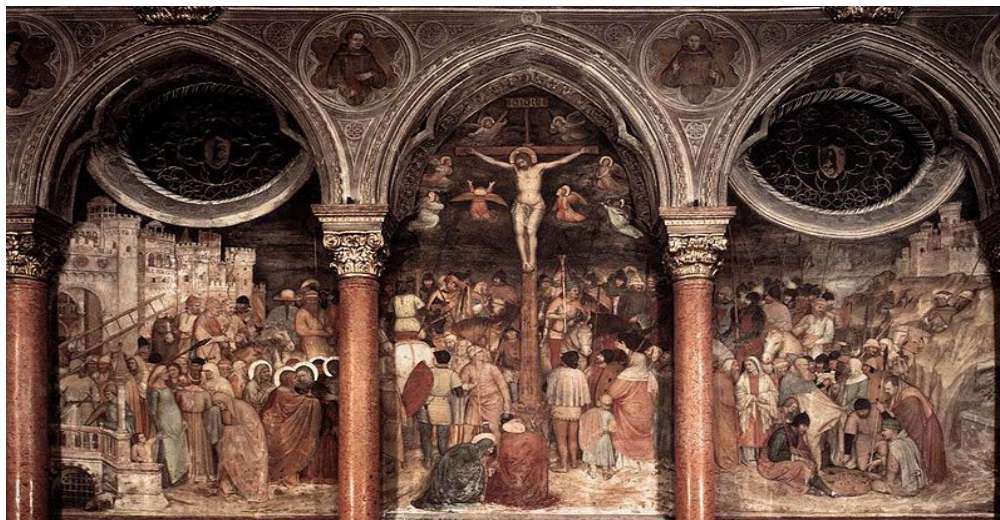
Prima Bibbia di Carlo il Calvo, pagina con scene della vita di san Gerolamo, 846, miniatura, Parigi



Le vergini folli, particolare, XII-XIII sec., affresco, Bolzano



Particolari della *Bibbia di Velislav*, 1325-1349, miniatura, Repubblica Ceca



Altichiero, *Crocifissione*, 1376-1379, affresco, Padova



Roman de la violette ou de Gerart, metà XV sec., miniatura, Parigi



Rogier van der Weyden, particolare del *Trittico dei Sette Sacramenti*, 1445-1450, olio su tavola, Anversa



Rogier van der Weyden, *Ritratto di giovane donna*, 1460, olio su tavola, Wahshington



Petrus Christus, *Ritratto di fanciulla*, 1470, olio su tavola, Berlino



Dirk Bouts, *Deposizione nel sepolcro*, 1475, olio su tela, Londra



Piero di Cosimo, *Ritratto di Simonetta Vespucci*, 1480, tempera su tavola, Chantilly



Domenico Ghirlandaio, *Natività della Vergine*, 1485-1490, affresco, Firenze



Albrecht Dürer, *La passeggiata*, 1496-1498, incisione



Andrea Solari, *La suonatrice di Liuto*, 1510, olio su tavola, Roma



Andrea del Sarto, *Ritratto della moglie dell'artista*, 1513-1514, olio su tavola, Madrid



Bernart van Orley, *Ritratto di Isabella d'Austria, regina di Danimarca*, 1515, olio su tela, Cracovia



Bernardo Strozzi, *La Cuciniera*, 1620, olio su tela, Genova



Peter Paul Rubens, *Ritratto di Susanna Lunden*, 1622-1625, olio su tela, Londra



Georges de La Tour, *Il Baro*, 1625, olio su tela, Parigi



John Finlayson, *Elizabeth Gunning, Duchess of Argyll*, 1770, mezzatinta, Londra



Polonoise, engraved by voysard, plate n. 84, "Galleries des Modes", 1778-1787



Illustrazione da "Modes et usage au temps de Marie Antoinette". 1780-1790



Spilla, 1780-1800, smeraldi, oro, avorio dipinto, Londra



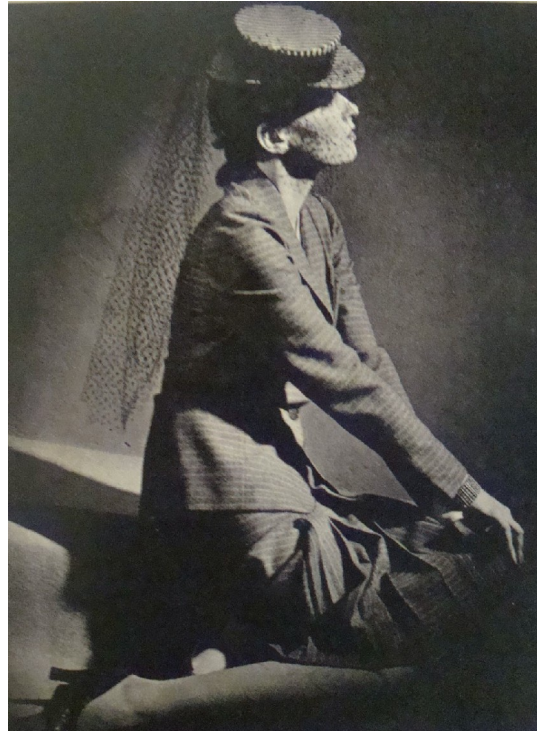
Ritratto di Emilia Lagua, 1868, fotografia, Londra



Pagina di "Women's fashion Scene", 1910



Marjorie Hume, foto del giorno del suo matrimonio, 1933



Moda italiana. Abito in grigio e bianco da passeggio, foto tratta da "Oggi" n.13, Aprile 1940



Contadine al lavoro, 1940-1950, foto con stampa alla gelatina al bromuro d'argento, Bergamo



Esempio di abito da sposa, 1957, Londra



Elliot Erwit, *Jaqueline Kennedy*, 1963, New York



Donna in hijab



Donna in chador



Donna in chador



Donne in burqa



Esempio di abito tradizionale della Giordania



Esempio di vestito tradizionale palestinese del 1926



Esempio di vestito tradizionale berbero



Abiti tradizionali del popolo Saharawi



Giovani donne turche con il foulard



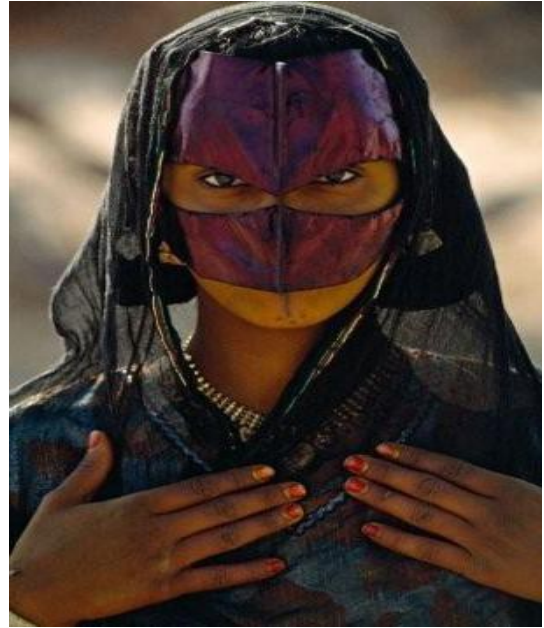
Esempio di abito tradizionale in uso in Yemen



Esempio di abito tradizionale in uso in Yemen



Esempio di abito tradizionale in uso in Oman



Esempio di abito tradizionale in uso in Oman



Maschera proveniente dagli Emirati Arabi



Jean August Dominique Ingres, *Nudo femminile di schiena*, 1807, olio su tela, Bayone



Jean August Dominique Ingres, *Bagnante di Valpinçon*, 1808, olio su tela, Parigi



Jean August Dominique Ingres, *La Grande odaliska*, 1814, olio su tela, Parigi



Jean August Dominique Ingres, *Interno di harem con odalisca, suonatrice e guardiano*, 1839, olio su tela, Cambridge



Jean August Dominique Ingres, *Il bagno turco*, 1863, olio su tela, Parigi



Eugene Delacroix, *Donna con pappagallo*, 1827, olio su tela, Lione



Eugene Delacroix, *Donne di Algeri*, 1834, olio su tela, Parigi



Pablo Picasso, *Donne di Algeri*, 1954, olio su tela, New York



Eugene Delacroix, *Donne turche al bagno*, 1854, olio su tela, Hartford



Henri Matisse, *Odalisca con pantaloni rossi*, 1921, inchiostro su carta, Parigi



Bertel Thorvaldsen, *Apollo svela Iside/Artemide, simbolo della natura*, 1807, incisione



Ernst Barrias, *La Nature se dévoilant à la Science*, 1899, marmo, Parigi



Hans Memling, *Dittico di San Giovanni Battista e la Veronica*, particolare, 1470, olio su tela, Washington



Francisco de Zurbarán, *Il Sacro Volto*, 1660, olio su tela, Bilbao

Capitolo II

Il velo nell'arte contemporanea: artiste svelate

Shirin Neshat, Shadi Ghadirian e Patrizia Maïmouna Guerresi sono tre artiste diverse per luogo di nascita, cultura ed esperienze vissute ma nella loro arte mostrano gli aspetti principali di cosa significhi indossare un velo. Non è solo un indumento, ma è mezzo di comunicazione che rappresenta l'essere di una persona; è il lato religioso, quotidiano o politico.

La prima rappresenta una visione del velo a metà tra la cultura americana ed iraniana; immagini a noi più congeniali in quanto pensiamo di decodificare nelle sue fotografie la durezza con la quale queste donne vengono trattate ignorando in realtà il vero messaggio dell'artista. Ghadirian mostra nei suoi primi e fortunati lavori cosa significa praticamente indossare il velo ma lo fa con un'ironia per noi inaspettata e Patrizia Maïmouna Guerresi, invece, ci riporta ad un piano strettamente spirituale, facendo vedere come due culture apparentemente diverse, in realtà partono da basi molto simili.

Non sono le sole, però, a trattare il tema del velo nei loro percorsi artistici: anche altri artisti contemporanei hanno preso spunto dalle molte valenze che un semplice pezzo di stoffa leggero può avere per realizzare opere e installazioni.

Uno di questi è Mimmo Paladino il quale a suo modo cerca di dare un'interpretazione contemporanea al tema del velo della Veronica con un ciclo di otto dipinti intitolati appunto *Veronica* (1989) nei quali ricorrono la presenza di un volto quasi primitivo che si perde nella tela, le stimmate, la croce greca e alcuni cenni di un corpo disteso. Sono elementi che cercano di rendere visibile un corpo che fino a quel momento è solamente percettibile a metà tra fisicità e divinità.

Alessandro Bulgini, invece, nella serie *Hairetikos* (2007) propone un velo che effettivamente copre la presenza umana. Presenta quelli che all'apparenza sembrano essere dei monocromi neri trattati con vernici speciali per auto ma se illuminati da

un fascio di luce diretto svelano la presenza di un ritratto ad olio appena percettibile. Questi lavori hanno quindi la capacità di riflettere la figura di chi li guarda e allo stesso tempo di nascondere un'entità al loro interno. Per Luciano Fabro il velo si fa più pesante e diventa un lenzuolo che appende alle pareti nella sua installazione *Tre modi di mettere le lenzuola* (1968) e copertura per *Lo Spirato* (1968-1973), una scultura che suggerisce la presenza di un corpo, di un cadavere, attraverso il panneggio di un blocco di marmo, molto simile ad un'opera del 1753, *Cristo velato* di Giuseppe Sanmartino e poi rielaborata nel 2008 da Maurizio Cattelan in *All.* Christian Boltanski, a sua volta, usa spesso un leggero velo bianco per proiettare i suoi video come nel caso di *Jewish School of Grosse Hamburgstrasse in Berlin in 1939* (1994) o in *The Concessions* (1996). Il primo lavoro è dedicato alle vittime dei campi di concentramento nazisti, mentre nel secondo caso vengono rappresentate vittime e carnefici tratti da "El Caso", un settimanale spagnolo specializzato nel pubblicare notizie di violenza e crimini di diversa natura. Ad accomunare i due lavori è l'intento di ridare vitalità a queste persone attraverso il movimento generato da alcuni ventilatori che sollevano il velo che accoglie le proiezioni.

Tutti a loro modo prendono ad esempio la Sacra Sindone o in ogni caso l'impronta che assume un corpo proiettato in un lenzuolo che diventa così una nuova tela, un nuovo supporto fotografico per le immagini e luogo di passaggio per la luce che lo colpisce e che a sua volta rimanda. È una nuova soglia per lo sguardo che vede ciò che viene proiettato e allo stesso tempo vorrebbe percepire cosa sta sotto. Un po' come i lavori di Christo e Jeanne-Claude che impacchettano ogni oggetto a loro disposizione e sebbene se ne percepisca la forma, persiste quel desiderio di vedere cosa c'è sotto (ad esempio in *Grand empaquetage noir*, (1969). È il mezzo perfetto per separare l'opera d'arte da chi la guarda, ma allo stesso tempo è congiunzione con lo spettatore che dovrà rispettare la volontà di non dover scoprire cosa si nasconde sotto.

Gli artisti qui citati presentano solitamente un'accezione negativa del velo, associandolo alla morte. È quell'elemento che serve per nascondere un corpo senza vita dandogli dignità e solo se correlato all'ambito religioso diventa un segno della

superiorità del divino. Neshat, Ghadirian e Guerresi, invece, dimostrano come il velo possa essere riletto in chiave contemporanea proponendo soggetti legati all'attualità che potrebbero fornire un nuovo punto di vista allo spettatore.

Casi di studio:

Shirin Neshat

Prima di esaminare il lavoro di Shirin Neshat è necessario ricordare il clima che si respirava negli anni Settanta nel mondo arabo poiché quello fu un periodo molto significativo e movimentato per le donne di religione islamica. Cinquant'anni prima iniziarono a non indossare più il velo e quando questo tornò in uso nuovamente, non venne più collegato ai vari movimenti religiosi, bensì a quelli politici il cui punto culmine sarà la rivoluzione del 1979 in Iran⁶¹. La dinastia regnante dei Pahlavi (1925-1979) svolse una grande azione di modernizzazione e occidentalizzazione del paese aumentando il livello di alfabetismo, dividendo le grandi proprietà, maggiorando i prezzi del petrolio, il loro bene più prezioso, e concedendo il diritto di voto alle donne.

Nel 1936 il velo venne ufficialmente abolito rendendo obbligatorio l'abbigliamento all'occidentale. Questi cambiamenti repentini furono accolti positivamente dalle classi alte ma non trovarono il consenso da parte dei mullah e dai rappresentanti sciiti. Ci furono delle azioni di sommossa e la polizia aveva l'ordine di trattare duramente le donne che si fossero velate.

Nel 1979 il sovrano Mohammad Reza Shah Pahlavi fu costretto a lasciare il trono in favore dell'Ayatollah Ruhollah Khomeini, capo degli sciiti, il quale dichiarò il paese una repubblica islamica. Vennero re-introdotte tutte le leggi islamiche secondo una politica di ritorno alle origini dell'Islam che indusse le donne a velarsi con il *chador*⁶².

Shirin Neshat nasce nel 1957 a Qazvin e a diciassette anni, nel 1974, lascia l'Iran alla volta degli Stati Uniti per studiare arte. Nel 1978, mentre lei si trova a Los Angeles, in Iran scoppiano le prime proteste che danno inizio alla rivoluzione.

61 Renata Pepicelli, *Il Velo nell'Islam*, op. cit.

62 Patricia Rieff Anawalt, *Storia universale del costume*, op. cit. Ariane Baghai, *Il linguaggio del velo*, op.cit.

Quando si diploma la pittura vive un periodo di crisi, inoltre alcune femministe sostengono l'idea che ci siano altri mezzi artistici migliori per le donne. Nessuno di questi suscita interesse in Neshat e rifiutando la pittura è come se rifiutasse l'arte.

Nel 1983 si trasferisce a New York dove incontra e sposa l'artista e architetto coreano Kyong Park che ha dato vita ad uno spazio alternativo in Kenmare Street: lo Storefront.

La rivoluzione iraniana è l'unico grande impedimento che trova sul suo cammino per rivedere la famiglia. Lo potrà fare solo alla morte di Khomeini nel 1989. L'anno seguente compie il primo di una lunga serie di viaggi verso la patria e ovviamente rimane turbata dai vari cambiamenti dello stile di vita che la gente conduce, in particolare quello delle donne e questo le fa capire le differenze che esistono tra Oriente e Occidente, specialmente per una persona che ha vissuto per moltissimi anni in America: “La mia ossessione per il mio paese, l'Iran, dipende da un fatto personale: ho un rapporto irrisolto con la mia patria. Ho vissuto lontano dalla famiglia e dal mio paese senza scegliere. E da quando avevo diciassette anni mi sono sentita abbandonata in Occidente senza alcun contatto con la mia famiglia. Perciò provo un certo qual risentimento, una rabbia nei confronti dei sistemi politici e dei governi che hanno determinato il corso della mia vita. La mia arte è divenuta in certo qual modo uno strumento, un modo per affrontare il mio personale dilemma”⁶³.

Questi viaggi sono dunque il punto di partenza per la sua ricerca artistica. I suoi punti focali sono la religione, il femminismo, la contrapposizione tra maschile e femminile, i vari aspetti del desiderio che in un paese come l'Iran trova una censura forte e infine la diversità posta in modo da far nascere diverse interpretazioni invece di ridiscutere le nostre certezze.

Partecipa a molte mostre collettive ed è la protagonista di molte personali sparse nel mondo. Riceve diversi premi tra cui nel 1999 il Primo Premio Internazionale alla Biennale di Venezia con la seguente motivazione: “La constatazione di quanto la sua opera riesca, con spirito disincantato ma non privo di speranza, a rivolgere uno

63 Gabi Scardi, *Intervista a Shirin Neshat* in www.domusweb.it (sito consultato il 12 settembre 2012).

sguardo alla realtà in cui viviamo, anche quella più drammatica, capace non solo di analizzare ma anche di progettare, di prefigurare un assetto diverso, e migliore, nei rapporti fra gli esseri umani e le comunità”⁶⁴. Il suo lavoro è, quindi, una riflessione su arte, religione e filosofia. Quando nel 1997 scopre la video arte, scopre come le performance sia un punto di unione tra spettatore e artista e con in suoi primi lavori l'intento principale è proprio quello di scuotere le menti.

Women of Allah è la prima parte di un ciclo di lavori che sviluppa tra il 1993 e il 1997, a seguito del suo primo viaggio in Iran dopo la rivoluzione del 1979. Con questa serie inizia un viaggio di scoperta e sperimentazione che non le lascia via di fuga e usa l'arte come mezzo per risolvere dei dilemmi personali. Queste fotografie sono pervase di un senso di malinconica bellezza che fanno direttamente riferimento ai cori coranici e alla iconografia religiosa; la fede supera l'ansia mentre il martirio e l'abnegazione di sé danno forza all'anima. Sono quattro gli elementi principali e ricorrenti in questi primi lavori: il velo, la pistola, il testo e lo sguardo fisso.

Se per noi le donne velate sono simbolo di oppressione, pure Neshat le rappresenta con sguardi imponenti e forti, il velo diventa una sorta di uniforme che trasforma il corpo femminile in quello di un guerriero determinato e persino eroico. La pistola viene usata come simbolo fallico del potere maschile e loro la impugnano con una presa naturale, come se fosse un oggetto che hanno sempre usato, caricandolo quasi di un significato erotico.

Nel volto o nelle mani ritratti nelle foto sono scritti dei testi in lingua Farsi che non hanno una funzione solamente decorativa, ma sono estratti di poesie o racconti di scrittrici iraniane contemporanee che incarnano posizioni ideologiche e politiche diametralmente opposte dagli slogan fanatici alle riflessioni poetiche, sensuali e persino sessuali. Sono inoltre un richiamo all'arte grafica dell'Iran in quanto il testo scritto è da sempre stato usato come motivo decorativo nelle miniature, nei dipinti, negli oggetti di uso comune, in architettura e in gioielleria. L'idea sorge quando, come afferma la stessa Neshat si ritrova a casa per la prima volta dopo molto tempo, nel suo paese natale, dove vede degli oggetti decorati con iscrizioni e ne copia i

64 Ida Gianelli, *Premessa*, in *Shirin Neshat*, catalogo della mostra a cura di Giorgio Verzotti (Torino, Castello di Rivoli) Charta, Milano 2002, p. 8

motivi e le scritte che poi appariranno nelle foto diventando un riadattamento della tradizione islamico-iraniana⁶⁵.

Alcune delle poesie inscritte nelle foto sono delle poetesse Tahereh Saffarzadeh (1936-2008) che scrive ad esempio *Allegiance with wakefulness* o di Forough Farrokhzad (1935-1967) cui appartiene *Mi fa pena il giardino* o *Rivedo ancora il sole* in cui scrive

“Saluterò mia madre, che viveva in uno specchio/
e aveva il volto della mia vecchiaia./
E saluterò la terra, il suo desiderio ardente/
di ripetermi e riempire di semi verdi/
il suo ventre infiammato,/br/>sì, la saluterò/
la saluterò di nuovo./”

Queste scrittrici hanno portato una rivoluzione nella poesia iraniana, mostrando il punto di vista femminile e scuotendo le menti delle giovani e rispecchiano i pensieri di Neshat che si mette in discussione in prima persona: per le sue fotografie non usa modelle ma è lei stessa a farsi fotografare, come portavoce per tutte quelle che vivono a migliaia di chilometri di distanza da New York, sua sede principale di lavoro. “All'inizio, quando ho iniziato a fotografarmi era semplicemente una questione di comodità. - scrive - Ho fatto io stessa la performance perché sapevo cosa stavo cercando, era come vivere la mia stessa vita.”⁶⁶ Le sue foto sono una combinazione equilibrata di sensualità e santità: si rappresenta come fosse una moderna Maria, che abbraccia o si appoggia al fucile e allo stesso tempo fa intravedere la sua sensualità attraverso la gestualità delle mani, dipinte con scritte o con motivi artistici mediorientali tradizionali e con gli occhi ben evidenziati dal trucco nero che accentua la loro espressività, così allo stesso tempo lo sguardo è fisso e profondo verso lo spettatore, e la forza d'animo e di carattere che traspare viene enfatizzata dall'arma puntata direttamente verso di noi. L'artista iraniana ha la capacità di rappresentare gli effetti di una rivoluzione e di una conseguente guerra

65 Arthur C. Danto, *Shirin Neshat*, Rizzoli, New York 2010.

66 Francesca Caraffini, *Intervista a Shirin Neshat* in “Virus” n.14, novembre 1998.

(quella contro l'Iraq nel 1980-1988) sulle donne in maniera del tutto nuova, fatta di aggettivi contrastanti come violenza/serenità o tristezza/sensualità.

Scrive di lei Hamid Dabashi: “Si può dire che Shirin Neshat rappresenti la coscienza visiva e la memoria fotografica di un'intera generazione per cui le speranze si sono trasformate in terrore, le risate in lacrime, la gioiosa qualità effimera del corpo in incontrollabili certezze culturali”⁶⁷.

Neshat spiega così la sua scelta: “In questa serie di opere non ho cercato di entrare in merito all'aspetto politico del velo, ma piuttosto alla sua poetica, che era il campo che veramente mi interessava sin dall'inizio, l'idea di provare a guardare oltre la superficie. Per esempio, come fa una donna a relazionarsi con i mutamenti del mondo esterno quando c'è un velo tra lei e il mondo? Come il velo separa il privato dal pubblico, l'interno dall'esterno? Come un semplice pezzo di stoffa è realmente capace di dettare e imporre una tale limitazione su una persona? Io ero molto interessata all'idea di visibile e invisibile, e anche come, alla fine, una donna può esprimere se stessa nonostante una tale limitazione.” E ancora “L'interesse per il velo nasce per me proprio dalla sua natura ambigua nella società Islamica: il velo protegge le donne dall'essere considerate un oggetto, dotandole di rispetto, e contemporaneamente nasce dalla consapevolezza degli uomini dell'incapacità di controllare la propria sessualità, costringendo le donne a coprirsi. Il velo è anche un atto politico: le donne che vestono il velo mostrano la loro solidarietà alla lotta contro l'occidentalizzazione della loro società, e così il velo diviene anche un simbolo della battaglia contro l'imperialismo. Quello che cerco di fare è di uscire dalle ovvietà di discorsi su culture di cui si conosce, in fondo, ben poco. Come vedi le interpretazioni del velo sono molteplici, è un segno dei tempi iniziare a parlarne, è un argomento che continuerà a generare controversie.”⁶⁸

Il passo successivo è *Turbolent* (1998) che segna il passaggio dalla fotografia alla videoarte. È anche il suo primo approccio alla questione dell'identità sessuale in relazione alla struttura sociale dell'Iran islamico. Il tema viene sviluppato attraverso

67 Hamid Dabashi, *Attraversamenti di confine: il corpo del reato di Shirin Neshat* in *Shirin Neshat*, catalogo della mostra a cura di Giorgio Verzotti (Torino, Castello di Rivoli) Charta, Milano 2002, p. 8 p. 11-35.

68 Francesca Caraffini, *Intervista a Shirin Neshat*, op. cit.

una metafora molto semplice: alle donne è proibito praticare musica in pubblico, mentre gli uomini sono liberi di esibirsi e registrare dischi. Il video presenta due sezioni distinte e proiettato in due pannelli messi uno di fronte all'altro: sembra una battaglia musicale nella quale l'uomo si esibisce in una canzone d'amore tradizionale e appassionata scritta da un importante mistico iraniano in fronte ad una sala da concerto piena di persone; la donna si esibisce in un particolare vocalizzo in una sala da concerto vuota.

Per l'esibizione maschile la telecamera è fissa e il cantante dà le spalle al pubblico così noi possiamo vedere gli spettatori, mentre la telecamera si muove per inquadrare la cantante; da una inquadratura di spalle che ci permette di scorgere la sala vuota la telecamera inizia a girare per inquadrare il volto e le mani della performer le uniche parti del corpo in evidenza dato che il velo nero si mimetizza con lo sfondo delle quinte dello stesso colore.

Oltre alla contrapposizione pieno/vuoto, viene evidenziata quella bianco/nera della camicia di lui e del velo di lei, musica tradizionale contro vocalizzo moderno. Nel teatro pieno la telecamera si muove e gira attorno al cantante, mentre la telecamera è ferma alle spalle della performer femminile nel teatro vuoto.

Rapture (1999) analizza la contrapposizione di maschile e femminile sotto l'aspetto della cultura e della natura. L'ambientazione è rurale l'atmosfera altamente stilizzata. Il tutto si svolge in due sequenze parallele e contemporanee e al visitatore viene chiesto di spostare la vista da un pannello all'altro per costruire la storia. Anche in questo caso è la rivisitazione di un duello tra degli uomini in camicia bianca che occupano una fortezza e un gruppo di donne velate immerse in un paesaggio naturale. Il forte è il simbolo dello spazio maschile in cui l'individuo è confinato da uno spazio senza fine e da una serie di barriere e mura. Le donne prima pregano nel deserto e poi si spostano verso il mare dove trovano una barca e la spingono verso il largo, scappando verso una destinazione ancora da decidere mostrando coraggio e autodeterminazione⁶⁹.

Il terzo lavoro che chiude questa trilogia sulla contrapposizione maschile/femminile

⁶⁹ Arthur C. Danto, *Shirin Neshat*, Rizzoli, New York 2010.

è *Fervor* (2000) in cui vengono analizzate le tematiche del desiderio e della tentazione, i modi in cui i tabù sessuali sono così fortemente interiorizzati che uomini e donne si confrontano con un conflitto tra le loro tendenze naturali e biologiche con la loro morale religiosa. In questo caso l'installazione presenta due pannelli vicini su cui viene proiettato il forte legame che può nascere tra un uomo e una donna in una storia d'amore.

All'inizio i due si incrociano in una strada, il loro primo incontro. Poi sentono un'intensa attrazione che cercano di reprimere. Successivamente si incontrano in un luogo pubblico, dove donne e uomini sono separati da una cortina. Un oratore racconta la parabola di Yusuf e Zulaikha, aiutandosi con un dipinto, racconto coranico in cui Zulaikha seduce Yusuf e commette peccato. Il quadro fa parte di quella che oggi viene chiamata cultura visiva in quanto l'arte visiva viene usata per facilitare la vita sociale e questa rappresentazione ha inoltre una funzione psicologica per i presenti in sala che hanno modo di comprendere meglio il racconto. L'insegnamento dell'oratore è che ogni buon musulmano deve prendere ad esempio questa parabola e astenersi dalle tentazioni sessuali. Questa storia non evidenzia delle situazioni tipicamente iraniane ma è adattabile ad ogni cultura. Viene mostrato il conflitto interiore, l'attrazione sessuale, la religione che impone certi comandamenti che possono condizionare ogni uomo o donna nel mondo. Quella cortina che separa la sezione maschile dalla femminile è sicuramente un rimando di quel velo che scende da Dio, che rivela la parola sacra e i comportamenti corretti per ogni buon musulmano.

Il tema dell'esilio viene riproposto con *Soliloquy* (1999) dove Neshat torna protagonista con l'opposizione Est/Ovest, modernità/tradizione, trasferimento/memoria, Islam/cristianità, biografia/storia. Racconta la sua esperienza di una personalità divisa tra la sua cultura di origine e quella acquisita successivamente.

Viene mostrata in piedi ai bordi di un precipizio tra due mondi, evidentemente tormentata in uno, esclusa dall'altro. Il video è stato girato tra Turchia e Stati Uniti e tiene in gran considerazione l'architettura in quanto i palazzi diventano emblema

dell'ideologia politica e religiosa di ognuna di queste due culture.

Spiega Neshat: “In un'era post moderna come quella in cui viviamo le barriere e i confini collassano rapidamente grazie all'influenza combinata di diversi media, commerci e viaggi. In questo contesto Islam e Cattolicesimo sembrano stare sullo stesso livello ma entrambe falliscono nel dare un contributo appropriato. Ancora una volta il volo sembra essere l'unica soluzione”⁷⁰.

In *Pulse* (2001) dove in una stanza una donna canta seguendo una canzone trasmessa per radio, questa è cantata da un uomo. La radio è il collegamento tra spazio pubblico e spazio privato dell'esecuzione. Il collegamento si amplifica in *Possessed* (2001) dove la donna rappresenta la follia e l'isteria e la sua infermità non è racchiusa nell'ambiente privato ma messa in mostra in pubblico dove la gente nota per forza una donna, dato che di solito dovrebbe passare inosservata.

In *Passage* (2001) Neshat vuole raggiungere un approccio minimalista ai suoi lavori, semplificando il suo linguaggio filmico e si avvale della collaborazione del compositore americano Philip Glass. Il risultato è un lavoro allegorico aperto a più interpretazioni trattando temi quali vecchio/nuovo, morte/rinascita, buio/luce.

Un gruppo di uomini vestiti di scuro, trasportano una salma intraprendendo un viaggio che li condurrà ad un paesaggio brullo, fino al deserto. Al centro di questo deserto si trovano un gruppo di donne velate che scavano nella roccia. I loro movimenti ritmici e controllati sono accompagnati da un canto che simula il travaglio prima del parto mentre una bambina con un vestito colorato gioca tra le donne e costruisce un fuoco da campo tra le rocce. Solo alla fine del corto i vari personaggi si uniscono: la terra prende fuoco e il corpo viene deposto nella buca. Il punto chiave è quello di interpretare la perdita umana, il dolore, la speranza e il rinnovamento come mistero esistenziale⁷¹.

Nel 2002 è il turno di *Tooba*, tratta dall'omonimo mito coranico⁷², detto anche “dell'albero sacro”. È una sua riflessione personale dopo i tragici eventi del'11

70 Ibidem

71 Ibidem.

72 Secondo la tradizione islamica l'albero di Tooba si trova al centro del paradiso, produce frutti deliziosi e dalle sue radici sgorgano fiumi di latte, miele e vino.

settembre 2001 e il video viene realizzato appositamente per Documenta così da far vedere la visione di uno straniero in terra americana a proposito degli avvenimenti al World Trade Center dato che il suo essere straniera era visto come un elemento di sospetto per la sua identificazione con il mondo islamico. Il tema è quello del giardino nella tradizione mistica persiana e islamica in generale dove rappresenta lo spazio personale della spiritualità trascendentale, della libertà, dell'esilio e del rifugio, un luogo dove gli uomini cercano di ricreare un pezzo di paradiso in terra.

L'intento è quello di raccontare l'ansia e la vulnerabilità collettiva facendo interagire tre immagini: l'albero di Tooba al centro del giardino con uomini e donne che corrono e degli uomini barbuti in cerchio che simulano un raduno religioso o politico. Ciò che ne segue dipende dall'arrivo della folla e dalla miracolosa sparizione di una delle donne all'interno dell'albero. Ne risulta un dialogo tra fragilità e potere senza chiarire chi possiede cosa. Il giardino è circondato da un muro che per Neshat è la metafora architettonica che rappresenta lo hijab, in entrambe i casi ha la funzione di barriera e protezione dagli intrusi.

The last word (2003) è ispirato ad un evento personale dell'artista e racconta di una scrittrice iraniana che teme il giudizio degli altri. I suoi pensieri si leggono attraverso le pagine che lei stessa scrive. Ad un certo punto si trova immersa nel buio tra i suoi ricordi dove un tavolo pieno di libri la separa dai suoi giudici. Questi interrogano la scrittrice provando quale danno le sue parole scritte provocano all'ordine sociale. L'affermazione del discorso porta ad un punto morto.

Questo lavoro è anche una denuncia dei maltrattamenti che subiscono gli artisti di ogni genere che creano lavori che anche lontanamente possono incoraggiare alla libertà di espressione ma in alcuni casi riescono a vincere la loro battaglia e far passare il loro messaggio.

Nel 2005 Neshat compie un viaggio in Laos e il video *Games of Desire* è ciò che esce da questa esperienza. È la prima volta che si confronta con una cultura diversa dalla sua e la fortuna vuole che capiti in un villaggio durante un festival nel quale uomini e donne bevono e cantano l'uno contro l'altra secondo un rituale che in passato era abbastanza comune. Questa sorta di battaglia dei sessi cantata viene poi

ricreata appositamente per una nuova installazione.

Il 2009 vedono la luce una serie di fotografie e videoinstallazioni che porteranno l'artista al suo primo lungometraggio *Women without man* (2009), vincitore del Leone d'argento alla 66ma^o edizione del Festival del cinema di Venezia⁷³. A sua volta il film è tratto dal romanzo di Shahrnush Parsipur *Donne senza uomini, (Zanan-e bedun-e mardan* (1990), che per aver scritto e pubblicato il romanzo trascorse del tempo in prigione, in cui vengono presentate quattro donne, ognuna con il suo carattere e le sue problematiche, durante l'estate del 1953 quando gli Stati Uniti avevano sostenuto il rovesciamento di Mohammed Mossadegh per ripristinare il potere dello *shah*.

Munis è una ragazza di quasi trent'anni. Vive con il fratello Amir, molto conservatore e religioso che non dimentica mai di ricordare alla sorella quale disgrazia sia avere quasi trent'anni e non essere ancora sposata. A lei l'argomento non interessa in quanto passa tutto il suo tempo libero ad informarsi sulla situazione politica del paese. Il suo desiderio è quello di prendere parte personalmente ai cortei, distribuire volantini e di diventare un'attivista. La sua migliore amica è Faezeh che va spesso a farle visita nella possibilità di incontrare anche il fratello di Munis del quale è segretamente innamorata. In un impeto di rabbia, dopo l'ennesimo litigio con il fratello, Munis si rifugia sul tetto di casa, sente le voci in lontananza del corteo che percorre la città, capisce che non troverà mai la libertà che cerca e si getta nel vuoto. Faezeh e Amir la trovano e il fratello la seppellisce nel giardino di casa in modo da non farlo sapere a nessuno.

Faezeh è doppiamente sconvolta per la morte dell'amica e per il matrimonio di Amir con un'altra ragazza. Si fa fare allora un amuleto per impedire il matrimonio che va sotterrato nel giardino della casa di Amir e mentre scava per seppellire l'amuleto sente la voce di Munis che la chiama. Faezeh trova il corpo dell'amica e la libera dalla sua tomba, come fosse ritornata in vita. Munis diventa una sorta di fantasma, visibile solo all'amica, e ne approfitta per uscire e fare tutto quello che avrebbe voluto come frequentare circoli politici e partecipare alle dimostrazioni. Un giorno

⁷³ *Donne senza uomini (Zanan-e bedun-e mardan)*, regia di Shirin Neshat con la collaborazione di Shoja Azari, Essential Filmproduktion, Francia, Germania, Austria, 2009.

Faezeh viene violentata da due uomini e per la vergogna non vuole tornare a casa. Munes allora la conduce fuori città e la porta in una grande tenuta, che diventerà anche la casa di Zarin e Fakhri, le altre due protagoniste del film.

Zarin invece è una giovane prostituta, lavora in una casa di appuntamenti e la sua esistenza è vuota. Dopo un incontro con un cliente, all'improvviso, vede tutti i volti degli uomini sfigurati, come fossero dei fantasmi. Per la paura scappa e si rifugia all'hammam dove inizia a pulirsi e a strofinarsi la pelle fino a farla sanguinare come se questo bastasse per togliere tutto lo sporco che sente di avere sul suo corpo. Ma non è così. Scappa quindi dalla città e si rifugia in un giardino di una casa abbandonata. Infine viene presentata Fakhri, una donna di cinquant'anni, sposata con un generale. La vita coniugale non la soddisfa più e la fa sentire in prigione. In occasione di una cerimonia di premiazione del marito incontra un vecchio amico molto speciale che la invita a passare un giorno in compagnia di altri amici intellettuali. Lei accetta e dopo l'ennesimo litigio con il marito decide di lasciarlo, trasferirsi e condurre quella vita che tanto desiderava da giovane, diventando un punto di riferimento per artisti e personalità della cultura che avrebbe ospitato nella sua casa. Trova una proprietà con un grande giardino fuori dalla città e decide di farla diventare la sua nuova casa. Visitando il giardino vede il corpo di Zarin che galleggia inerte nel laghetto. La salva e la accoglie nella sua casa. Di lì a pochi giorni arriva anche Faezeh in cerca di rifugio.

Fakhri, Zarin e Faezeh vivono insieme, all'inizio non è semplice per il bagaglio personale che ognuna si porta dentro ma con il passare dei giorni trovano un equilibrio e Fakhri decide di dare una festa con tutti i suoi amici, come desiderava da tempo. La più tormentata di tutte rimane comunque Zarin che passa gran parte del tempo in giardino, si sente a suo agio in mezzo al verde e alle piante, tanto da identificarsi con esso nella sua lenta decadenza.

Finalmente arriva la grande sera di Fakhri, circondata dai suoi amici di Teheran. Quella sera inaspettatamente arriva anche Amir che propone a Faezeh di diventare la sua seconda moglie ma lei rifiuta. La festa viene interrotta dall'arrivo di alcuni militari in cerca di dissidenti e non trovando nessuno decidono di restare prendendo

parte alla festa. Fakhri, nota per la sua voce, si esibisce per tutti gli invitati che la applaudono. Pensava aver realizzato il suo sogno ma non si sentiva pienamente realizzata: il suo unico pensiero era per Zarin, che per tutta la sera è rimasta nella sua stanza molto ammalata. Il giorno seguente tutto è cambiato. È proprio Munis che alla fine spiega: “Infondo tutto ciò a cui aspiravamo era questo: una nuova strada, un sentiero verso la libertà.” Il giardino, per quanto possa sembrare un luogo di esilio, è lo spazio che concede a queste donne una seconda possibilità di esistere ed essere loro stesse. Le quattro protagoniste sono le rappresentati di un crollo di una società utopistica, sono la versione personificata di quello che sta passando la loro nazione, un paese in crisi che combatte per la vera indipendenza da forze estranee.

Il percorso che porta Neshat a girare un lungometraggio è iniziato nel 2002, durante la permanenza a Kassel per Documenta. Partecipare a tali eventi, dove gli spazi sembrano grandi supermercati per l'arte, le fece capire che doveva spostare il suo lavoro verso altri fronti. Nel 2003 viene invitata a prendere parte ad un laboratorio per scrittori al Sundace Institute e in quell'occasione usa come base per il suo film il libro di Parsipur. Oltre al film, Neshat pensa ad un allestimento museale di *Women without man* predisponendo quattro ambienti separati dove viene proiettato un video relativo alla protagonista del segmento scelto e creando un allestimento che ricordi il suo carattere.

L'artista iraniana inizia il suo percorso nella videoarte nel 1997 in concomitanza con due condizioni strettamente connesse e necessarie per lo sviluppo di questa nuova corrente che si verificano proprio in questo decennio. La prima condizione riguarda il miglioramento tecnologico. Per quanto l'ingresso di questo nuovo medium nella scena artistica si possa far risalire agli anni Sessanta, solo ora la tecnologia ha subito un miglioramento tale che permette nuove soluzioni nel campo della videoarte sia per quanto riguarda la ripresa delle scene, il montaggio e gli effetti speciali, sia dal lato della riproduzione vera e propria in gallerie e musei, permettendo anche la creazione di ambienti suggestivi dove il supporto diventa invisibile, o almeno non lo si identifica come un semplice televisore. La seconda condizione utile è

rappresentata dagli ingenti investimenti che musei importanti hanno fatto in questo settore non perdendo l'occasione per dedicare retrospettive e approfondimenti sul tema contribuendo all'affermazione dei primi grandi nomi come Gary Hill, Bill Viola o Matthew Barney. Quest'ultimo è forse l'artista che ha spinto la videoarte ad un livello superiore con il ciclo di *Cremaster*: “un'epopea, ambigua quanto possente per visionarietà, che parla della nascita degli Stati Uniti usando metafore sessuali”⁷⁴. Il ciclo si compone di cinque film girati tra il 1995 e il 2002 così ripartiti: *Cremaster 4* (1995), *Cremaster 1* (1996), *Cremaster 5* (1997), *Cremaster 2* (1999) e *Cremaster 3* (2002). I dubbi legati all'interpretazione di questi veri e propri film sono molti a partire dal nome che apparentemente non ha un significato vero e proprio ma si è ipotizzato che possa derivare dall'ambito medico in quanto “cremaster” è il nome di un piccolo muscolo presente nel feto durante la gravidanza e può determinare il genere maschile o femminile del nascituro. Questa spiegazione potrebbe trovare fondamento poiché Barney, prima di studiare arti visive a Yale, si era iscritto nella medesima università per seguire medicina.

Sorgono poi i problemi legati alla sequenza da seguire per vedere i film: all'inizio, prima che il ciclo fosse terminato, si era costretti a seguire l'uscita degli episodi voluta dall'artista, ma come si può notare non sono in ordine numerico. Ora che il ciclo è terminato si pone il problema di come riproporre l'intero ciclo, se seguire l'ordine di uscita o l'ordine degli episodi. Barney, nel sito internet creato appositamente per *Cremaster*⁷⁵, presenta gli episodi in ordine numerico in modo da mantenere il filo logico della storia raccontata. L'ordine di uscita iniziale dei vari episodi in realtà non è casuale poiché per l'artista il numero 5 è molto importante e quindi la sequenza da lui proposta pone il 5 al centro di tutto: $4+1=5=2+3$ ⁷⁶.

Cremaster 1 è ambientato al Bronco Stadium di Boise, in Idaho, stato da cui proviene l'artista. La situazione è surreale: ci sono due dirigibili che sorvolano lo stadio vuoto. Ognuno dei due apparecchi volanti è allestito nello stesso modo

74 Francesco Bernardelli, *Video art in Arte contemporanea* a cura di Francesco Poli, Mondadori Electa, Milano 2007.

75 <http://www.cremaster.net/#> (sito consultato il 26 gennaio 2013).

76 *Matthew Barney: the Cremaster cycle*, catalogo della mostra a cura di Nancy Spector (New York, Guggenheim Museum) New York 2004.

facendo vedere quattro hostess sedute attorno ad un tavolo su cui poggia una scultura di vasellina circondata da uva bianca in un dirigibile e una nera nell'altro. Sotto ad ogni tavolo c'è una ragazza che, aprendo un varco nella tovaglia, fa scendere degli acini d'uva i cui movimenti diventano le coreografie che alcune ballerine eseguono nel campo da football sorvolato dai dirigibili. Il tema centrale di questo primo video è la femminilità, intesa anche nel suo lato materno.

Nel secondo episodio, *Cremaster 2*, Matthew Barney mette in scena le due storie di Gary Gilmore, condannato a morte nel 1977 per aver ucciso una donna mormone e Harry Houdini, che si pensa fosse un avo di Gilmore. Il film è strutturato secondo tre temi correlati: il paesaggio inteso come testimone degli eventi, la storia di Gilmore interpretata dallo stesso Barney e la vita delle api che descrivono metaforicamente la positività nel ritornare indietro per scappare al proprio destino.

Cremaster 3 invece racconta la costruzione del Chrysler Building che a sua volta è il pretesto per raccontare il mito massonico di Hiram Abiff, il cosiddetto architetto del Tempio di Salomone, che in questo caso si identifica con la figura dell'architetto del Chrysler Building interpretato da Richard Serra, e di un apprendista muratore interpretato da Barney. Secondo il mito, Abiff possedeva tutta la conoscenza e i misteri dell'universo e i riti di iniziazione in uso nella Massoneria simboleggiano la morte e la resurrezione come parte finale di un processo composto da tre sezioni che un candidato deve superare per diventare Maestro Massone.

Il quarto episodio del ciclo, *Cremaster 4* “descrive la corsa in avanti del sistema verso la discesa nonostante la sua resistenza alla divisione”⁷⁷. L'ambientazione scelta è l'Isola di Man, che ogni anno ospita una nota corsa motociclistica. Grazie alla conformazione ondulata dell'isola, anche il percorso cittadino usato per la gara è costellato curve, salite e discese che meglio rappresentano la discesa del sistema voluta da Barney.

Quando si è raggiunta la totale discesa, *Cremaster 5* (1997) concepisce l'amore tragico ambientato in un paesaggio da sogno nella Budapest del tardo Ottocento.

Il film è concepito come un'opera lirica nella quale una regina e i suoi servitori

77 <http://www.cremaster.net/crem4.htm> (sito consultato il 26 gennaio 2013).

recitano scene d'amore e di morte. Come afferma lo stesso Barney "The Cremaster cycle defers any definitive conclusion.- il ciclo di Cremaster differisce da ogni conclusione definitiva"⁷⁸.

Trovo Matthew Barney e Shirin Neshat (rappresentati dalla stessa galleria di New York, la Gladstone Gallery di Barbara Gladstone) molto simili per l'uso che hanno fatto della videoarte. Sono riusciti a portare questo genere espressivo ad un livello superiore, introducendo il linguaggio del cinema nella loro poetica artistica senza però negare quei passaggi metafisici e onirici tipici dei loro lavori. In Neshat questo è più visibile in *Women without man* nelle scene dedicate a Zarin che si immagina in un giardino deserto dove lei stessa pianta dei piccoli fiori di carta o per Faezeh che rivive in un incubo lo stupro subito.

Il lavoro di Shirin Neshat in generale è allo stesso tempo un'analisi emozionale e razionale di una cultura dalla quale per molto tempo è stata separata, ma è proprio il suo essere iraniana il centro del suo essere artista. Se si separa questo dalle sue opere, esse perdono di credibilità. Anticipa di circa dieci anni quella che per molti viene definita la questione del velo ma presentandoci lei stessa, con una forza d'animo che non trasmette certamente l'opprimente pressione del velo; anzi, è proprio questo indumento che rende Neshat uguale a tutte le altre donne iraniane e quindi una loro rappresentante. Come si può constatare usa moltissime opposizioni binarie di concetti globalmente conosciuti ma che, adattati al contesto dei suoi lavori li rendono pieni di significato interpretabili in modi diversi. Dice lei stessa: "Credo di fare parte di un gruppo di artisti che considera l'artista stesso come un'espressione di realtà, non tanto per gli oggetti che produce ma proprio perché è incluso nella realtà delle cose e nel loro accadere. Per questo sto cercando di andare oltre i tradizionali mezzi dell'arte quali la scultura e la pittura, per indagare i linguaggi multimediali, perché hanno una forza più coinvolgente. L'uso delle tecnologie è una delle intenzioni più stimolanti di questo momento, l'idea di realizzare sempre di più una contaminazione tra video, computer e corpo, come anche l'idea di far partecipare sempre di più il pubblico all'interno dell'opera. Quello

78 <http://www.cremaster.net/crem5.htm> (sito consultato il 26 gennaio 2013).

che interessa a me è la possibilità di realizzare opere che siano il più possibile poetiche, opere in cui conta molto il fatto di esprimere delle emozioni, nonostante il fatto che toccano argomenti sociali, religiosi e politici”⁷⁹. È lei stessa ad ammettere la libera interpretazione delle sue ricerche, fornendo una storia di base che può essere letta sotto diversi punti di vista.

In generale però, in tutti i suoi lavori, presenta l'evoluzione dell'uomo, dalla nascita alla morte, passando attraverso vari stadi e sentimenti che si incontrano lungo la vita. Tutto questo in una cultura che tende a controllare il corpo dall'inizio alla fine. *Turbolent, Rapture, Fervor e Pulse, Possessed, Passage* sono due trilogie che raccontano un percorso analogo che va dal privato al pubblico per concludersi con una sorta di resurrezione e il rinnovamento del corpo: “Un manifesto della liberazione del corpo dalla prigionia della sua presunta anima” come commenta Dabashi⁸⁰.

Shirin Neshat è forse il giusto collegamento tra Est e Ovest. Descrive la sua cultura da un punto di vista occidentale, decodificando codici che per noi sarebbero difficili da capire poiché non abbiamo lo stesso background culturale. Questa sua doppia appartenenza culturale è stata criticata perché fa passare messaggi sbagliati o per giustificare comportamenti che per noi sono immorali. Credo invece che i suoi lavori siano il giusto punto di partenza per capire le differenze tra la nostra cultura ed una lontana che ci è stata spesso presentata in maniera distorta; evidenzia inoltre come, dopotutto, i nostri modi di vivere non siano poi così diversi, vengono solo proposti in maniere differenti.

79 Francesca Caraffini, *Intervista a Shirin Neshat*, op. cit.

80 Hamid Dabashi, *Attraversamenti di confine*, op. cit. pp. 11-35.



Shirin Neshat, *Faceless*, serie *Women of Allah*, 1994, stampa alla gelatina d'argento e inchiostro, foto di Cynthia Preston



Shirin Neshat, *Ribellious silence*, serie *Women of Allah*, 1994, stampa alla gelatina d'argento e inchiostro, foto di Cynthia Preston



Shirin Neshat, *Guardian of revolution*, serie *Women of Allah*, 1994, stampa alla gelatina d'argento e inchiostro, foto di Cynthia Preston



Shirin Neshat, *Speechless*, serie *Women of Allah*, 1996, stampa alla gelatina d'argento e inchiostro, foto di Cynthia Preston



Shirin Neshat, fermo immagine del video *Turbolent*, 1998, videoproiezione



Shirin Neshat, fermo immagine del video *Turbolent*, 1998, videoproiezione



Shirin Neshat, fermo immagine del video *Rapture*, 1999, videoproiezione



Shirin Neshat, fermo immagine del video *Rapture*, 1999, videoproiezione



Shirin Neshat, fermo immagine del video *Soliloquy*, 1999, videoproiezione



Shirin Neshat, fermo immagine del video *Soliloquy*, 1999, videoproiezione.



Shirin Neshat, fermo immagine del video *Fervor*, 2000, videoproiezione



Shirin Neshat, fermo immagine del video *Fervor*, 2000, videoproiezione



Shirin Neshat, fermo immagine del video *Pulse*, 2001, videoproiezione



Shirin Neshat, fermo immagine del video *Possessed*, 2001, videoproiezione



Shirin Neshat, fermo immagine del video *Possessed*, 2001, videoproiezione



Shirin Neshat, fermo immagine del video *Passage*, 2001, videoproiezione



Shirin Neshat, fermo immagine del video *Passage*, 2001, videoproiezione



Shirin Neshat, fermo immagine del video *Tooba*, 2002, videoproiezione



Shirin Neshat, fermi immagine del video *The last Word*, 2003, videoproiezione



Shirin Neshat, fermo immagine del video *Game of desire*, 2005, videoproiezione



Locandina di *Women without man* (*Zanan-e bedun-e mardan*), regia di Shirin Neshat con la collaborazione di Shoja Azari, Essential Filmproduktion, Francia, Germania, Austria, 2009



Fermi immagine di Munis da *Women without man*, 2009, regia di Shirin Neshat con la collaborazione di Shoja Azari, Essential Filmproduktion, Francia, Germania, Austria, 2009.



Fermi immagine di Faezeh da *Women without man*, 2009, regia di Shirin Neshat con la collaborazione di Shoja Azari, Essential Filmproduktion, Francia, Germania, Austria, 2009



Fermi immagine di Zarin da *Women without man*, 2009, regia di Shirin Neshat con la collaborazione di Shoja Azari, Essential Filmproduktion, Francia, Germania, Austria, 2009



Fermi immagine di Fakhri da *Women without man*, 2009, regia di Shirin Neshat con la collaborazione di Shoja Azari, Essential Filmproduktion, Francia, Germania, Austria, 2009

Shadi Ghadirian

La tradizione fotografica in Iran è molto forte e di lunga data, già con la sua comparsa in Europa a fine Ottocento. L'importazione della fotografia in Iran si deve a re Naser-od-din Shah di Qajar (1850-1895) al suo rientro da un viaggio in Europa. Egli era un grande sostenitore del dagherrotipo e affinò la sua tecnica fotografando le donne del suo harem. Ogni contesto e soggetto si prestavano ad essere impressi nelle lastre: feste, cerimonie, edifici, viaggi del re, la vita quotidiana. Questo genere di immagini e di mezzo artistico non furono mai ostacolati dalla religione, mantenendo il paese al passo con gli sviluppi tecnologici europei⁸¹.

Shadi Ghadirian nasce a Tehran nel 1974, studia alla Azad University e nel 1998 è una delle prime laureate del dipartimento di fotografia. Nel 2000 sposa lo scrittore e fotografo Payman Houshmandzadeh, che a differenza della moglie, realizza lavori in cui evidenzia la classe lavoratrice e il trambusto delle strade di Tehran⁸².

Anche lei però pone l'attenzione sulle donne velate anche se viste sotto una luce diversa, senza influssi particolari di altre culture, rielaborando il suo concetto di velo secondo la tradizione iraniana e la vita quotidiana.

Tra il 1998 e il 1999 nasce la sua serie *Untitled Qajar*. Prima e dopo la laurea Ghadirian fa da assistente al suo insegnante, lo storico della fotografia, Bahman Jalali fondatore del Museo della Fotografia dell'Iran assieme alla moglie Rana Javadi. I due influenzarono fortemente Ghadirian suggerendole lo studio delle foto dell'archivio dello *shah* Nasser el-Din che raggruppa circa 20.000 album, alcuni dei quali si trovano ancora intatti al Museo Golestan a Tehran.

Per il suo progetto di laurea lavora dunque su circa trenta foto nelle quali ricrea in studio dei ritratti fatti durante il periodo Qajar, ovvero da quando la fotografia viene introdotta nel 1844 in Iran fino al 1925. Allestisce il suo studio con sfondi e costumi prestati o fatti appositamente in linea con il periodo Qajar; convince la sorella e delle amiche a posare in atteggiamenti solenni rispecchiando il periodo in

81 Mario Nordio, *Oltre la soglia: Iran. Cultura, arte, storia*, Masilio, Venezia 2005.

82 Rose Issa, *Shadi Ghadirian Iranian photographer*, Londra SAQI, 2008.

considerazione; introduce poi degli oggetti comuni anacronistici come il lettore CD, la televisione, l'aspirapolvere, lattine di Pepsi o birra, biciclette, un casco, una chitarra, dipinti, uno specchio che riflette libri censurati, riviste. Tutti questi oggetti sono proibiti e arrivano in Iran solo attraverso il mercato nero, mentre alcuni sono vietati solo alle donne come ad esempio la bicicletta.

Quando nella foto sono presenti degli oggetti che non sono fuori legge, le modelle posano velate sembrando esse stesse degli oggetti astratti. Altre guardano direttamente lo spettatore, serenamente, con i loro veli alzati - un atteggiamento che nel periodo Qajar era un modo per simboleggiare la protesta - quando sono in presenza di oggetti severamente vietati. Questi semplici gesti nascondono regole e codici complessi e l'effetto generale è giocoso, elegante e leggero. Gli oggetti intrusi sono una scappatoia che sottolinea certi oggetti importati, che infiltrano una cultura straniera anche se all'osservatore tutto sembra tradizionale. Queste fotografie mostrano la confusione dunque che vivono queste donne iraniane, che sembrano sospese tra il passato e il presente, senza avere via di fuga.

Quando questa serie venne esposta alla Guildhall University nel 1999 a Londra, crearono un certo fraintendimento tra i visitatori in quanto essi pensavano che le foto raffigurassero davvero la vita delle iraniane contemporanee, non cogliendo la dualità e le contraddizioni nella vita delle giovani donne fotografate.

Lo scopo di Ghadirian era quello di far vedere i paradossi della sua società, presentando delle donne che non si possa definire esattamente a che periodo appartengono. In modo sprezzante e quasi sovversivo ci viene presentata la vita che queste donne sono obbligate a vivere e le immagini sono una sfida per far vedere che dei cenni di ribellione sono vivi nelle case iraniane.

Tra il 2001 e il 2002 l'artista realizza *Domestic* conosciuta anche come *Like every day*, che fa il punto con la vita domestica: cucinare, stirare, pulire.

Con il matrimonio lascia infatti per la prima volta la casa di famiglia e si trova a dovere fare i conti con queste incombenze quotidiane. In Iran sono poche le giovani che possono permettersi un distacco simile al di fuori del matrimonio in quanto provengono da famiglie benestanti e in ogni caso il fatto che una donna scelga di

vivere da sola, senza la protezione di un uomo al suo fianco, è un comportamento ancora non ben tollerato in questo paese. Ghadirian deve far coincidere la vita da fotografa e di casalinga. È inoltre sorpresa dai molti regali di matrimonio che servono per compiti casalinghi che riceve. Questo le fornisce la giusta ispirazione per creare la sua serie più conosciuta che ha l'intento di esaltare le aspettative delle donne sposate nelle società tradizionali, condannate ad una vita di pulizie e servizi per la famiglia.

Per questi lavori non usa il *chador* nero, ma un tessuto a fantasia, colorato e femminile, materiali leggeri adatti ai veli che si indossano dentro casa per ricevere gli ospiti. Giustappone in questi soggetti senza volto i *chador* domestici ad oggetti casalinghi: il ferro da stiro, una scopa, una teiera, la tazza da tè, pentole e padelle, guanti per lavare i piatti, e altri utensili.

Con questa collezione di foto l'artista venne apertamente criticata da pubbliche istituzioni perché consideravano quelle foto troppo critiche riguardo al ruolo tradizionale della donna. Questa vita matrimoniale, fatta di oggetti comuni e azioni ripetitive e quotidiane, le ha fatto capire quante siano le donne in tutto il mondo nella sua stessa condizione di moglie, quando per la prima volta è lei la prima donna della famiglia, che si deve occupare di tutto e fare in modo che la vita domestica funzioni. È l'unica serie nella quale si vedono dei *chador*, ma non nella loro versione più conosciuta; Shadi Ghadirian si fa portavoce di queste donne alle quali è stato dato il beneficio della tecnologia moderna e adesso vogliono i benefici dei valori attuali. Sono donne moderne definite dall'immagine senza tempo dell'Oriente medievale e attraverso il mero atto di uno scatto fotografico, nel mostrare dicotomie, nel dimostrare la loro indipendenza vogliono raggiungere un nuovo status di modernità⁸³.

L'attenzione verso il lavoro di Ghadirian cresce anche a livello internazionale e viene invitata a tenere delle personali. Durante questi spostamenti ha l'occasione di leggere giornali e riviste proibite in Iran, in particolare riviste d'arte. Diventa consapevole dell'abisso che esiste tra questa cultura visiva e quella che si può

83 Ruchira Gupta, *Shadi Ghadirian Interview* in www.tasveerarts.com (sito consultato il 31 agosto 2012).

vedere o leggere in l'Iran, dove i libri di storia dell'arte sono censurati, i nudi cancellati, le pagine con immagini religiose o sessuali strappate, e le riviste di moda stampate con inchiostro nero per non far vedere gambe, braccia o parti del corpo.

Si rimette dunque in studio chiedendo alle sue modelle di posare con i loro abiti normali, quelli indossati sotto i vestiti obbligatori, atteggiandosi a modelle occidentali e con dei segni neri marcati oscura poi tutto quello che non dovrebbe essere mostrato ufficialmente in pubblico, dando un'altra analisi della vita privata, pubblica e modaiola. È lo stesso concetto che sostiene in *Censors* (2003-2004), una serie in cui rivela i paradossi giornalieri delle iraniane della sua generazione, l'assurdità di vestirsi in modi diversi per uscire o rimanere in casa, del vestire alla moda dovendo seguire delle regole arcaiche.

Un caso simile ma dal significato opposto proviene da Parigi dove un(a) giovane street artist che usa lo pseudonimo di Princess Hijab, si aggira per la metro della città ricoprendo con spray nero i corpi troppo svestiti delle modelle o dei modelli usati nei cartelloni pubblicitari. Lei/lui li chiama “*hijabisation*” e i suoi lavori sono stati esposti in Europa e in America, facendo nascere dibattiti e critiche sull'integralismo e sul femminismo. Il fatto di non conoscere il suo aspetto (non si sa se sia uomo o donna, francese o straniero, musulmano o di altra fede) rendere difficile interpretare il motivo dei suoi lavori; se essi siano una provocazione o se davvero intenda cancellare quei corpi⁸⁴.

La moda e l'uso del colore è il punto di partenza per *Be colourful* (2004-2005), dove chiede agli amici e a modelle di posare con vestiti del loro colore preferito per poi fotografarli attraverso un vetro dipinto con uno strato di pittura grigia. Il risultato è simile all'effetto sfuocato che si ottiene guardando attraverso una porta opaca, da un luogo pubblico verso uno privato, creando un senso di incompletezza per non vedere chiaramente la persona ritratta.

Uno degli ultimi lavori nasce dalla sua collaborazione al progetto *Fanoos* (che significa “lanterna”) supportato da un'associazione fondata dalla stessa Ghadirian, da Jalal Sepehr e Dariush Kiani con lo scopo di raccogliere e promuovere i lavori di

⁸⁴ Angélique Chrisafis, *Cornered-Princess Hijab, Paris's elusive graffiti artist* in www.guardian.co.uk (sito consultato il 17 ottobre 2012).

centoventi fotografi e membri del gruppo. Mentre lavora al sito internet di questa associazione si accorge di essere incinta e il lavoro inizia ad essere troppo pesante per lei. Nasce dunque la serie *Ctrl+Alt+Del* (2006-2007) totalmente dedicata alle fotografie digitali nella quale i corpi di modelle che danzano un ballo tipico sono neri come lo schermo del computer e le icone tipiche dei programmi sul desktop segnano i movimenti del corpo portandolo ad una nuova vita digitale, come quella che inequivocabilmente si vive oggi con le tecnologia così presente nella nostra vita. È il suo modo di esprimere la nostra dipendenza da internet e dal computer in generale, che diventa un nuovo contenitore del nostro essere, delle nostre azioni e dei nostri pensieri.

La bellezza del lavoro di Shadi Ghadirian sta nel fatto di presentare fotografie molto semplici che raccontano l'esistenza delle donne iraniane in maniera leggera e divertente, decisamente ironica ma che alla fine riesce a denunciare il loro stile di vita, che pure lei condivide, che non si adegua ai tempi moderni e continua ad imporre loro cosa devono o non devono fare o possono o non possono vestire. Lei stessa ammette che “essere una donna in Iran è dura, e ancora più dura è essere una fotografa”⁸⁵.

Sempre dal suo essere iraniana trova l'idea per la sua ultima serie del 2011: *Miss butterfly*. Un'antica storia narra le vicende di una farfalla che viene intrappolata da un ragno che tesse una ragnatela per non farla scappare via. Il ragno, colpito dalla grazia dei movimenti della sua preda, le propone uno scambio: in cambio della sua libertà deve sacrificare nella sua ragnatela un altro insetto. La farfalla ascolta le storie di tutti gli insetti e prova pena per loro. Fa così ritorno dal ragno ferita e con le ali malconce e si immola nella ragnatela. Il ragno, venendo a conoscenza della verità la libera e questa sparge la voce tra gli altri insetti i quali non le prestano attenzione. Colta da questa strana reazione, la farfalla vola via verso il sole. Ghadirian rielabora questa storia mettendo al posto di una farfalla una donna che vive in una casa lussuosa ma porte, finestre e ogni via di accesso sono chiuse da una ragnatela.

85 Louise Baring, *Confusion in sharp focus* in www.telegraph.co.uk (sito consultato il 12 settembre 2012).

La fotografia è, secondo lei, la tecnica più immediata, veloce e che più la rappresenta per esprimere le sue idee: basta premere un bottone e l'immagine è creata. Inoltre coniuga un lato molto pratico del suo essere in quanto non le piaceva molto studiare e al momento di iscriversi all'università, fotografia le sembrava il corso che più rispondeva alle sue aspettative. Questa sua scelta la porta a iniziare un lavoro di analisi del suo quotidiano, la sua primaria fonte di ispirazione dei suoi lavori. Ma non racconta tutto di se stessa, bensì immagina le sue foto in base alle sensazioni vissute, ma anche dal punto di vista dello spettatore, parte integrante delle sue fotografie, e lei stessa, infine, si pone allo stesso livello del fruitore, diventando nuovamente parte del suo lavoro apportandovi qualcosa di diverso in veste di agente esterno.

A differenza della collega Neshat, Ghadirian non ha un conflitto interiore con una cultura straniera e non sente la necessità di parlare di argomenti che influiscono sulla sfera dei sentimenti, ma vede la vita dal lato puramente pratico, dei piccoli gesti di ogni giorno, delle sfide e dalle regole alla quali lei e altre giovani vengono imposte nel loro quotidiano. Tutto questo viene rielaborato secondo un processo di semplificazione per poi tradursi in foto. La risposta è sempre ironica ma profonda, comprensibile a tutti e che non lascia intendere altre interpretazioni. Il suo è un lavoro che prima di tutto è indirizzato alle donne iraniane, che conoscono bene cosa significa essere moglie e casalinga, che non hanno bisogno di spiegazioni ma di testimonianze di come si possa eludere il sistema di vita in cui vivono. Si fa portavoce di una protesta silenziosa e pacifica, che colpisce gli uomini nel loro ambiente familiare.

Quando le si chiede della rivoluzione, ha solo dei vaghi ricordi della sua giovane età. Ricorda benissimo, invece, il periodo delle guerre venute dopo. A questi eventi è dedicata *My Press Photo* (1999), una serie nella quale su delle foto di guerra scattate da altri fotografi, lei innesta piccole foto di un soldato in livrea bianca che prendono il posto di persone sofferenti e danno alla scena un nuovo significato, mettendo il soldato in situazioni nelle quali anche lui molto probabilmente si è ritrovato protagonista ma dal lato opposto della situazione e ora è vittima della

stessa violenza e vive indirettamente le conseguenze che un conflitto può portare.

In *Nil, Nil* (2008), serie realizzata una decina di anni più tardi, il tema del soldato viene sviluppato in maniera del tutto nuova. Sono di nuovo degli accostamenti inusuali, maschile e femminile si incontrano in situazioni normalissime: una borsetta aperta sopra un tavolo, dalla quale si intravedono proiettili, un paio di scarpe rosse con i tacchi alti accostate a degli stivali neri sporchi, un foulard appeso vicino ad un elmetto, una scatola portagioie dalla quale fuoriesce una piastrina riconoscitiva dell'esercito. Ghadirian spiega che “in Iran si conducono due vite separate: dentro casa e fuori casa. Andiamo fuori di casa e oltrepassiamo una barriera, entriamo in casa e attraversiamo nuovamente un confine. Ma a volte ci portiamo dentro casa delle cose che appartengono al mondo esterno. È tutto ancora tranquillo ma la guerra si riflette in casa, luogo dove anche la violenza ha trovato posto a simbolo delle proteste di uomini feriti o altri che per colpa dei conflitti armati non hanno fatto più ritorno. Il tutto mentre il governo precisava che la situazione è sotto controllo e in ordine, mentendo come mentono le stanze costruite artificialmente da Ghadirian⁸⁶.

Trovo la prima serie di Shadi Ghadirian, *Untitled Qajar*, un'operazione molto simile alla nota serie di Cindy Sherman *Untitled Film Stills* (1977-1980). In questa serie la fotografa statunitense si ritrae nei panni di una ipotetica attrice degli anni Sessanta che interpreta delle scene di un presunto film. Le foto sembrano appunto dei veri e propri fermi immagine in cui lei è perfettamente nella parte assumendo delle pose piuttosto stereotipate se paragonate ai film di quel periodo. Gli stereotipi ritratti sono dei più vari, dalla giovane ragazza del liceo a una diva famosa o una semplice casalinga, l'importante è di fare in modo che chiunque guardi una sua foto si riconosca nel personaggio. La Sherman, come Ghadirian, quindi, ricrea in una foto due periodi storici diversi: nel primo caso l'artista americana interpreta un personaggio degli anni passati contestualizzandolo nel presente (gli anni Settanta) e l'artista iraniana pone le sue donne contemporanee in ambienti di una dinastia passata. Entrambe, quindi, usano il travestimento e la differenza temporale per

⁸⁶ Deepanjana Pal, *An Iranian (Woman)* in www.caravanmagazine.in/arts/iranian-woman (sito consultato il 3 agosto 2012).

proporre delle descrizioni del mondo femminile che hanno caratterizzato le loro nazioni.

I ritratti proposti in *Like every day* invece, sono simili ai *Ritratti* (1981-1985) di Thomas Ruff dove le dimensioni delle fotografie hanno reso unici dei ritratti che altrimenti sarebbero rimasti banali. Per quattro anni fotografa amici e conoscenti su di uno sfondo bianco, senza far trasparire emozioni o caratteristiche particolari del soggetto ritratto⁸⁷. Anche Ghadirian adotta la stessa impostazione fotografica a sfondo neutro in cui i modelli sono sostituiti da oggetti avvolti dal velo colorato, infondendo loro una sorta di vitalità. Il lavoro di Ruff a sua volta è paragonabile alla serie *Anonymous Sculpture* (1959-1972) di Bern e Hilla Becher, insegnanti di Thomas alla Kunstakademie di Düsseldorf tra il 1977 e il 1985 e successivamente è proprio lui a tenere la “Becher -class” tra il 2000 e il 2005 nella stessa accademia⁸⁸. Ormai il processo creativo impone a Ghadirian tempi molto lunghi per realizzare uno scatto, anche mesi. Passa poco tempo in studio e le idee per i suoi lavori nascono nei momenti più inaspettati della giornata. Quando Ghadirian immagina una possibile fotografia lo fa attraverso un processo così chiaro e preciso che a volte è convinta di aver davvero scattato la foto: “Posso vedere l'immagine così chiaramente che penso di aver scattato e stampato la fotografia. Questo è pericoloso per me poiché più tardi mi rendo conto che devo ancora effettivamente scattarla”⁸⁹.

87 Claudio Marra, *Fotografia come arte* in *Arte contemporanea* a cura di Francesco Poli, Mondadori Electa, Milano 2007.

88 *Thomas Ruff: Fotografien 1979-heute* a cura di Winzen von Matthias, Distributed Art Publishers, Colonia 2001.

89 Ruchira Gupta, *Shadi Ghadirian Interview*, op. cit.



Shadi Ghadirian, *Qajar #8*, serie *Untitled Qajar*, 1998-1999, fotografia C-Print



Shadi Ghadirian, *Qajar #10*, serie *Untitled Qajar*, 1998-1999, fotografia C-Print



Shadi Ghadirian, *Qajar #10*, serie *Untitled Qajar*, 1998-1999, fotografia C-Print



Shadi Ghadirian, *Qajar #24*, serie *Untitled Qajar*, 1998-1999, fotografia C-Print



Shadi Ghadirian, *Like every day #1*, serie *Like every day*, 2001-2002, fotografia C-Print



Shadi Ghadirian, *Like every day #8*, serie *Like every day*, 2001-2002, fotografia C-Print



Shadi Ghadirian, *Like every day #10*, serie *Like every day*, 2001-2002, fotografia C-Print



Shadi Ghadirian, *Like every day #16*, serie *Like every day*, 2001-2002, fotografia C-Print



Shadi Ghadirian, *West by East #1*, serie *Censosr*, 2003-2004, fotografia C-Print



Shadi Ghadirian, *West by East #2*, serie *Censosr*, 2003-2004, fotografia C-Print



Shadi Ghadirian, *West by East #10*, serie *Censosr*, 2003-2004, fotografia C-Print



Cartellone pubblicitario di Princess Hijab, foto di Antoine Breant



Cartellone pubblicitario di Princess Hijab, foto di Christophe Meires



Shadi Ghadirian, *Be Colourful #1*, serie *Be Colourful*, 2004-2005, fotografia C-Print



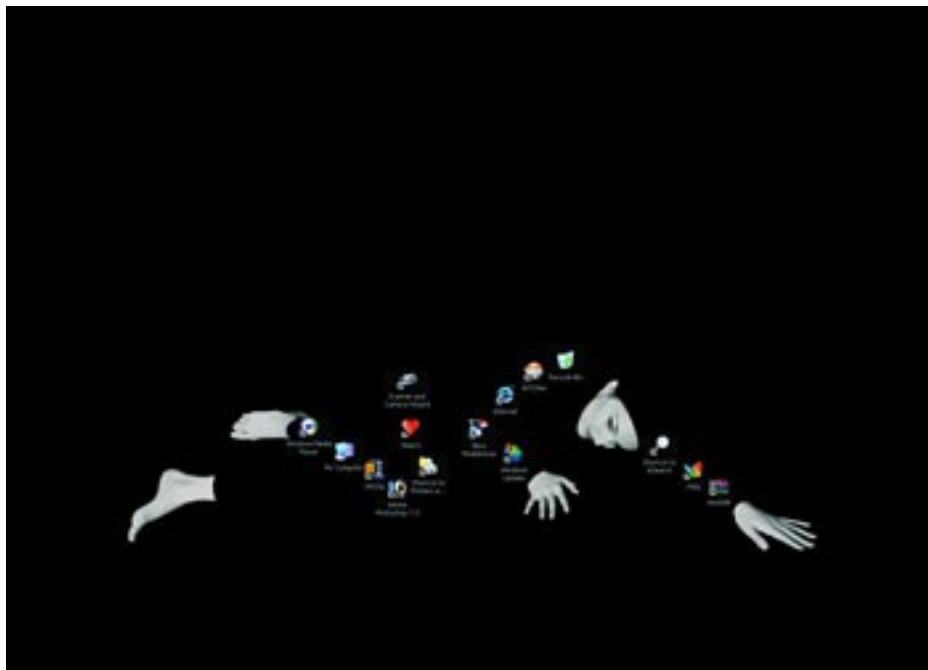
Shadi Ghadirian, *Be Colourful #3*, serie *Be Colourful*, 2004-2005, fotografia C-Print



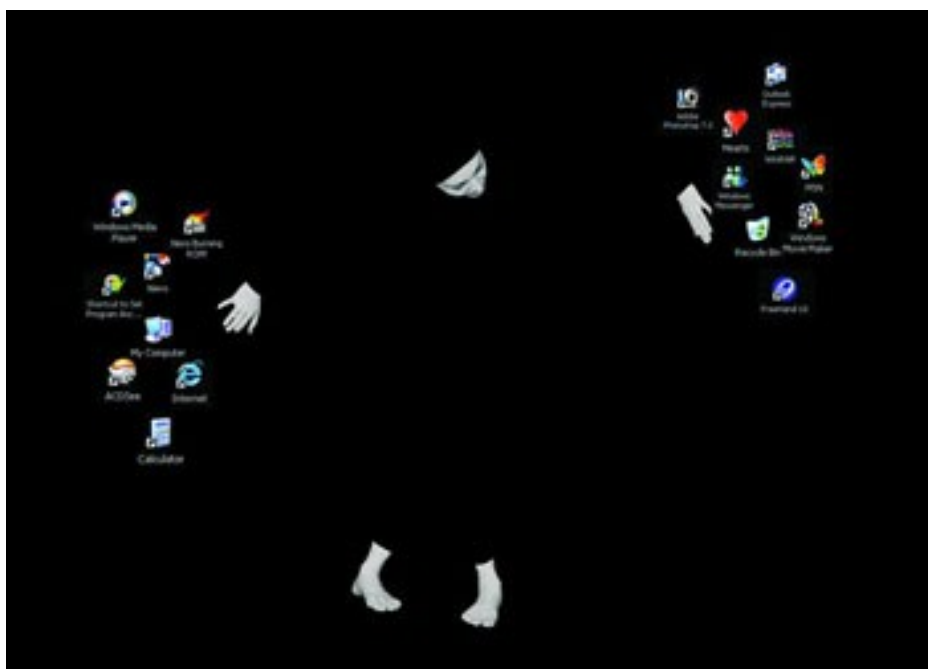
Shadi Ghadirian, *Be Colourful #4*, serie *Be Colourful*, 2004-2005, fotografia C-Print



Shadi Ghadirian, *Be Colourful #8*, serie *Be Colourful*, 2004-2005, fotografia C-Print



Shadi Ghadirian, *CTRL+ALT+DEL #9*, serie *CTRL+ALT+DEL*, 2006-2007, fotografia C-Print



Shadi Ghadirian, *CTRL+ALT+DEL #10*, serie *CTRL+ALT+DEL*, 2006-2007, fotografia C-Print



Shadi Ghadirian, *Miss Butterfly #1*, serie *Miss Butterfly*, 2011, digital print



Shadi Ghadirian, *Miss Butterfly #5*, serie *Miss Butterfly*, 2011, digital print



Shadi Ghadirian, *My Press Photo #5*, serie *My Press Photo*, 1999, stampa bianco e nero



Shadi Ghadirian, *My Press Photo #9*, serie *My Press Photo*, 1999, stampa bianco e nero



Shadi Ghadirian, *Nil Nil #1*, serie *Nil Nil*, 2008, fotografia C-Print



Shadi Ghadirian, *Nil Nil #3*, serie *Nil Nil*, 2008, fotografia C-Print



Shadi Ghadirian, *Nil Nil #10*, serie *Nil Nil*, 2008, fotografia C-Print

Patrizia Maïmouna Guerresi

Una visione totalmente diversa della ricerca e del viaggio all'interno dell'Islam è quella presentata da Patrizia Maïmouna Guerresi. Se Shirin Neshat presenta nei suoi lavori un viaggio che compie verso le sue origini, Shadi Ghadirian racconta di un viaggio all'interno del suo quotidiano, della vita di tutti i giorni. Patrizia Maïmouna Guerresi racconta di un viaggio di conversione e scoperta di un'altra cultura, indicato perfino dall'aggiunta di nuovo nome alla sua identità di artista: Maïmouna, che significa significa "la donna che porta bene.

Il suo lavoro è conseguenza di due eventi che hanno cambiato la sua vita: il suo forte legame con l'Africa e la conversione all'Islam. Ha trovato in questa religione le risposte alle sue domande e adesso le traduce in arte. I materiali che predilige sono primari come la terracotta e la pietra, anche se a volte non disdegna l'uso di materiali più contemporanei che le danno la possibilità di creare sculture dall'aspetto leggero e impalpabile.

Patrizia Maïmouna Guerresi nasce a Pove del Grappa, cittadina nel vicentino, nel 1951 e dopo aver concluso gli studi all'Accademia di Venezia, inizia la sua carriera artistica trovando nella body art il mezzo migliore per esprimere il suo legame con il corpo, il mito e la natura. Negli anni Novanta inizia una serie di viaggi che la portano ad esplorare i luoghi sacri musulmani in Africa convertendosi al muridismo islamico. Questo influenza il suo lavoro e aggiunge nuovi temi sui quali lavorare. Subisce il fascino in particolare della cultura senegalese e dei riti Sufi, dove la donna è il centro focale della società ed è fonte di una grande forza interiore che non si lascia sottomettere.

Al centro di tutto mette il corpo nel suo essere spirituale, fisico e del femminile.

Nei suoi lavori la donna è protagonista e con essa anche tutto ciò che riguarda la simbologia rituale e mitica. Rappresenta dunque giovani ragazze con solamente le mani, i piedi e il volto scoperto e la loro pelle scura è spesso marcata con dei segni bianchi a dividere la parte ripresa in due metà. Il bianco è il colore del latte, simbolo

della vita, e molto spesso simbolo religioso o mezzo indispensabile per il compimento di rituali, un elemento comune a molte religioni, che mantiene ovunque lo stesso significato.

Spiega infatti Guerresi “Come nelle iconografie del passato i miei personaggi con i loro atteggiamenti ieratici ricordano spesso sia le immagini religiose delle Vergini ma anche culture e religioni del presente che hanno mantenuto la tradizione, ne esce così una nuova iconografia ibrida, della grande madre vergine, mistico tribale”⁹⁰. Questi veli che coprono il corpo delle fanciulle contengono e proteggono il corpo, lontano dalla solita rappresentazione stereotipata.

Il velo rappresenta la parte religiosa dei suoi lavori; le giovani assumono pose o atteggiamenti che richiamano una determinata iconografia ma il loro corpo a volte è cavo, manca una parte del loro essere che viene lasciata vacante o riempita con oggetti e questo viene effettuato per far nascere il dubbio sulla vera essenza del corpo, sottolineando quanto importante sia invece la spiritualità. È il caso delle foto che ritraggono *Fathima* (2000) o i *Giganti* (2007), dove il contrasto tra la veste nera e lo spesso velo bianco che lascia scoperto solo il volto, cancella totalmente la presenza del corpo, creando uno spazio vuoto, quasi difficile da colmare.

La Guerresi cerca anche di creare degli spazi adatti per i suoi personaggi mistici come ne *Le stanze dei giganti* (2008) in cui delle ossature di case ospitano delle figure mistiche cave, già proposte in precedenza e in alcuni casi i Giganti tengono in mano una piccola casa, che rimanda al rito della sepoltura musulmana.

Costellation (2003), *The light signs* (2003), *Munas* (2003), *Whithe Signs* (2004) sono fotografie che rappresentano un tributo alla vita e i segni bianchi nei volti, nelle mani e nei piedi sono lo scorrere del latte nel loro corpo e quindi della vitalità e dello spiritualità. “Questa linea diventa come una bisettrice, una frontiera, che taglia in due la parte conosciuta e quella sconosciuta. Un segno particolare che mi è venuto in mente partendo proprio dall’idea del latte, usato in diverse culture, asiatiche e africane, come simbolo di purificazione, ma anche del primo

90 Francesca Alfano Miglietti, *Il corpo mistico in The mystic body* a cura di Patrizia Guerresi, Prearo Editore, Milano 2006 pp. 15-18.

sacrificio”⁹¹.

Guerresi mette in mostra la ritualità della cultura che ha abbracciato, dimostrandoci come non abbia abbandonato le sue origini. Ecco allora *The Milk Benediction* (2005) che rappresenta una sorta di battesimo sancito dallo scorrere del latte sulla fronte o *Miracle of the Milk* (2005) che ricorda le parabole nei testi sacri e sottolinea ancora di più il legame che Maïmouna percepisce con questo mitico elemento, o le *Vergini* (2004), donne dai veli bianchi, neri o rossi che sembrano delle moderne icone religiose.

Più strettamente legate alla religione musulmana è la serie dei *Black and White Carpets* (2003) si tratta di tappeti usati per la preghiera dipinti di nero o bianco, in ceramica o resina piegati o distesi. In alcuni casi su questi tappeti vengono riproposti elementi decorativi tipici della cultura islamica e c'è un'impronta del piede di Guerresi. È la presenza dell'essere umano nel divino che nell'Islam non può essere rappresentata e in questo modo si trova il compromesso per far coesistere le due entità.

Un altro punto di congiunzione tra la visione occidentale e orientale la si trova nel video *La Vergine delle Rocce* (2000), ispirato al celebre dipinto di Leonardo Da Vinci. La protagonista è una donna velata che cerca di togliersi il velo, ma sotto a questo c'è n'è un altro e così fino all'infinito, non permettendo mai lo svelamento completo del suo viso. È come una continua ricerca del divino che non si rivela facilmente. Il velo impedisce che il corpo incontri Dio a dimostrazione di quanto sia finita l'umanità e come sia impossibile raggiungere la nuda verità⁹².

In uno dei suoi ultimi lavori, Maïmouna Guerresi si concentra sulla parte del corpo che più è esposta agli agenti della vita: la testa. Ha creato una sorta di cappello-minareto seguendo un rituale della comunità musulmana Baifal, del Senegal, alla quale lei è particolarmente legata e che l'ha introdotta nel mondo musulmano.

I copricapi sono composti da pezzi di tessuto ispirandosi direttamente alle tecniche

91 Manuela de Leonardis, *Intervista Maïmouna Patrizia Guerresi. La fotografia dello Spirito* in <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=38178&IDCategoria=45> (sito consultato il 10 agosto 2012).

92 Nicola Davide Angerame, *Mutazioni dell'anima in Ahwal. Stati dell'anima* a cura di Patrizia Maïmouna Guerresi, Photo & Contemporary, Torino 2009.

usate presso la comunità senegalese e rappresentano dei minareti alti e stretti, posti sulle teste dei modelli che con gesti delle mani cercano di nascondere il volto o gli occhi. Questi cappelli hanno la funzione principale di proteggere la parte più importante del corpo e, grazie alla loro forma architettonica così particolare, diventano una sede spirituale per i pensieri e un prolungamento fisico e mistico del corpo⁹³.

Le figure velate proposte da Guerresi rappresentano dunque la sacralità del corpo come fosse un edificio sacro, un tempio dello spirito, secondo la concezione tradizionale delle Madonne dell'arte classica europea. Le protagoniste di queste opere trascendono la dimensione temporale per entrare in una realtà mistica e sacra. “Quello che mi interessa- afferma l'artista- è poter rappresentare la bellezza formale con l'etica della religione islamica, cercando di esaltare le similitudini tra le culture, piuttosto che le differenze.”⁹⁴

Se il Senegal è stato un paese fondamentale per Patrizia Maïmouna Guerresi e per lo sviluppo della sua arte, il Sudan è il paese chiave per Vanessa Beecroft, specie dopo aver compiuto un viaggio nel paese africano nel 2005 che l'ha profondamente segnata. L'anno seguente propone *VB South Sudan* (2006), una serie di fotografie dove il richiamo alla rappresentazione sacra del passato è molto forte. Le sue modelle perfette vengono sostituite da donne e uomini del posto che diventano un nuovo esempio di Sacra Famiglia; lei stessa si propone come una nuova Maria mentre allatta due bimbi e rielabora anche l'iconografia della crocifissione proponendo un giovane steso per terra con le braccia aperte e le gambe piegate di lato. Le loro fotografie sono molto simili ma rispetto a Guerresi, Beecroft non va alla ricerca di una nuova spiritualità, viene colpita dalla fame e dalla povertà di questo popolo e le foto realizzate sono anche un pretesto per tenere vivo l'interesse su questo problema⁹⁵.

A differenza delle altre due artiste presentate in precedenza, Patrizia Maïmouna

93 Valerie Behiery, *An interview with the artist. Connecting worlds: the art of Patrizia Maïmouna Guerresi* in <http://islamicartsmagazine.com> (sito consultato il 31 agosto 2012).

94 Manuela de Leonardis, *Intervista Maïmouna Patrizia Guerresi*, op. cit.

95 Carlotta Nicolini, *Vanessa Beecroft solidale a San Carpoforo* in <http://archivioistorico.corriere.it/2007> (sito consultato il 28 gennaio 2012).

Guerresi propone una visione più interiore del suo essere musulmana. Non affronta problemi di identità culturale perché riesce a far coesistere la sua vita precedente con quella che sta conducendo. Non si sente portavoce di queste donne come Ghadirian poiché Guerresi evidenzia il ruolo mistico che le donne hanno all'interno dell'Islam.



Patrizia Maïmouna Guerresi, *Madre minareto*, serie *The Giant*, 2007, fotografia



Patrizia Maïmouna Guerresi, *Gentilla_Al Wilada*, serie *The Giant*, 2007, fotografia



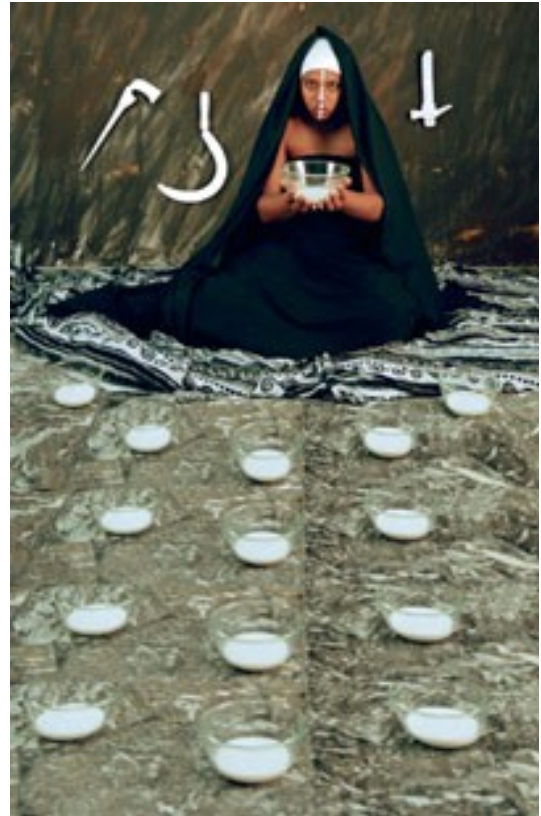
Patrizia Maïmouna Guerresi, *Constellation*, 2003, fotografia



Patrizia Maïmouna Guerresi, *White Signs 1*, 2004, fotografia



Patrizia Maïmouna Guerresi, *The Milk Benediction*, 2004, fotografia



Patrizia Maïmouna Guerresi, *The Ritual of Milk*, 2005, fotografia



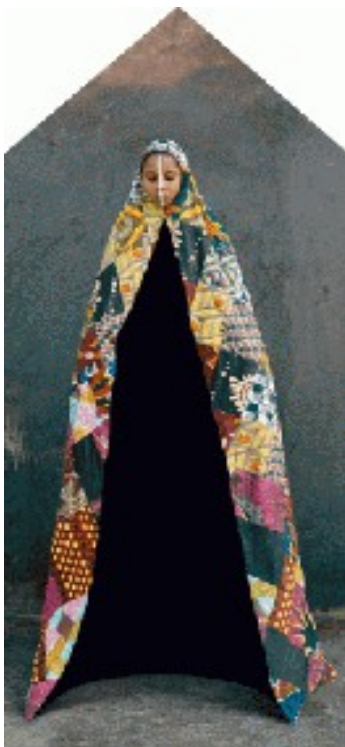
Patrizia Maïmouna Guerresi, *Adji e Valentina*, 2004, Serie *Virgin*, 2004, fotografia



Patrizia Maimouna Guerresi, *The Virgin of the Book*, 2004, Serie *Virgin*, 2004, fotografia



Patrizia Maimouna Guerresi, *Giuditta e Oloferne*, 2005, fotografia



Patrizia Maimouna Guerresi, *Adjil Baifall-Minaret*, 2004, fotografia



Patrizia Maimouna Guerresi, *Black Carpets*, 2003, tappeti in resina nera



Patrizia Maïmouna Guerresi, *Minaret Hats*, 2011



Patrizia Maïmouna Guerresi, *La Vergine delle Rocce*, 1999, videoproiezione

Un velo, tre visioni

Il velo per queste artiste è il riassunto di quello che vivono giorno per giorno attraverso le loro esperienze, e come loro molte altre donne in America, in Iran, in Italia o in Senegal vivono le stesse esperienze, il confronto diretto con la loro cultura che può imporre certi modi di vivere, il confronto con gli altri che ci costringe a chiederci se il nostro modo di vivere sia migliore o peggiore del loro e i conflitti che queste differenze creano.

Le immagini forti di Neshat, che per prima a livello internazionale trova il coraggio di esporre un certo tipo di immagine, fanno da apri-fila a tutte quelle artiste che presentano un punto di vista simile.

Ghadirian riscatta la semplice ma impegnativa vita familiare riportando la fotografia ad una dimensione originaria, senza artifici e usando donne reali che come lei vivono le stesse situazioni, combattendo con la censura del suo paese con opere per niente scontate ma che comunque riescono a inviare il messaggio voluto, senza creare scandalo.

A Guerresi va invece il compito di evidenziare il lato religioso dell'Islam, uno dei principali credo monoteista esistente e che per colpa degli avvenimenti che ogni giorno le notizie riportano, tende a far dimenticare il suo lato spirituale, di contatto con Dio. Maïmouna ci riesce perché ha il privilegio di conoscere anche l'altra grande religione monoteista, il cristianesimo, che da sempre rivaleggia con l'Islam e con questa conoscenza può far emergere il lato mistico della fede religiosa. Lei usa i miti africani ma non può non confrontarsi con l'iconografia europea ed è forse questo che le permette di creare lavori che mettano in accordo le due religioni, ponendosi come particolare punto di unione tra est e ovest.

Tutte loro si confrontano con il corpo coperto ma nessuna di loro chiede che questo venga scoperto. Nelle loro opere il corpo velato viene rispettato perché conoscono il vero significato del velo ed è loro interesse far capire che una donna è velata non sempre significa violenza. La violenza che le protagoniste di queste fotografie o

installazioni subiscono proviene dalla società, non tanto dalla religione e ciò rende complicato comprenderne il motivo poiché c'è un divario tra quello che professa il Corano e i comportamenti che i musulmani concretamente mantengono. Il fatto che a queste donne venga proibito l'uso di un certo oggetto, o di tenere un determinato comportamento deriva dalle scelte fatte dall'uomo, non da Dio.

I lavori di queste artiste cercano di porre l'accento su un'indipendenza che deve partire dalle donne che effettivamente comprendono i problemi derivanti da comportamenti imposti. Il successo di queste artiste si nasconde nel fatto che propongono immagini scioccanti in quanto vanno in diretto contrasto con le opinioni più diffuse esistenti sul velo. Come già evidenziato, non tutto ciò che si sente riguardo alla situazione delle donne velate è falsa, ma queste tre donne svelano punti di osservazioni che prima non si sentiva la necessità di conoscere. È questo il loro merito, fornire l'altra parte di conoscenza utile a capire un fenomeno che altrimenti rimarrebbe incompreso.

Capitolo III

Il velo nel mondo della moda

Anche l'ambiente della moda non è rimasto indifferente al tema del velo e negli ultimi anni stilisti e designer hanno attinto a questa nuova fonte di ispirazione creando abiti e accessori di chiara ispirazione araba portando delle novità ai loro consumatori abituali e trovando accesso ad una nuova clientela che si affaccia per la prima volta a questo genere di consumo.

Gli addetti ai lavori di questo ambiente hanno coniato un nome specifico per questo nuovo fenomeno che coinvolge sia i marchi low cost che i prestigiosi nomi del lusso: *islamic fashion*, ovvero tutta la produzione di abbigliamento e accessori che seguono determinati principi estetici e l'adattamento di tali principi al vestiario nato con caratteristiche diverse. Si tratta di un vero e proprio modo di vestire, non tanto di uno stile, che ha dato vita a marchi che si occupano anche di borse, cappelli, porta-telefonini, tazze e ogni altro gadget e accessori possibili, accolti favorevolmente dai giovani orgogliosi di mostrare la propria identità culturale.

La cosa più importante per coloro che lavorano in questo particolare settore è che attraverso le regole che rientrano nello *hijab* applicate al settore della moda si diffonda un pensiero positivo riguardante l'Islam proponendo prodotti per un target specifico che fungono anche da messaggio religioso⁹⁶.

Da questo punto di vista il 2006 è stato un anno particolare in quanto tre importanti case di moda quali Dior, Viktor & Rolf e Jun Takahashi propongono per la stessa stagione la loro versione di vestito totale mentre tre anni prima Aheda Zanetti diventa famosa per aver inventato il famoso burkini, il primo costume intero pensato principalmente per le donne di religione islamica e che non vogliono mettere in mostra il loro corpo.

Ancora oggi il tema del *burqa* è più che mai sentito e rielaborato fino all'eccesso se

⁹⁶ Renata Pepicelli, *Il Velo nell'Islam*, op. cit.

si prende ad esempio il lavoro di Gareth Pugh, trentenne stilista inglese già molto amato dalle riviste di moda e dalle star del momento, che negli ultimi anni ha proposto dei capi estremi con soluzioni ardite che oltre a costringere il corpo in vere e proprie strutture innaturali, usa molto spesso il velo bianco o nero per avvolgere il volto delle sue modelle.

L'artista Flavio Lucchini, profondo conoscitore dell'editoria del mondo della moda, con le sue *Cover* ci fa riflettere, invece, sul lato della comunicazione, uno dei punti cardine per il successo in questo settore partendo dall'idea di come potrebbe essere la campagna pubblicitaria di un *niqab* o un *burqa* realizzata appositamente per i nuovi mercati emergenti.

Caso di studio: Flavio Lucchini

Flavio Lucchini nasce nel 1928 a Curatone, un piccolo paese della provincia di Mantova. Studia architettura a Venezia e poi si trasferisce a Milano per studiare all'Accademia di Belle Arti di Brera e per alcuni anni insegnerà disegno nelle scuole della provincia di Milano e Mantova. Grazie al suo talento di grafico ottiene i primi lavori in questo campo e lavora per il “Corriere della Sera”, per il quale nel 1962 progetta “Amica”. Dal 1965 al 1979 lavora per Condè Nast e sarà l'artefice del lancio e dello sviluppo della più importante rivista del gruppo a livello mondiale: “Vogue” nella sua versione italiana e di tutte le altre riviste ad esso collegata come “L'Uomo Vogue”, “Casa Vogue”, “Vogue Bambini”, “Lei-Glamour”. Scopre stilisti, fotografi, giornalisti e diventa uno dei promotori del Made in Italy per il mercato delle moda all'estero, lanciando un vero e proprio stile di vita e di costume.

Assieme a Pino Tovaglia, Till Neuburg, Giancarlo Iliprandi e Horst Blachian nel 1967 dà vita all'Art Directors Club di Milano. Agli inizi degli anni Ottanta ritorna al “Corriere della Sera” e fonda Edimoda, nonché “Donna”, “Mondo Uomo” e “Moda”. Nel 1993 si ritira dal mondo dell'editoria per dedicarsi all'arte e per circa dieci anni lavora nel suo atelier dove prendono vita le sue sculture-totem, i bassorilievi e le dolls. Il motivo lo spiega in un'intervista a Luca Beatrice che gli chiede: “Cosa ti ha spinto vent'anni fa ad abbandonare la tua posizione sociale, sia manageriale sia pubblica, per scegliere l'intimismo di fare arte nel tuo atelier?”

Flavio Lucchini risponde: “Dopo tanto tempo posso dire che l'ho fatto per tre ragioni. La prima è stata quella di tornare alla mia passione di sempre, fin da ragazzo. Tornare a lavorare da solo, lasciando qualche traccia della mia vita, libero dalle responsabilità verso tante persone da coordinare e da guidare, libero dal condizionamento del mercato e dei bilanci. La seconda è stata il successo della moda, troppo grande e troppo rapido, che aveva bisogno di grandi mezzi per comunicare e quindi per esistere. Stava iniziando il passaggio dalla moda creativa alla moda fondata sul marketing e sulla finanza. Facevo giornali nel settore molto

influenti, ma di nicchia. Per sostenere il lusso di massa servivano grandi tirature. Io era bravo, ma troppo piccolo. E non volevo più lavorare per le grandi corporation. La terza ragione è che ho creduto che l'avvento del computer e di Internet decretasse la fine della carta stampata, e che la comunicazione cambiasse radicalmente⁹⁷.

Per le sue sculture usa sia materiali sintetici che gesso, ferro o acciaio. In ogni caso mantiene un colore neutro come il bianco, il nero, il grigio o il rosso del cor-ten naturale. Questi materiali pesanti diventano per lui una stoffa dalla quale ricava la sua personale collezione ma ad un certo punto, seguendo il filo conduttore dell'abito-divinità, le statuette e i totem si tingono di oro, unico colore che richiama l'essenza del divino, del passato, la mistificazione dell'abito, rendendolo vero e proprio oggetto di culto.

I suoi primi lavori sono i *Dress memory* (1995-1999), bassorilievi che rappresentano il corpo esaltato dai vestiti che diventano delle vere sculture indossabili grazie alla maestria degli stilisti di haute couture e alla semplicità delle linee quasi minimaliste degli abiti pret-a-porter. Prende spunto direttamente dalle sfilate di moda, disegna alcuni schizzi preparatori relativi ai vestiti che più lo colpiscono e poi li trasferisce in pannelli di legno ricreando con il gesso forme e movimenti in tre dimensioni che più lo hanno interessato per poi laccare il pannello grezzo con una vernice catalizzata per evidenziare ancora di più le diverse linee e forme dei vestiti impressi. I volumi e la maestria dei drappeggi sono enfatizzati così come le differenti texture dei materiali usati trovano completezza nella serie dei corpini che mostrano come un modello identico possa assumere diversi aspetti cambiando solamente il materiale. Il vestito prende vita e cerca di uscire dalla lastra, il corpo non è protagonista, è solo un mezzo attraverso il quale l'abito prende vita.

Il passo successivo sono i *Totem* (2000), sculture dalle dimensioni esagerate, a partire dai due metri di altezza sostenute da un telaio di ferro ricoperto da gesso, dove la scultura-vestito assume un valore quasi mistico e l'uso di volumi così geometrici e definiti li fa apparire come dei guardiani che sorvegliano il luogo a

⁹⁷ Luca Beatrice, *Come un ragazzo* in Flavio Lucchini. *From fashion to art. The Vogue lesson* a cura di Gisella Borioli, Skira, Milano 2010 pp. 13-37.

loro dedicato. Sono pensate per i grandi spazi aperti o chiusi, giardini o il decoro urbano. Solo in questi contesti riescono ad esprimere la loro rigida severità e al tempo stesso una magnificenza nel porsi come presenze vive all'interno di un ambiente. “Con le mie sculture ho trasformato gli abiti in *Totem*, divinità urbane della vita di oggi.”, afferma Lucchini.

Un giorno Gillo Dorfles gli disse: “strano che uno come te, che si è sempre occupato di moda e sempre avanti, faccia delle opere che hanno un aspetto tradizionale”. E lui rispose: “Sì, perché con le sculture grandi, primitive, popolari, a volte ludiche o ironiche o eleganti riesco a divinizzare gli abiti, veri idoli pagani degli esseri primitivi di oggi”⁹⁸.

Sempre in relazione al vestito, una particolare ricerca lo porta a confrontarsi con i *burqa*. I frequenti viaggi in Medio Oriente gli mostrano le contraddizioni esistenti tra gli avveniristici e ultra contemporanei grattacieli e i *burqa* indossati dalle donne di città. Nasce in questo contesto *Burqa* (2010), una serie di quadri rappresentanti veri e propri eserciti di donne-fantasma in nero a occupare la tela con un inquietante horror vacui che non lascia respiro a chi guarda la tela. Le presenta in piedi e tutte uguali o richiama le foto di moda a lui care, mostrandole in pose diverse, come fossero modelle.

Lucchini stesso afferma che le sue ispirazioni sono le più varie “La Pop Art, il concettuale, l’Arte povera, la Transavanguardia tendenze come quelle che influenzano le mode”⁹⁹. Senza tralasciare il lavoro degli amici fotografi come Richard Avedon, David Bailey e Oliviero Toscani che hanno avuto modo di lavorare con famose modelle quali Veruska, Jeane Shrimpton e Penelope Tree.

La sua indole da editore in questo caso si mostra nella sua pienezza creando delle ipotetiche *Covers* (2010) di riviste dedicate ai *burqa* o ai *niqab* facendoli indossare a delle modelle mettendole in bella mostra su falsi “Vogue”, “Newsweek” o “Life”.

Il vestito arabo diventa allora di moda, diventa un oggetto di culto, che associa ai più potenti nomi del settore quali Prada, Benetton o Chanel, per i quali pensa a ipotetici cartelloni pubblicitari, ognuno con un *burqa* pensato secondo l'estetica

98 Ibidem. pp. 38-57.

99 Ibidem. pp. 38-57.

della casa di moda in questione. La donna coperta diventa un nuovo prototipo di modella, in completa antitesi con quelle occidentali e lasciando scoperti solo gli occhi riesce lo stesso a comunicare la bellezza e il fascino, ammaliando lo spettatore.

Alla 54ma° Biennale d'Arte di Venezia “ILLUMInazioni” questi lavori vengono proposti in una personale dove il titolo “What Women Want (?)” cerca di fornire diverse chiavi di lettura dei quadri esposti. È vero che le donne vogliono vestirsi in questo modo? L'abito fa ancora la differenza ai giorni nostri? Evidentemente sì, almeno secondo i visitatori dello spazio, i quali hanno avuto reazioni contrastanti: all'inizio stupore nel vedere per la prima volta un soggetto noto trattato in maniera diversa e poi rabbia o comprensione per la scelta fatta dell'artista che non tutti condividevano.

Lo spazio scelto per l'occasione diventa una galleria temporanea completamente dipinta di nero che rientra nella moltitudine di eventi collaterali caratteristici della Biennale di Venezia. Alle pareti erano appese le ipotetiche pubblicità di Gap con *Allover Jeans* che presentava un *burqa* in jeans, *Choose your Benetton* che richiama perfettamente le pubblicità del marchio veneto con la proposizione di uno stesso vestito ma in colori diversi, *Last Louis Vitton* con il tipico monogramma del marchio francese, *My Chanel* con un *niqab* nero in primo piano che mostra la leggerezza dei materiali usati e *Next Prada* con un primissimo piano di due occhi coperti da una retina ricamata. I visitatori vedendoli all'inizio rimanevano felicemente sconcertati.

Le opere successive avevano un impatto più emotivo in quanto lo sguardo incrociava il grande *Crowd*, una tela lunga più di due metri con raffigurate centinaia di donne in *burqa* messe di tre quarti, quasi a formare delle piccole montagne. L'effetto di questa foto digitale è enfatizzato dall'uso del bianco e nero che non dà una collocazione temporale o spaziale alla foto e le donne rappresentate non si differenziano una dall'altra, sembrano la stessa persona copiata infinite volte.

C'erano poi i *Portrait* (2010) di Shima, Susan e Leila. Si tratta di una serie di fotografie di donne velate in cui è presente una didascalia con il nome. Ognuna

indossa un modello differente di *burqa* ma se non fosse per il nome scritto sotto non avremmo la possibilità di sapere chi vi si nasconde. Anche in questo caso la lettura delle foto è multipla: enfatizza la mancanza della persona che indossa questo genere di coperture, evidenzia l'intento di mantenere l'anonimato e la riservatezza, dà prova di come se non avessero un nome stampato sotto non riusciremmo a distinguere l'una dall'altra.

Sono semplici ritratti a sfondo neutro in modo da non connotare la modella in uno spazio o in un tempo, come i ritratti dei fotografi già citati ma in particolare si possono prendere ad esempio i lavori di Richard Avedon o di Irving Penn, i due rappresentanti più significativi della fotografia di moda.

Per Penn infatti le fotografie di moda sono un pretesto per dare sfogo alla sua ricerca sulla composizione fotografica, per enfatizzare linee o volumi. Nei suoi sfondi neutri l'abito prende vita diventando così atemporale e metafisico, enfatizzando così le varie texture e i particolari che lo rendono unico.

Per Avedon lo sfondo bianco tipico delle sue fotografie è il rimando diretto alla sua esperienza nell'esercito nella seconda guerra mondiale, dove venne arruolato per scattare le fototessere delle reclute. Hambourg commenta le foto di Avedon spiegando come “una fototessera standard elimina qualsiasi elemento estraneo, stabilendo una severa neutralità formale che trova il suo contenuto primario nella peculiare configurazione del volto del soggetto. Avedon ha però spinto ai limiti estremi la purezza spoglia e rigorosa di questo standard e così facendo lo ha elevato a forma d'arte”¹⁰⁰.

Lucchini fonde queste due visioni utilizzando delle inquadrature dirette che mettono in evidenza il vestito e il volto-non volto. Il viso che si dovrebbe vedere in realtà è celato dalla retina del *burqa* e quindi rimane a mala pena percettibile, lasciando a completa immaginazione i tratti somatici.

Infine c'erano le copertine di “Time”, “Newsweek”, “Life” e “Vogue”.

“Time” porta in copertina l'affermazione “Very elegant. Looking into the future” mettendo in primo piano due modelle con il *burqa* azzurro; “Life” adotta lo stesso

100 Claudio Marra, *Nelle ombre di un sogno. Storia e idee della fotografia di moda*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2004. pp. 120-134.

soggetto ma in bianco con il titolo: “Wonderfull. Off-season fashion”, “Newsweek” intitola il suo numero con “Remember. What women want”, e infine “Vogue” con “Chic! Last fashion trend” evidenzia una donna coperta da un *burqa* azzurro ripresa frontalmente.

Lucchini mostra come un abito dal significato così contrastante possa assumere una valenza diversa se messo in copertina e trattato come l'ultimo trend del mondo del fashion o come possa coinvolgere lo spettatore in maniera differente se i toni delle fotografie vengono smorzati e tolti dalla carta patinata delle riviste. Se queste copertine fossero vere il *burqa* potrebbe diventare il prossimo abito di moda, rivisitato dai grandi stilisti e dai grandi marchi della moda veloce per accontentare tutti. “Ribaltando i luoghi comuni e contaminando l’abito mediorientale con le griffe simboliche della moda occidentale – dice l'artista - ho voluto sottolineare che la donna deve essere libera di fare le sue scelte. Senza aut-aut.”¹⁰¹”

Queste modelle d'eccezione non fanno altro che confermare ciò che Roland Barthes riferisce sul corpo considerato dal punto di vista della moda ovvero che: “la moda risolve il passaggio dal corpo astratto al corpo reale delle sue lettrici in tre modi: proporre un corpo ideale incarnato; un modo verbale: decretare ogni anno che certi corpi (e non altri) sono alla moda; adattare l'indumento in maniera che trasformi il corpo reale. Con questi artifici la moda afferma di imporre a qualsiasi evento la struttura da lei postulata; questa soluzione esprime un certo senso di potenza”¹⁰².

Nel primo caso si propone allora l'esempio della mannequin o della ragazza da copertina che assume un doppio significato di esempio astratto e allo stesso tempo individuale. Il suo scopo è quello di raffigurare un corpo che rappresenti tutte, non lei stessa, poiché “l'indumento non ha compito di significare un corpo, ma attraverso questo corpo assoluto, di significare se stesso nella sua generalità”¹⁰³.

Le *Cover* di Lucchini non rappresentano necessariamente un'idea troppo distante dalla realtà. Dal punto di vista economico molti dei paesi islamici sono in espansione e le aziende si adattano alle esigenze delle persone che vivono in questi

101 Alan Jons, *Invervista a Flavio Lucchini* in “@At” giugno/luglio, 2011 - n. 2 pp. 1-2.

102 Roland Barthes, *Sistema della moda*, op. cit. pp. 260-262.

103 Ibidem p. 262.

luoghi, creando e adattando prodotti nuovi. La già citata Renata Pepicelli racconta come sia in negozi che in siti internet si presti molta attenzione a come viene esposto il capo di vestiario o il velo e si fa un uso profuso di manichini senza testa o sagome senza connotati per i veli. In casi più estremi, nelle pubblicità, la testa delle modelle viene tagliata dall'immagine.

Il caso dei manichini senza volto e delle modelle fotografate senza inquadrare il viso non è solo arabo ma anche in Italia il marchio Laltramoda ha presentato una campagna pubblicitaria dove le modelle hanno il viso coperto da una sorta di maschera ovale bianca lasciando in vista solo i capelli. Se non altro in questo modo è più semplice far identificare la compratrice con la modella e per quanto il vestito sia prodotto in serie, ognuna lo rende diverso grazie al suo viso¹⁰⁴.

Tra i vari casi che si possono trovare a conferma dell'interesse del mondo della moda per la *burqa* vi sono inoltre: “Vogue” e Benetton.

Nei mesi che seguirono l'11 settembre i media dipingevano il *burqa* come “Il velo del terrore afgano”, un mezzo per estremisti e modello di repressione politica e sessuale; ma quando il regime talebano cadde, molte donne non smisero di velarsi e i media cambiarono il loro punto di vista sul *burqa*.

Ellen McLarney racconta il cambiamento avvenuto in questi anni sulla visione di questo particolare vestito blu visto attraverso gli occhi della più importante rivista di moda esistente: “Vogue”. Nel suo articolo racconta come il *burqa* abbia subito un'evoluzione da vestito che creava turbamento ad abito chic, oggetto di ossessione ed esotico al tempo stesso anche se in un primo momento gli addetti ai lavori del mondo della moda percepivano un senso di oscurità nel *burqa* perché rimandava direttamente all'uso che se ne faceva durante il regime talebano¹⁰⁵.

La sfilata, nel mondo della moda, è sempre un evento importante. È il più grande evento di comunicazione e marketing al quale lo stilista e il marchio si preparano a raccontare la loro visione per la prossima stagione, una messa in scena nella quale modelle, pubblico e scenografie fanno la loro parte per rendere l'evento il più

104 Alessandro Saggiaro, *Simbologia del vestire*, op. cit.

105 Ellen McLarney, *The Burqa in Vogue: Fashioning Afghanistan* in “Journal of Middle East Women's Studies”, volume 5 n.1, gennaio 2009, pp 1-20.

esclusivo possibile.

Nel 2006 il *burqa* fa la sua apparizione nella settimana della moda di Parigi: John Galliano per Dior, Viktor & Rolf e Jun Takahashi propongono la loro versione del volto velato a dimostrazione di come la presupposta liberazione dell'Afghanistan metta in secondo piano le vite perse per questo scopo. I loro *burqa* agiscono come specchi di una contestazione sessuale tutta occidentale, intraprendendo una campagna militare che si basa sull'estetica, il materiale e il vestire.

Viktor & Rolf propongono delle maschere rigide intrecciate a nascondere parzialmente il volto delle modelle, il tutto reso meno opprimente anche dalle musiche di Debussy, Chopin e Rachmaninov che fanno da sottofondo.

Galliano propone una collezione ispirata a quelli che erano i recenti fatti a riguardo l'esposizione di segni religiosi in luoghi pubblici, nonché le agitazioni dei nordafricani residenti in Francia dove un allestimento completamente rosso accoglie modelle con grossi crocifissi al collo accompagnate con letture e musiche mediorientali.

Jun Takahashi invece propone il “burqa punk”. Nelle sue collezioni esplora spesso il tema della maschera e della totale copertura del corpo come nella sua collezione del 2000/2001 chiamata *Melting pot* ricopre il corpo con un unico motivo decorativo. L'anno successivo propone *Decorated Armed Voluntary Forces* il cui slogan era “Anti-war” coprendo capelli e busto delle modelle con niqab e catene. Gli viene affidato di curare un numero speciale della rivista *A*¹⁰⁶ e tra i vari riferimenti al velo crea anche una pubblicità per i noti foulard di Hermès che si possono usare come *burqa*. È uno dei suoi temi prediletti quello della maschera e della copertura del capo messi assieme a dei riferimenti della cultura punk e sadomasochista in modo da identificare questi abiti con la ribellione contro i valori della classe media. Dall'altro lato, la sua ricerca sul velo lo porta a vedere come modello di resistenza contro la cultura consumistica e l'opposizione ad alcuni valori occidentali. “La mia prima idea era quella di usare una sola stoffa e un solo colore su tutto il corpo. - dice lo stilista - pensavo fosse bello, affascinante in un certo senso. Non era di certo

106 www.amagazinecuratedby.com/juntakahashiundercover/ (sito consultato il 30 settembre 2012).

scuro all'inizio. Capisco ora che la gente dice sia cupo, ma per me resta bello. Cerco di non rendere tutto scuro¹⁰⁷”.

Un'altra mossa ardita la compie nel 2007 la direttrice di “Vogue Francia” Joan Juliet Buck scrivendo di *abaya* e *burqa* enfatizzandone la funzione protettiva del corpo: “Io ti vedo, tu non puoi vedermi... Sono salva e sono libera”. Il suo articolo di apertura era accompagnato da una foto di Irving Penn *Woman in a Burlap sack* che allude non solo al mondo afghano ma anche ai sai in uso nel mondo occidentale. Penn riconosce che l'immagine del *burqa* come uno specchio attraverso il quale la società occidentale vede se stessa in quanto non si riferisce solo ad una pratica religiosa analoga al velo mediorientale, ma anche alla moda e alle sue forme di auto-mortificazione.

Stephanie Rosenbloom, giornalista per il “New York Times”, interpreta queste scelte come minacciose in quanto misogine e soffocanti per la donna. Connettendo l'immaginario del *burqa* con il clima di guerra, il velo viene visto come qualcosa che infetta le culture, spargendo la sua influenza negativa.

Anche gli stilisti mediorientali sono in grado di dire la loro su come interpretare gli abiti tradizionali ma a differenza dei colleghi europei si concentrano su cosa si indossa sotto il velo.

Il caso più eclatante è forse quello di Hessein Chalayan, stilista turco-cipriota, nato a Nicosia nel 1970. Otto anni dopo si trasferisce con la famiglia in Inghilterra dove nel 1993 si laurea alla Central Saint Martins College of Art and Design di Londra. Nel 1997 presenta la collezione primavera-estate per l'anno successivo intitolata *Between* nella quale presentava sei modelle dove la prima non indossava altro che una maschera e a seguire le altre indossavano un niqab che mano a mano andava a coprire il corpo. Lo stilista tiene ad affermare che non segue nessuna religione e lo fa solo per sdoganare il senso di nudità che persiste nei nostri modi di vedere le donne velate.

L'articolo di Poroma Rebello¹⁰⁸ racconta di come si siano evoluti i capi di vestiario attraverso l'uso di nuovi materiali come chiffon, georgette, pizzo e velluto senza

107 Ellen McLarney, *The Burqa in Vogue: Fashioning Afghanistan*, op. cit.

108 Poroma Rebello, *Politics of Fashion in Dubai* in “Isim Newsletter” 1/98, p.18.

tradire le forme dei tradizionali *gallabyas* e mantenendo intatta la cultura del ricamo che orna la parte superiore dell'abito. Essendo Dubai una città che attira moltissimo il lusso in questo caso convivono pacificamente i marchi occidentali con quelli orientali in modo che sotto lo *hijab* possano indossare i capi di alta moda francesi, italiani o americani. Per loro il fatto di indossare un velo che le copre è più che altro un simbolo di identificazione culturale e di riservatezza.

In Iran le cose sono però diverse. La vita nella capitale è ben diversa a quella dei paesi più piccoli nel territorio e le iraniane si sfogano su internet attraverso i blog dei loro problemi e di quello che succede in città. Ormai si vestono più liberamente, sono molto più truccate, i veli si accorciano così come le gonne che lasciano le gambe scoperte.

Per arginare la situazione e offrire dei validi modelli di vestiario che le donne possano indossare senza andare contro ai dettami del buon costume il Consiglio supremo della Rivoluzione culturale pensa delle soluzioni che nel 2006 si materializzano in una sfilata di moda, *Le donne della mia terra*, che propone abiti consoni alle regole islamiche. L'evento ha un buon riscontro sul pubblico ed è stato in grado di andare in contro alle esigenze della politica, la quale si rispecchia anche sulla moda del momento, e di instaurare un collegamento anche con gli altri paesi arabi per suggerire uno stile uniforme ed eventuali vantaggi di tipo economico. Il pubblico, tutto femminile, raccoglie le donne più facoltose della città mentre gli uomini non sono ammessi. Le modelle truccate hanno quell'atteggiamento ieratico come le professioniste americane ed europee ma in Iran questa professione è vietata da quasi trent'anni e nonostante l'intento fosse quello di non rendere la donna un oggetto, data la mancanza di uomini all'evento, le foto si diffondono velocemente nel paese e quindi le modelle con i loro vestiti si trovano al centro dell'attenzione.

Commenta Elena Codeluppi: “Adeguarsi agli usi vestimentari del luogo e del momento porta l'individuo a riconoscere sé, chi lo circonda e il gruppo a cui appartiene”¹⁰⁹. La loro personale rivoluzione è iniziata dalle piccole cose, come lo smalto sulle unghie, anche se vietato, che coprivano con guanti e per evitare

109 Elena Codeluppi, *L'Iran veste Prada*, op. cit.

controlli nascondevano le boccette nelle crepe del bagno, che diventa una sorta di cassaforte di prodotti vietati. Ora le giovani indossano tacchi e in casa cercano di far valere la loro nuova posizione e le loro aspettative sul mondo moderno.

Ci sono inoltre molti siti internet dedicati appositamente alla vendita di abbigliamento musulmano: uno di questi è www.bellissima-scarves.co.uk dove il chiaro riferimento all'Italia, paese principale per il settore della moda, è un valore aggiunto per la loro produzione di veli anche se il sito e il marchio sono inglesi; www.styislam.com è un sito tedesco che mette in commercio borse e magliette che esaltano l'orgoglio di essere musulmani; www.thehijabshop.com è il sito più importante della categoria per la vasta gamma di prodotti offerti a prezzi davvero vantaggiosi. Non commercia solo veli ma anche abiti e prodotti per la cura del corpo, prodotti per bambini quali giochi, cartoni animati, vestiti, corredi con scritte in arabo fino a stampare t-shirt con slogan divertenti sui pregi di essere un musulmano. È interessante notare che nel sito abbiano riservato uno spazio apposito per insegnare, alle nuove musulmane o a coloro le quali sono in cerca di un nuovo stile, come indossare e drappeggiare il velo in modi diversi, in modo da non indossarlo sempre alla stessa maniera.

Uno dei marchi più importati all'interno del sito è Capsters di Cindy van den Bremen, che disegna abbigliamento sportivo. Il suo progetto nasce dalla crescente domanda di fare sport da parte delle donne musulmane, alle quali era vietato fare sport a scuola a meno che non indossassero il velo che in questo caso non favoriva i movimenti ed era quindi poco pratico, poco igienico e poco sicuro. Cindy van den Bremen, che non è di religione musulmana, disegna veli diversi per ogni disciplina sportiva in modo da permettere a tutte di praticare sport nel totale rispetto dei principi religiosi.

Anche nel campo del nuoto ci sono esempi di come l'abbigliamento si sia evoluto: Mohamne Cahine, nato in Turchia, ha disegnato costumi da bagno molto apprezzati che prevedono delle tute fascianti coperte da abiti corti e leggeri che coprono le forme, mentre Ahiida Zanetti, stilista libanese-australiana, ha creato un costume da bagno che permette di coprire braccia e gambe dotato inoltre di un cappuccio che

permette di coprire i capelli. In breve questo capo venne soprannominato “burquini” e si diffuse con successo in molti mercati stranieri.

La sua linea di abiti sportivi divenne ancora più famosa con i giochi olimpici di Pechino nel 2008 durante i quali Rukaya al-Ghasara, atleta del Bahrein e molto devota, si è classificata terza nella gara dei 200 metri piani correndo con una tuta disegnata appositamente che le copriva il corpo mentre i capelli erano coperti da un velo firmato Nike, marchio multinazionale per lo sport. Questo dimostra ancora una volta come sia crescente l'attenzione dei grandi marchi della moda verso questa parte del mondo e di come adattino i loro prodotti per aggiudicarsi nuove fette di mercato interessanti ed economicamente vantaggiose.

Renata Pepicelli ricorda anche come non sempre le donne musulmane possano partecipare ad eventi sportivi di questa portata raccontando il dolore sofferto dalla squadra di calcio femminile iraniana quando ha saputo di essere stata esclusa dalle ultime Olimpiadi di Londra perché le giocatrici si rifiutavano di gareggiare senza velo. Per ovviare a problemi di questa natura già negli anni Novanta in Iran erano nati i “Giochi islamici delle donne” che accorpano diciotto discipline permettendo a tutte le donne musulmane di partecipare¹¹⁰.

La “riabilitazione estetica” di questo popolo era una motivazione largamente usata dai media statunitensi e inglesi per promuovere una futura azione militare, ricordando come il *burqa* sia un retaggio del periodo post-sovietico e con il loro intervento avrebbero ristabilito anche una cultura del consumismo, in cui prodotti prima vietati e servizi prima inesistenti sarebbero diventati all'improvviso disponibili. È proprio questo uno dei punti focali di questo svelamento, il cui apice è quello del volto. In poco tempo nei bazar si trovano libri, prodotti per il trucco, asciugacapelli, tinture per capelli la cui pubblicità metteva in bella mostra modelle svedesi vestite in modo succinto. Queste donne afgane sono ora integrate in un sistema facilmente comprensibile di segni in cui il corpo della donna occidentale è facilmente interpretabile e per la quale il *burqa* diventa quindi incomprensibile. La profusione di nuovi prodotti in questo mercato fanno in modo che la donna diventi

110 Renata Pepicelli, *Il Velo nell'Islam*, op. cit.

un nuovo soggetto attivo all'interno di esso, si sentono partecipi della vita consumistica che restituisce loro un certo grado di umanità, una sorta di diritto umano.

In tutto questo anche la rivista “Vogue” nella sua versione americana fa la sua parte. Da essa infatti nasce in un certo senso il progetto *Beauty without Borders* con l'intento di aumentare il livello di alfabetizzazione delle donne di Kabul, tenendo presente che il 60% delle donne afgane sono vedove e molte volte con figli a carico. Il progetto nasce da una idea di Mary MacMaking che ha lavorato con alcune donne di Kabul fino al suo arresto da parte dei talebani. Era una fotografa per la nota rivista di moda e grazie a questo lavoro incontrò la stylist Terri Grauel. Quando il regime cadde, MacMaking tornò di nuovo a Kabul e con l'aiuto di Grauel diedero vita ad una scuola per estetisti con il supporto del Ministry of Women's Affairs e con l'aiuto di Parsa (Physiotherapy and Rehabilitation Support for Afghanistan). Pensarono che la parrucchiera fosse una professione semplice e veloce da imparare e per la quale la domanda è sempre in crescita. Aprendo un salone di bellezza le donne sarebbero state così autonome economicamente e autosufficiente aiutando altre donne a festeggiare la loro libertà dal *burqa*. Anna Wintuor, redattore di “Vogue America”, ha radunato tutti i massimi esponenti del settore e raccolto i fondi contribuendo a questo progetto.

La direttrice della scuola e consulente marketing a New York Patricia O'Connor commenta la mission di questo progetto argomentando che la “bellezza fa parte di ogni cultura, passa di generazione in generazione attraverso matrimoni e celebrazioni in tutto il mondo”¹¹¹. Non tutti sono d'accordo con queste affermazioni e la scuola di per sé rappresenta tutto quello che vietavano i talebani, non dimenticando che è nata da un'idea occidentale che coinvolge aziende occidentali.

Per limitare i problemi di comunicazione si cercarono insegnanti americani e afgano-americani ma in ogni caso gli inizi non furono semplici perché le studentesse erano restie a prendere ordini da donne occidentali. Ma poi furono felici quando venne consegnato loro il diploma di frequenza, una sorta di passaporto

111 www.beautyacademyofkabul.com (sito consultato il 2 settembre 2012).

verso l'indipendenza¹¹².

Questi volti svelati divennero dei nuovi ideali da raggiungere per le stesse afgane che ora potevano vantare di portare acconciature alla moda ed erano persino orgogliose di far vedere la ricrescita dei capelli tinti perché significava che ora era possibile farlo, inoltre usavano i colori più improbabili tra cui il verde, che per loro ha un significato particolare di libertà. “Attraverso la riappropriazione di piccoli spazi del proprio corpo le ragazze e le signore tentano di riappropriarsi di uno spazio all'interno del corpo collettivo. Il voler essere viste diviene motivo fondante di tutte le lotte quotidiane che le possono attendere e si oppone al dover non essere viste che impone loro la repubblica islamica”¹¹³.

Il secondo caso che si è servito dell'immagine del *burqa* per altri scopi è Benetton per una delle sue note campagne pubblicitarie a sfondo sociale.

Nel 2003 la holding organizza una campagna in collaborazione con le Nazioni Unite per il World Food Programme intitolata *Food for Life* per la lotta contro la fame nel mondo. Questo è il secondo progetto che vede protagonisti il gruppo italiano e le Nazioni Unite che nel 2001 hanno lanciato la campagna *Volunteers in Colors* dedicata ai volontari e agli stereotipi che accompagnano questa categoria di lavoratori.

Anche per questa occasione il progetto viene curato da Fabbrica, un centro di ricerca del gruppo United Colors of Benetton nato nel 1994 con l'obiettivo di dare spazio ai giovani e alla creatività. Il loro ambito lavorativo e di ricerca coinvolge principalmente design, comunicazione visiva, fotografia, interaction, video, musica ed editoria.

Con *Food for Life* si sono voluti evidenziare i problemi che la malnutrizione comporta sia a livello umano che sociale: ecco perché sono stati pensati dei singoli temi quali *Food for peace*, *Food for work*, *Food to go home*, *Food for education* e *Food for protection* ad indicare i benefici che si possono ottenere se il problema del cibo nel mondo venisse risolto.

Le fotografie di questa campagna sono state scattate da James Mollison, nato nel

112 Julia Stuart, *Beauty and the burqa* in www.independent.co.uk (sito consultato il 6 ottobre 2012).

113 Elena Codeluppi, *L'Iran veste Prada*, op. cit.

1973 in Kenya e attualmente residente a Venezia¹¹⁴. Per *Food for Life* le foto provengono da scatti realizzati in Guinea, Sierra Leone, Cambogia e Afghanistan dove il problema del cibo è molto forte e anche un piccolo miglioramento può fare la differenza. È lo stesso direttore del programma James T. Morris a spiegare il motivo per il quale serve più impegno: “Il problema della fame può essere risolto, perché il mondo produce cibo a sufficienza per sfamare tutti. Eppure, ogni cinque secondi una persona muore per fame o per cause ad essa correlate. E dato che il numero delle persone che muoiono per fame è in aumento, dobbiamo attirare urgentemente l'attenzione sul problema con tutti i mezzi possibili, per evitare che questa terribile tragedia continui¹¹⁵”.

I soggetti per la campagna sono diversi, uno per ogni sezione individuata, e per spiegare il problema del lavoro James Mollison ha scelto di rappresentare due ragazze afghane che indossano un burqa azzurro o giallo e la ragazza raffigurata a destra ha il velo alzato che le scopre il viso. Il tutto mantenendo intatta la nota composizione grafica delle fotografie che caratterizzano i prodotti Benetton fotografati su sfondo rigorosamente bianco e con il logo verde a destra.

La scelta di rendere protagoniste due ragazze afghane non è casuale. È stato infatti scelto l'Afghanistan come paese-simbolo a rappresentare tutti i paesi poveri che sono stati vittime di conflitti i quali, oltre alle vittime umane, hanno cancellato ogni fonte di lavoro e di reddito diminuendo quindi le possibilità di acquistare cibo.

Food for Work si pone l'obiettivo di retribuire con delle razioni in cibo coloro che lavorano per la ricostruzione del paese, delle sue infrastrutture base. Sono state scelte le donne afghane in quanto dopo la guerra di liberazione dal regime talebano sono entrate anche loro nel mondo del lavoro, rendendosi utili per la comunità, diventando indipendenti e iniziando una carriera che le soddisfi anche a livello personale.

Tutte le storie dei protagonisti della campagna sono state raccolte in un numero

114 Studia Art and Design alla Oxford Brookes University e Documentary Photography alla Newport School of Art and Design e nel 1998 inizia la sua collaborazione con Fabrice e diventa un fotografo fisso alla rivista Colors.

115 www.benettongroup.com/archive/press-release/food-life-world-food-programme (sito consultato il 27 settembre 2012).

speciale della rivista “Colors”, “Hunger” a dimostrazione come il cibo sia un ritrovato mezzo di comunicazione e cerca di restituire a piccoli passi l'indipendenza alle persone più povere che altrimenti non avrebbero vie di fuga.

A ben vedere, quindi, Lucchini non aveva torto a proporre dei *burqa* così leggeri poiché anche nella realtà il mondo della moda, da sempre considerato frivolo e consumista, dedica spazio a questo tema. Certo, le visioni sono opposte in quanto noi poniamo più attenzione a quello che si vede sopra il corpo, all'involucro che lo ricopre, mentre in oriente curano di più l'aspetto sotto al velo, curano il contenuto creando lì delle differenze che viste dall'esterno non sempre si percepiscono.

Il mondo dei vestiti e del trucco cerca a suo modo di ridare una seconda vita a queste donne ma secondo i canoni estetici occidentali. Le donne arabe hanno sempre posto la cura del corpo come una pratica principale della loro religione dato che il corpo è il protagonista dei principali riti di passaggio.

A ben pensarci anche noi donne occidentali abbiamo il nostro “velo” dal quale cerchiamo di sfuggire e sempre Fatima Mernissi c'è lo ricorda quando per caso si trova a New York e va in un noto negozio a comperare una gonna e non c'è una taglia che le andasse bene. “Mi sentii dire che i miei fianchi erano troppo larghi per la taglia 42. Ebbi la penosa occasione di sperimentare come l'immagine di bellezza dell'Occidente possa fermare fisicamente una donna e umiliarla tanto quanto il velo imposto da una polizia statale in regimi estremisti quali l'Iran, l'Afghanistan o l'Arabia Saudita”¹¹⁶. E ancora: “L'Occidente, come ho capito, è l'unica parte del mondo dove la moda è affare dell'uomo”¹¹⁷. Non siamo poi così differenti da loro, ognuna con il suo problema legato all'essere e all'apparire. La cosa che ci contraddistingue è probabilmente il fatto che sono molte le donne orientali orgogliose di indossare il velo, che lo fanno con convinzione e con motivazioni serie. Per noi un certo canone estetico viene imposto e basta, con poca o nessuna possibilità di scelta.

Forse aveva ragione una giovane ragazza iraniana che venne in galleria a Venezia e dopo aver visto le immagini di Lucchini mi disse: “Avete tanti di quei problemi da

116 Fatima Merinissi, *L'harem e l'Occidente*, op. cit. pp. 163-169.

117 Ibidem.

risolvere e ancora avete il tempo e la voglia di combattere le nostre battaglie?” Perché secondo lei il fatto di mandare degli occidentali a educare queste ragazze al fine che possano ritrovare la loro femminilità sembra un dovere così da abituarle al nostro sistema di vita, con i nostri canoni di bellezza, facendo dimenticare la loro visione di bello, in modo che sfoggino il corpo senza che questo sia così coperto, come lo preferiamo noi senza dimenticare poi i motivi economici che muovono queste azioni, dei quali non si parlerà mai.

In ogni caso l'obiettivo di queste donne è di ritrovare l'indipendenza affinché possa nascere una nuova consapevolezza dell'essere e da lì ripartire per la costruzione di un progetto più grande e migliore. Vedendo i lavori di Lucchini, la pubblicità di Benetton e quello che traspare dalle pagine di “Vogue” vediamo come lo stesso soggetto assuma significati diversi e si possa declinare alle diverse esigenze della comunicazione, evidenziando come siano varie e diverse le verità che stanno dietro al *burqa*.

Tra tutte le definizioni sulla moda che si possono incontrare, quella fornita dal libro curato da Botta mi sembra la più giusta anche per capire il significato del velo: “La moda programmaticamente e sistematicamente confonde il corpo e l'abito, come un cocktail che, con componenti prestabilite, riesce a creare un nuovo sapore e talvolta un nuovo stato d'animo”¹¹⁸.

118 Gian Pietro Jacobelli, *Senza cuciture in Abiti, corpi, identità. Significati e valenze profonde del vestire* a cura di Sergio Botta, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2009 pp. 27-43.



Flavio Lucchini, *Dress Memory*, 1995-1999, resina catalizzata bianca



Flavio Lucchini, *Dress Memory*, 1995-1999, resina catalizzata bianca



Flavio Lucchini, *Dress Memory*, 1995-1999, resina catalizzata bianca



Flavio Lucchini, *Totem*, 2000, resina bianca



Flavio Lucchini, *Totem*, 2000, acciaio cor-ten



Flavio Lucchini, *Totem*, 2000, resina bianca



Flavio Lucchini, *Totem gold*, 2000, resina e foglia d'oro



Flavio Lucchini, *Totem gold*, 2000, resina e foglia d'oro



Flavio Lucchini, *Ghost gold*, 2001, resina e foglia d'oro



Flavio Lucchini, *Allover jeans*, 2010, pittura digitale



Flavio Lucchini, *Last Louis Vuitton*, 2010, pittura digitale



Flavio Lucchini, *Choose your Benetton*, 2010, pittura digitale



Flavio Lucchini, *My Chanel*, 2010, pittura digitale



Flavio Lucchini, *Next Prada*, 2010, pittura digitale



شيماء

Flavio Lucchini, *Portrait Shimaa*, 2010, fotografia stampata su tela



David Bailey, *Jean Shrimpton*, 1963



سوزان

Flavio Lucchini, *Portrait Susan*, 2010, fotografia stampata su tela



Richard Avedon, *Marella Agnelli*, 1953



ليلى

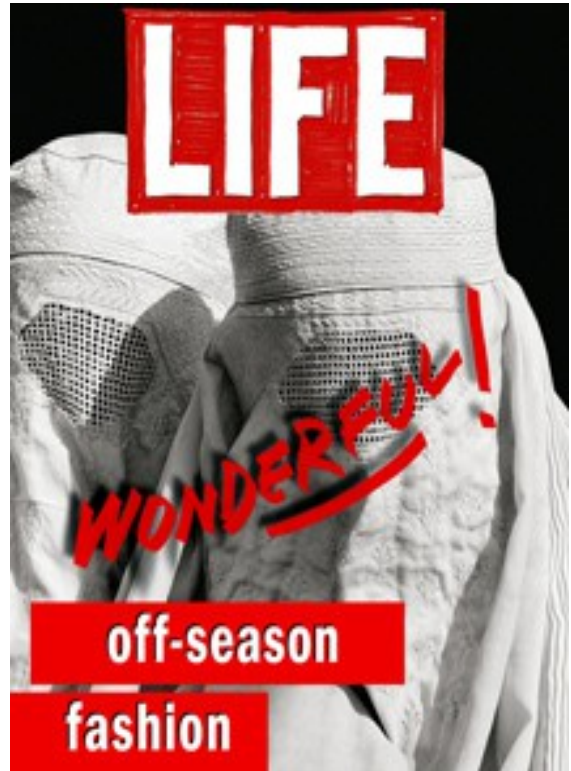
Flavio Lucchini, *Portrait Leila*, 2010, fotografia stampata su tela



Richard Avedon, *Jean Shrimpton*, 1965



Flavio Lucchini, *Cover Newsweek*, 2010, pittura digitale



Flavio Lucchini, *Cover Life*, 2010, pittura digitale



Flavio Lucchini, *Cover Time*, 2010, pittura digitale



Flavio Lucchini, *Cover Vogue*, 2010, pittura digitale



Flavio Lucchini, *Crowd*, 2010, pittura digitale



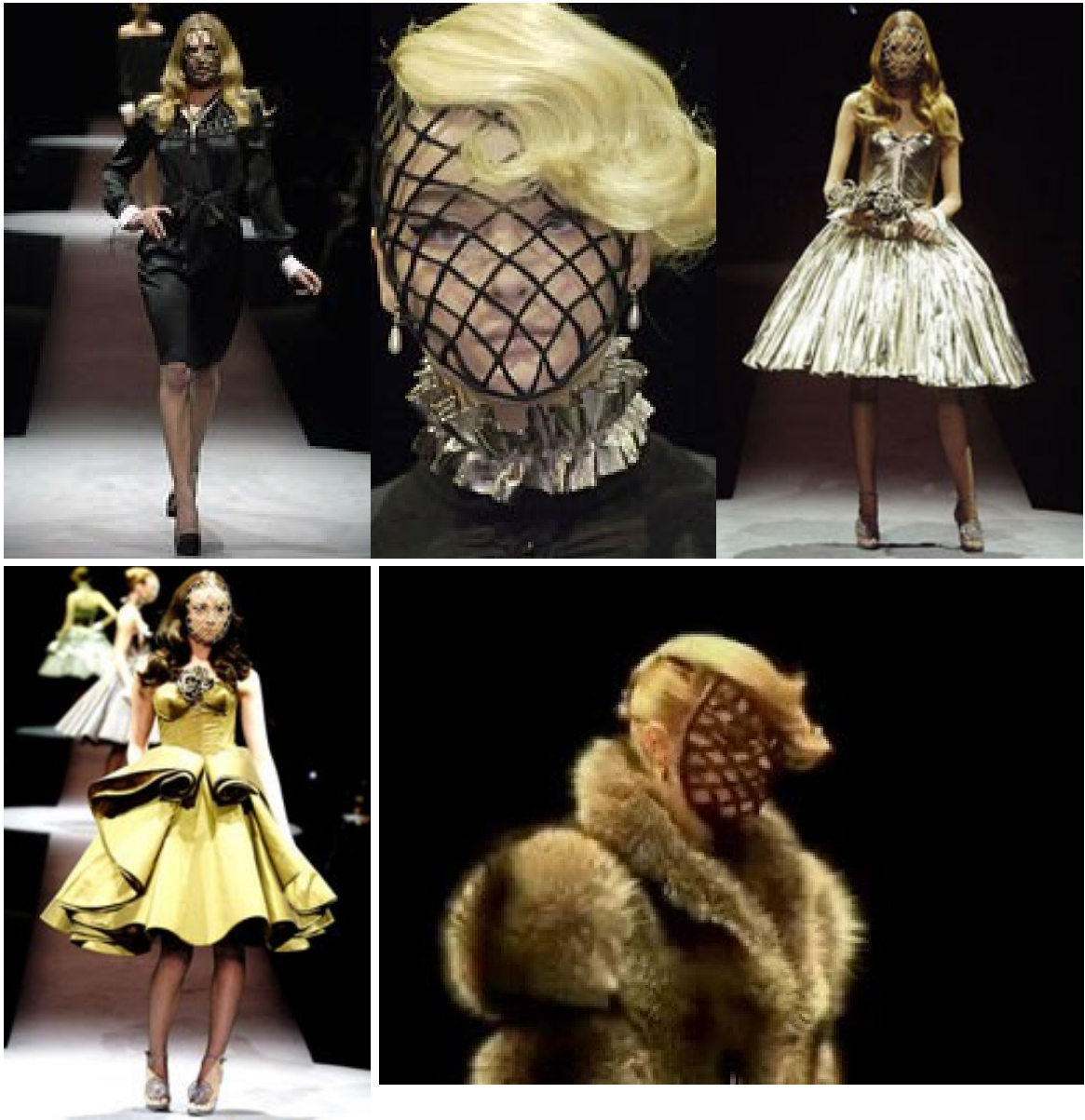
Flavio Lucchini, *Parade*, 2010, pittura digitale



Flavio Lucchini, *Abayas*, 2010, pittura digitale



Sfilata autunno/inverno di John Galliano per Christian Dior, 2006



Sfilata autunno/inverno di Victor & Rolf, 2006



Sfilata autunno/inverno di Jun Takahashi, 2000



Sfilata autunno/inverno di Jun Takahashi, 2006



Irving Penn, *Woman in a Burlap sack*, Vogue Francia, 2007



Sfilata primavera/estate di Hessein Chalayan, 1997



Esempio di burquini



Rukaya al-Ghasara ai giochi olimpici di Pechino, 2008



James Mollison, foto per la campagna Food for Life, 2002



James Mollison, foto per la campagna Food for Life, 2002

Capitolo IV

Il velo nella graphic novel.

Caso di studio: la rivoluzione a fumetti di Marjane Satrapi in *Persepolis*

Come precisato, la rivoluzione iraniana del 1979 è stato un evento di grande importanza nel paese e ha cambiato per sempre la vita agli iraniani. Neshat e Ghadirian sono solamente due tra gli innumerevoli esempi di artisti che hanno tratto forza e ispirazione da questo conflitto e assieme a loro vorrei includere Marjane Satrapi che dalla sua storia è riuscita a trarre una serie di fumetti che oltre alle vicende della famiglia racconta i più importanti avvenimenti del suo paese.

La politica messa in atto da Reza Pahlavi aveva creato due fronti di opposizione: quella religiosa più tradizionalista e quella politica di sinistra che si ispirava a Marx. La sua politica portò Teheran a diventare una città moderna, con boutique, banche, grandi hotel, cabaret, scuole di ballo e di musica. Le strade e le piazze avevano cambiato nome ed erano dedicate a personalità della politica americana o inglese. Anche qui, come era avvenuto in Turchia cinquanta anni prima, si auspicava anche un cambiamento nel modo di vestire e di acconciarsi i capelli¹¹⁹.

Tra i vari cambiamenti era stato proclamato il 7 gennaio “Giorno della donna” vietando il velo in tutti i luoghi pubblici anche se in realtà il potere da parte dell'uomo era ancora forte.

Anche se con posizioni di partenza diametralmente opposte, abbastanza da far nascere il termine “marxisti islamici”, le fazioni avverse allo *shah*, condividevano lo stesso obiettivo di riportare l'Iran a posizioni meno moderne e più consone ai principi religiosi tradizionali. Il personaggio che più di tutti rappresentava questi sentimenti era l'Ayatollah Khomeini che di ritorno dal suo esilio a Parigi, aveva proclamato la Repubblica islamica in Iran. Questa mossa non era piaciuta a molti paesi occidentali, in primis agli Stati Uniti, che puntavano sulla politica di sviluppo

¹¹⁹ Elena Codeluppi, *L'Iran veste Prada*, op. cit.

avviata dallo *shah* ma anche ai paesi comunisti che avevano sottovalutato la presenza di Khomeini, il quale voleva una terza opzione di governo, che non fosse capitalista o comunista¹²⁰.

Non era stato facile per le donne accettare questo cambiamento e l'Ayatollah, dichiarandole esseri impuri, impediva loro di occupare posizioni quali capofamiglia o giudice della preghiera ma non scoraggiava il loro impegno in campo politico o lavorativo. Ormai la donna non stava più chiusa in casa e quindi bisognava controllare questa nuova forza anche attraverso la separazione dei sessi. Il velo era la soluzione ottima perché trasforma lo spazio pubblico in privato, è la trasposizione dello spazio casalingo al di fuori delle mura domestiche in modo che la protetta non venga a contatto con sguardi inopportuni.

Il velo era la manifestazione esteriore del rifiuto alla modernità e del rispetto delle regole coraniche, permetteva alla donna di uscire e lavorare ma costantemente sotto il controllo da parte dell'uomo, mantenendo intatti quei principi dell'Islam originario¹²¹.

Marjane Satrapi vive tutto questo. Per raccontare la sua storia basta sfogliare il suo fumetto più famoso e che l'ha fatta conoscere al grande pubblico: *Persepolis* (2000)¹²², intitolato all'antica città della Persia fondata da Dario I.

Nel 1971 la città di Persepolis venne scelta dallo *shah* per celebrare il 2500° anniversario della nascita dell'impero fondato da Ciro il Grande.

Satrapi nasce il 22 novembre 1969 a Rasht, vicino al Mar Caspio. Frequenta il liceo francese della città e a quattordici anni, con lo scoppio della guerra Iran-Iraq, viene mandata dai genitori a studiare in Europa. Dopo un momento di crisi, torna nella sua città natale e continua gli studi all'università, si iscrive al corso di belle arti e si laurea proponendo un progetto per un parco a tema sugli eroi della mitologia iraniana. Nel 1994 ritorna in Europa e si trasferisce in Francia dove inizia la sua carriera di fumettista e di illustratrice di libri per bambini entrando a lavorare nell'atelier des Vosges, uno dei più noti nell'ambiente underground. Lì conosce

120 *La Storia*, vol. 14. Enciclopedia a cura di Luca Serafini, Istituto Geografico De Agostini, Novara 2007.

121 Elena Codeluppi, *L'Iran veste Prada*, op. cit.

122 Marjan Satrapi, *Persepolis*, Rizzoli Lizard, Milano 2000.

David B che la convince a lavorare su *Persepolis* e la aiuta a sviluppare la grafica e lo stile di scrittura.

La storia è quella della sua famiglia, in cui la madre e il padre sono degli attivisti politici e amici di quelli che sarebbero diventati nemici del regime, fin da piccola ha dunque sviluppato una passione per la politica e per gli avvenimenti frenetici che accadevano in quei tempi in Iran e le sue avventure vengono pubblicate in quattro volumi editi dal 2000 al 2003 dai quali, nel 2007, se ne trae un film.

Il suo fumetto ha, inoltre, ricevuto nel 2005 il premio *Alph-Art coup de coeur* al festival internazionale del fumetto di Angoulême evidenziando come il fumetto, con disegni così sobri, fa trasparire la sensibilità della giovane Marjane che non si abbatte di fronte ai periodi tragici vissuti nel suo paese rendendolo un racconto universale.

È la prima iraniana ad adottare questo particolare medium espressivo a metà tra scrittura, parole, disegno e grafica. Nel suo modo di disegnare riesce a fondere la sua cultura iraniana molto decorativa e il simbolismo francese il tutto unificato dall'uso del bianco e nero, unici colori usati che segnano i contorni netti delle figure. Antonio Faeti rintraccia anche altre fonti di ispirazione usate da Satrapi che vanno dalle scene di massa che si ispirano allo stile Liberty, i paesaggi urbani evocati da Sironi e Otto Dix. Non mancano poi i riferimenti a Beardsley per il tratto e l'uso del bianco e nero del simbolista Xavier Mellery per le sue figure cariche di tensione¹²³. Di grande impatto sulla sua grafica furono anche i film degli espressionisti tedeschi per l'utilizzo del chiaro-scuro e l'uso diffuso delle diagonali che accentuano le gestualità dei personaggi e le xilografie di Kirchner di cui usa le linee spezzate e gli spazi piatti.

Attraverso i fumetti Satrapi fa una sorta di auto-analisi della sua vita che le permette di ricostruire la sua identità divisa tra Oriente e Occidente, tra passato e presente e afferma: “Mi piace pensare per immagini. Per questo ho scelto il fumetto. Per me è importante usare poche parole e pensare in bianco e nero. Coi fumetti parlo della mia vita. Certo avrei potuto scrivere una biografia. Ma i fumetti sono una forma di

123 Serenella Di Marco, *Fumetto e animazione in Medio Oriente*, op. cit.

rappresentazione molto più breve e di conseguenza molto più incisiva”¹²⁴.

Per convenzione si fa risalire la nascita del fumetto al 5 maggio 1895, giorno in cui Joseph Pulitzer fa pubblicare nel suo giornale, il “New York World” una tavola a colori di Yellow Kid, una storia di Richard Fenton Outcault edita ogni domenica dove si raccontano le avventure di un ragazzino dalle grandi orecchie e dai denti grossi. Oltre ad avere delle singolari caratteristiche fisiche questo personaggio indossava una lunga camicia gialle che dall'anno successivo divenne il pretesto per iscriverci delle parole, una sorta di antesignano dei fumetti veri e propri che fanno parlare i personaggi. In realtà il fumetto, o un mezzo di comunicazione molto simile, nasce molto prima. Si prenda ad esempio una xilografia del XVI secolo di Hans Holbein il Giovane e la sua *Danza della Morte* dove un guerriero grida il suo “aaahhh” mentre cerca di uccidere uno scheletro. Da notare come l'artista iscriva il verso dentro un rettangolo con una appendice in direzione della bocca, un fumetto in piena regola. Alcuni secoli dopo, nel Settecento gli artisti non disdegnavano l'uso del particolare mezzo di comunicazione, per fare, ad esempio, della satira politica o per evidenziare i problemi del paese, in quanto il medium in questione era veloce e più facilmente raggiungibile dalle masse, sperimentando anche nuove soluzioni per il lettering e grafiche per esprimere gli stati d'animo. Per compiere il passo successivo, ovvero dalla semplice vignetta alla striscia al libro vero e proprio dovevano verificarsi due cambiamenti, uno sul campo economico e l'altro sociale, il pubblico doveva abituarsi a questa nuova forma di intrattenimento e di comunicazione. Il fatto che molti personaggi dei primi comics siano bambini viene indicato come rimando alla giovane età del lettore e alla giovinezza del mezzo, anche se le storie di questi piccoli protagonisti non assomigliavano per niente alla vita reale dei ragazzini di città.

Agli inizi del Novecento ogni giorno nei giornali vengono pubblicati dei disegni ma per i fumettisti era una cosa impossibile realizzare delle vignette complesse e articolate in un solo giorno. Nel 1907 si pensò di utilizzare delle brevi strisce con immagini più semplici che raccontano una storia rigorosamente in bianco e nero in

124 Inga Pietrusiska, *Marjane Satrapi, Io «bisessuale» del fumetto* in www.cafebabel.it (sito consultato il 15 ottobre 2012).

modo da essere più economiche per il giornale. Così il disegnatore riusciva a creare la sua daily strip e la sunday page, più elaborata e a colori. Questa separazione portò anche alla definizione di due linguaggi diversi in particolare per le strisce giornaliere dove in breve tempo si introdusse l'uso delle onomatopée, un bianco e nero più calibrato e una ricerca sulle linee molto più approfondita in modo da raccontare la storia durante tutta la settimana e concluderla con la grande vignetta domenicale.

Nel 1915 il fumetto diventa seriale, facendo nascere diversi generi, a parte quello da sempre usato della gag da cui deriva la parola *comic*, ovvero divertente e spiritoso ma anche identificabile come la traduzione di fumetto. Nascono storie di fantascienza e di avventura come il primo Tarzan o Buck Rogers che vennero alla luce nel 1929 e con essi per la prima volta si sperimenta la chiusura a “colpo di scena”, vitale per creare un rapporto di continuità con il lettore. Da quel momento i comics divennero comic-book, dei racconti per la prima volta indipendenti dalla stampa o da altri supporti di comunicazione per poi evolversi ulteriormente in graphic novels, dove il disegno si fa molto più curato e la trama diventa più simile a quella di un romanzo tradizionale¹²⁵.

È interessante vedere come Satrapi apre la sua graphic novel intitolando il primo capitolo *Il velo*. “Questa sono io quando avevo dieci anni. Era il 1980”¹²⁶ è la didascalia che accompagna la presentazione di Marjane. La grafica è molto semplice, si vede una bimba con l'espressione rassegnata con una cappa nera che le lascia intravedere alcuni ciuffi di capelli. Poi ci presenta la sua classe dove ci sono altre ragazzine con il velo e con espressioni affrante e l'unico segno distintivo sono i ciuffi di capelli diversi tra una ragazzina e l'altra. Come spiega la fumettista a loro non piaceva il velo perché non ne capivano il motivo e lo usavano per giocare. Parla di come tra il 1979 e il 1980 le cose siano cambiate moltissimo per lei e le sue compagne di classe, oltre il velo, sono cambiati i compagni di classe, in quanto le scuole da miste si sono divise in maschili e femminili, e la sua scuola francese deve chiudere perché le scuole bilingue rappresentano il capitalismo. Nelle strade della

125 Sergio Brancato, *Fumetti. Guida ai comics nel sistema dei media*, DataneWS Editrice S.r.l, Roma 1994

126 Marjane Satrapi, *Persepolis*, op. cit. p. 9.

città ci sono manifestazioni pro e contro il velo alle quali anche la madre di Marjane prende parte a sostegno dei movimenti contro il *chador*. Viene anche fotografata da un giornalista tedesco e diventa simbolo internazionale di questa rivolta.

La piccola Satrapi è molto confusa sul foulard tanto che si rappresenta divisa a metà: a sinistra la sua parte moderna fatta di ingranaggi, a simbolo della sua parte razionale e senza velo, e la parte destra più religiosa, decorata con motivi vegetali e lei coperta dal velo. La religiosità è un aspetto molto profondo in lei tanto da immaginarsi come un profeta moderno, la degna discendente di Gesù e Maometto scrive pure il suo personale libro sacro, celebra le feste zoroastriane e islamiche e definisce le regole base della sua nuova religione. Di notte fa delle lunghe conversazioni con Dio, che lei immagina con una lunga barba bianca, che la tiene tra le braccia mentre lei espone tutti i suoi dubbi. Il suo credere in Dio è messo duramente alla prova durante la Rivoluzione del '79 e lei sente il bisogno, a suo modo, di agire ma la confusione in materia è molta e i suoi genitori pensano sia il momento giusto per introdurla a certe idee politiche. Il suo libro preferito è un fumetto intitolato *Il materialismo dialettico* dove Marx e Cartesio dialogano tra loro e alla fine trova che Dio e Marx siano molto simili ma “forse Marx era un po' più riccio”¹²⁷. Anche questo è uno di quegli argomenti da trattare con Dio nelle sue chiacchierate notturne e questo fa vacillare le sue certezze in entrambi i casi.

Dopo la cacciata dello *shah*, avvengono altri cambiamenti, le scuole prima chiuse vengono riaperte ma le stesse insegnanti che prima erano costrette ad elogiare il loro re, ora ne parlano male costringendo gli studenti a togliere la sua immagine dai libri. Questo non aiuta a chiarire la situazione nella testa dei piccoli studenti.

Marjane è affascinata dalle storie sugli eroi che si sono battuti per la libertà anche se ora sono in prigione. Il padre non è uno di quegli eroi che lei sognava ma un uomo normale che ogni giorno scatta foto a documentare gli orrori della rivoluzione sebbene fosse proibito. Tra i vari dissidenti che ottengono la libertà anche lo zio di Marjane, fratello del padre, Anush fa ritorno a casa con grande felicità della piccola protagonista che ha così l'opportunità di farsi raccontare i vari avvenimenti

127 Ibidem p. 19.

dell'indipendenza dell'Arzebaidjan e di come sia finito in prigione. Anush assapora la libertà per pochi giorni, prima di ritornare in carcere e Marjane è l'unica che ha avuto la possibilità di vedere lo zio e di dirgli addio prima che venisse giustiziato. Si ritrova così senza alcun punto di riferimento e anche il suo rapporto con Dio è compromesso... intanto scoppia la guerra Iraq-Iran.

Nel novembre del 1979 degli studenti islamici occupano l'ambasciata statunitense a Teheran prendendo in ostaggio cinquantadue persone con lo scopo di riottenere lo *shah*, rifugiato in America dopo l'esilio. Nell'aprile dell'anno successivo il tentativo di liberare gli ostaggi fallisce e assieme agli Stati Uniti altre nazioni a sud dell'Iran iniziano a diventare un problema per Khomeini. In primis c'è l'Iraq di Saddam Hussein, paese a maggioranza sciita come l'Iran, da dove si spinge per un rovesciamento di governo, ispirato a quello khomeinista, mentre l'Iraq rivendica alcuni territori strategici iraniani (le foci di Tigri ed Eufrate) in vista di un futuro controllo del Golfo Persico. Anche se l'Iran è più potente dell'Iraq a Saddam sembra un momento propizio per dare inizio ad una sorta di guerra lampo tenendo presente i possibili conflitti interni, i boicottaggi economici occidentali e possibili aiuti stranieri.

Nel settembre del 1980 con appoggio di Arabia Saudita, Kuwait, Qatar, Bahrein, Emirati arabi, Oman, Giordania ed Egitto, l'Iraq attacca l'Iran sostenuto da Libia, Algeria, Siria e l'Organizzazione per la Liberazione della Palestina. A livello più globale, in questa divisione del mondo arabo, gli Stati Uniti appoggiano l'intervento iracheno, mentre l'URSS appoggia l'Iran sebbene gli USA facessero il doppio gioco trasferendo armamenti anche all'Iran. Il conflitto dura in realtà otto anni fino al 1988 quando l'Iran nonostante possa contare su una forte compagine navale subisce gravi perdite per mano degli attacchi aerei iracheni che radono al suolo città, pozzi petroliferi e altri obiettivi importanti.

Nel 1987 viene colpita una nave americana aumentando così la presenza statunitense sul Golfo e l'anno successivo l'esercito iracheno conquista la penisola di Faw e le zone limitrofe. L'Iran accetta la sconfitta in vista anche delle condizioni imposte dalle Nazioni Unite che giocano un ruolo da intermediari durante i lavori

per stipulare la pace. Nel 1989 muore Khomeini che aveva portato al governo un'ala più moderata del parlamento con l'esponente Khamenei¹²⁸.

Nel 1980 il velo diventa obbligatorio e Marjane ci presenta in modo molto semplice i due tipi di costume maschile e femminile che rispecchiano le idee politiche del periodo: la donna integralista e moderna e il corrispettivo integralista e moderno maschile. La donna integralista è un fantasma nero con solo il viso scoperto mentre la versione maschile prevede barba e camicia fuori dai pantaloni. La donna moderna invece mette pantaloni con casacca lunga e fazzoletto annodato che copre i capelli i quali, all'occorrenza, fuoriescono dal velo in segno di protesta contro il regime. L'uomo progressista è rasato con baffi o senza, atto non consigliabile per la religione islamica, e camicia dentro i pantaloni. Come spiega Marjane c'è una certa equità nei divieti sull'abbigliamento: “se le donne erano costrette, pena il carcere, a velarsi, la cravatta (simbolo d'Occidente) era formalmente vietata agli uomini, e che se i capelli delle donne eccitavano gli uomini, per contro, le braccia nude degli uomini, eccitavano le donne: anche le camicie a maniche corte erano proibite”¹²⁹.

I futuri militari sono reclutati già nelle scuole. La domestica di casa Satrapi racconta di come il figlio sia stato convinto ad arruolarsi con la promessa di ricevere una chiave che gli avrebbe aperto le porte del paradiso e di quale onore fosse stato morire per la loro causa. In tutto questo caos Marjane cerca di trovare il suo posto nella società, a scuola e con gli amici. Il suo rito di passaggio è stato quello che accomuna migliaia di ragazzini nel mondo, fumano una sigaretta di nascosto per sentirsi più grandi. Non abbandonerà mai quel vizio.

Il periodo dell'adolescenza non è molto semplice. In quegli stessi anni in Iran è molto difficile reperire scarpe da ginnastica, musica occidentale e altri effetti che piacevano a Marjane. I genitori intraprendono così un viaggio in Turchia per procurarle alcuni degli oggetti che desidera e per la musica si affida al mercato nero. Per le strade della città una viene fermata dalle Guardiane della Rivoluzione, una sorta di polizia che arrestava le donne che non si vestivano correttamente e con qualche bugia è riuscita a non farsi portare in commissariato. A quattordici anni non

128 *La Storia*, vol. 14, op. cit.

129 Marjane Satrapi, *Persepoli*, op. cit. p. 84.

rifiuta di far valere le sue idee, specialmente a scuola, da dove viene espulsa, e i genitori pensano di mandarla a Vienna, dove vive la migliore amica della madre di Marjane. Sembra un'opportunità fantastica ma ben presto capisce che deve lasciare gli amici e la famiglia, specialmente la nonna con la quale ha un rapporto molto speciale.

Questa sua partenza forzata conclude il secondo volume della serie. Marjane è una giovane ragazza costretta a lasciare il suo paese a causa della guerra. Non è più la ragazzina che parlava con Dio e che si entusiasmava per le azioni di sovversione che si programmavano in città, è sola e confusa in un paese straniero.

Il terzo libro si apre con l'arrivo di Satrapi a Vienna. La sua permanenza nella città non è semplice ma con il tempo trova dei coetanei con i quali crea un gruppo fisso anche se hanno delle abitudini diverse dalle sue riguardanti lo stile di vita e la buona condotta. Le vacanze di Natale per lei sono l'occasione giusta per leggere quegli autori tanto cari ai suoi nuovi amici e così legge Bakunin, Sartre, Simone De Beauvoir e cerca ogni passatempo utile per non sentirsi sola. Questa sua voglia di integrazione in una nuova cultura e nel gruppo dei nuovi amici le fa prendere le distanze dalla sua cultura di origine, come se stesse tradendo se stessa, arrivando anche a negare la sua nazionalità.

Vive un periodo di crisi profonda e il fatto di essere da sola rende la situazione ancora più pesante. La visita della madre le fa cambiare idea su molti dei comportamenti tenuti da quando si è trasferita. Le manca molto la famiglia, e se anche è libera e pensa di fare ciò che vuole, è ancora troppo giovane per staccarsene del tutto. Il mese trascorso con la madre è meraviglioso, le ha conferito un nuovo equilibrio e “un bagaglio affettivo che mi avrebbe aiutato a reggere per mesi”¹³⁰. Dopo la partenza della madre, le cose cambiano di nuovo per la protagonista. Gli amici che si era fatta al suo arrivo se ne sono andati o hanno abbandonato gli studi e lei non ha gran voglia di farsene di nuovi.

Con il tempo ha avuto modo di innamorarsi per la prima volta ed ad avere una relazione di circa due anni. Nel frattempo si diploma e si iscrive all'università

130 Ibidem p. 216.

per seguire il corso di ingegneria. La sua frequenza non è assidua, anzi, passa la maggior parte del suo tempo a frequentare comizi politici che le ricordano l'attivismo vissuto in Iran.

Un giorno un'amica l'invita ad andare a Graz a farle visita, lei però perde il treno e ne approfitta per far visita a Markus, il suo fidanzato, scoprendo così che la tradiva. La rottura è molto triste e in un impeto di rabbia abbandona la casa dove viveva in affitto. È il giorno del suo diciottesimo compleanno, il 22 novembre quando si trova seduta su di una panchina, senza meta: la prima di molti notti passate per strada, completamente sola fino d arrivare al punto di stare male e di finire in ospedale.

Per tre mesi aveva vissuto come una vagabonda, senza dare notizie alla famiglia che la cercava. Alla fine aveva trova il coraggio di chiedere aiuto e a patto che nessuno in Iran le chiedesse qualcosa sul suo soggiorno viennese torna a casa. Sebbene le fosse stato impedito di fumare, compera lo stesso delle sigarette per ingannare l'attesa prima di prendere l'aereo “credo che preferissi mettermi seriamente in pericolo piuttosto che affrontare la mia vergogna. La vergogna di non essere diventata qualcuno, la vergogna di non aver reso fieri i miei genitori dopo tutti i sacrifici che avevano fatto per me. La vergogna di essere diventata una nichilista mediocre”¹³¹.

Come il primo capitolo del primo volume, anche quest'ultimo del terzo libro si intitola *Il foulard*, il primo caso era un cambiamento imposto dal potere, dal governo, stavolta è un cambiamento del quale ha bisogno la protagonista del fumetto. In questa terza parte si legge come sia stata dura la sua vita in un paese straniero per una ragazzina così giovane che nel suo paese aveva perso molte persone care. È il libro del cambiamento, che racconta molte dei problemi che vivono i ragazzi in quell'età. Non ha mantenuto le promesse fatte alla cara nonna, e ancora peggio quelle fatte a se stessa. Il suo ritorno sarà difficile ma necessario per dare una svolta alla sua vita.

Nel quarto ed ultimo episodio Marjane è tornata in Iran.

L'impatto con la sua vecchia casa, le piccole cose che le ricordavano la sua infanzia,

131 Ibidem p. 254.

le strade tappezzate di murales a ricordare i martiri morti durante la guerra, è molto forte dovendosi così riabituarci al suo paese, alla sua cultura.

Anche rivedere la famiglia e gli amici non è affatto semplice: i famigliari vogliono sapere tutto del suo soggiorno viennese ma lei ha bisogno di trovare un nuovo equilibrio. Dopo aver toccato il fondo capisce che è giunto il momento di reagire cambiando look, diventa insegnante di aerobica e si iscrive all'università.

Riprende una vita normale, si fa dei nuovi amici, in particolare Rossana che la invita ad una festa dove conosce Reza, un ragazzo che due anni dopo sposerà.

All'università le classi sono divise in maschi e femmine e le sue compagne di classe capiscono fin da subito che lei era stata all'estero per come indossava il velo “a causa del tuo maghnaeh (copricapo molto chiuso). Lo porti proprio come una principiante”¹³².

Il velarsi il capo richiede una tecnica tutta precisa. Bisogna dare al foulard una piega speciale per non far intravedere i capelli visti di lato ma di fronte. Fatta l'abitudine si possono capire le acconciature delle ragazze in giro per strada, il loro aspetto fisico e le opinioni politiche.

Un giorno tutti gli studenti vengono convocati per una conferenza intitolata “La condotta morale religiosa” dove Marjane si impone esponendo la sua idea sul vestiario delle ragazze, che impedisce loro di muoversi comodamente, rispetto quello degli uomini, liberi di indossare ciò che preferivano. Per aver esposto così apertamente le sue idee viene convocata dalla direzione della facoltà. Spaventata perché rischiava l'espulsione, a sua sorpresa la scuola incarica Marjane di ridisegnare la nuova divisa dell'università cercando di mettere d'accordo chi la doveva indossare e la direzione universitaria. Trova il giusto compromesso sperimentando un velo più corto e pantaloni più larghi “erano sfumature, ma per noi avevano un valore enorme”¹³³.

È molto strano per lei studiare arte: alle lezioni di anatomia non si possono disegnare nudi (è proibito) e la modella indossa il velo scoprendo solo il volto. Chiedono di sostituirla con un modello e la richiesta viene accolta e una sera Satrapi

132 Ibidem p. 306.

133 Ibidem p. 311.

si trattiene a scuola per continuare il suo lavoro con questo modello quando viene sorpresa da uno dei sorveglianti il quale chiede che il modello fosse ritratto senza essere guardato.

È solo uno degli esempi che dimostrano che per ogni inezia una donna deve mantenere un comportamento ideato a non far nascere pensieri lussuriosi agli uomini. Le donne combattono a loro modo questo regime così oppressivo, mostrando i polsi, ridendo forte e usando il walkman.

I giovani conducono due vite parallele, una vita pubblica, rigorosa e una privata, dove ognuno ha la possibilità di esprimere la sua personalità. Per questo organizzano delle feste in casa anche se il pericolo è sempre all'erta. Una sera di quelle, a casa di un'amica della scrittrice gli amici danno una festa che viene interrotta dalla polizia. Le ragazze si rivestono con il *chador* e fanno finta di niente, ma i ragazzi devono scappare e un amico di Marjane perde la vita mentre salta da un tetto all'altro per scappare dai controllori. Da notare che questo episodio è l'unico in tutto il libro che non viene raccontato dalle parole, solo disegni in bianco e nero; le parole sarebbero state superflue.

Anche se molto giovani Marjane e Reza si sposano e si accorgono ben presto che la vita matrimoniale non è adatta a loro. Il fatto di lavorare insieme al progetto di laurea fa dimenticare la loro situazione personale e il lavoro presentato ha un esito tale che i professori spingono i due giovani a esporre la loro idea al sindaco. Dopo alcune difficoltà dovute all'abbigliamento poco conservatore di Satrapi, riescono ad avere un colloquio con il vicesindaco il quale rispose così: “Voglio essere franco con lei: il governo se ne infischia della mitologia. Ciò che interessa al potere sono i simboli religiosi. Il suo progetto è certamente interessante, ma irrealizzabile!!!”¹³⁴.

Questo rifiuto non rappresenta solo il fallimento dal punto di vista lavorativo, ma anche personale. Finito il progetto è come se anche il matrimonio fosse giunto al capolinea ed essere una donna divorziata in Iran non è semplice.

Dopo alcuni giorni di riflessione Marjane decide di partire per la Francia da sola e chiede il divorzio. Questa volta ha il tempo di trascorrere dei momenti tranquilli con

134 Ibidem p. 344.

la famiglia, di visitare i luoghi a lei cari, salutare le tombe del nonno e dello zio. Trascorre alcuni giorni con l'amata nonna fino al 9 settembre 1994, data della sua partenza. La famiglia la accompagna all'aeroporto salutandola con una consapevolezza totalmente diversa rispetto a dieci anni prima.

Il fumetto nel 2007 diventa un film, realizzato in collaborazione con Vincent Paronnaud ed una team di novanta collaboratori coprendo una spesa pari a otto milioni di euro¹³⁵.

Il passaggio da fumetto a lungometraggio non è stato semplice poiché si è analizzato un tipo di narrazione diversa, scelto gli episodi più interessanti, scritto una storia nuova con lo stesso materiale: “il linguaggio narrativo non è sempre lo stesso. In un fumetto, è il lettore, ad esempio, a riempie i vuoti fra i due vignette e immagina il movimento”¹³⁶. Fumetto e film condividono il senso dei ricordi che sono alla base di entrambe le narrazioni in cui la nostalgia è il filo conduttore della vita di Marjane che nel fumetto risalta in alcune vignette dove anticipa già cosa sarebbe avvenuto.

Nel film, vincitore del Premio della Giuria al Festival del cinema di Cannes nel 2007, la memoria entra in gioco in modo diverso: se nel fumetto Marjane si presenta come una ragazzina che indossa il velo, nel film c'è lei che si trova all'aeroporto di Orly, a Parigi, è appena arrivata da Teheran e si siede ad aspettare, a fare mente locale. La cosa strana è che in questa parte di film le scene sono a colori, poi inizia a ricordare e il film diventa in bianco e nero, come il fumetto. Inizi diversi, dunque, come alcuni ricordi che nel libro non ci sono o non sono sviluppati in maniera approfondita e sono relegati ad una singola vignetta. Il tutto per adattare la vita della Satrapi al medium di riferimento.

I vari personaggi sono disegnati con forme morbide, con gli angoli tondeggianti, a fare da contrasto agli sfondi disegnati con linee più marcate, diritte per equilibrare la composizione. Sono sempre ricordi personali in cui le scene di guerra sono solo alcune parti di essi e tramite questi si ha una visione diversa degli avvenimenti

135 *Persepolis*, regia di Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud, Sony Pictures Classics, Francia 2007.

136 Anne Feuillère, *Intervista: Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud Universale, prima di tutto in* www.cineuropa.org (sito consultato il 15 ottobre 2012).

storici. Ogni tanto la narrazione a fumetti, che sostiene un ritmo abbastanza veloce, prende più ampio respiro con tavole che occupano una pagina intera che permette a Satrapi di dare sfogo alla sua capacità di grafica e di disegnatrice, dando più spazio alla riflessione per esprimere i momenti di conflitto, di smarrimento o di tristezza.

Il libro in realtà non è stato scritto per gli iraniani i quali conoscevano bene quelle esperienze; inoltre oramai la sua lingua madre è il francese ed è più semplice per lei scrivere in quella lingua e indirizzare i suoi lavori ai non iraniani, per far conoscere un punto di vista diverso. Forse è anche questo uno dei motivi che hanno spinto duecentocinquanta università americane a rendere obbligatorio nei loro corsi il libro di Satrapi.

Questa sua forza d'animo le è stata trasmessa dalla nonna, la figura più importante nella vita di Marjane tanto da dedicarle un libro, sempre a fumetti, che racconta le storie di alcune donne, amiche della famiglia, che durante il samovar pomeridiano si raccontano petegolezzi e si scambiano consigli riguardo a diversi temi, soprattutto sulla vita coniugale.

Il libro si intitola *Taglia e cucì* (2003), a richiamo di quelle attività che fanno le donne assieme al pomeriggio e durante le quali non spettegolare è impossibile. Scritto durante la stesura di *Persepolis*, la grafica in questo caso cambia radicalmente, ogni pagina è una singola tavola e il lettering diventa un corsivo che permette di lasciare molto spazio libero al disegno che comunque non risulta invasivo. Sicuramente è un racconto più leggero rispetto al primo ma non per questo va sminuito: con il pretesto delle “chiacchiere tra donne” emerge uno spaccato di vita quotidiana femminile, i matrimoni combinati e le successive fregature, i divorzi e la perdita della verginità prima del matrimonio, la voglia di una emancipazione difficile da raggiungere¹³⁷.

Con i suoi fumetti Satrapi riesce a dipingere i problemi quotidiani che gli iraniani hanno vissuto durante la Rivoluzione e la successiva guerra contro l'Iraq. Racconta anche la difficile adolescenza, probabilmente comune ad altri ragazzini iraniani che come lei sono stati costretti a lasciare il paese per sfuggire alla morte e ad un regime

137 Marjane Satrapi, *Taglia e cucì*, Rizzoli Lizard, Milano 2009.

che li avrebbe bloccati negli studi e nelle speranze. Porta una testimonianza su come fosse difficile essere donna in Iran in quegli anni. Parla della sua voglia di rimanere in Iran ma di come questo la freni dal lavoro che è destinata a fare. Il tutto è reso quasi leggero dall'uso del fumetto, una tecnica che di solito racconta storie di super eroi o avventure dei personaggi Disney, semplice, immediato e divertente. Usa un tratto pulito e semplice, fatto di linee piatte e non marcate, con pochissime tessitura, che non danno una particolare profondità alle singole vignette. I balloon sono sempre regolari, calibrati per non imporsi nella pagina e lasciare il giusto spazio alle immagini; ma a volte, in assenza dei fumetti, ci sono le didascalie che lasciano ancora più spazio all'immagine che di solito corrispondono alle vignette più grandi. Scrivere una biografia normale, un romanzo, non avrebbe avuto il successo che meritava, si sarebbe confusa tra molti libri scritti da donne fuggite dai loro paesi islamici in cerca di una vita migliore. Il fumetto è più immediato e ciò nonostante riesce a rendere seri quei momenti tristi e di riflessione che hanno caratterizzato la sua giovinezza. Il bianco e nero oramai è la sua cifra stilistica e lei li dosa in maniera magistrale, facendo prevalere un colore o l'altro a seconda dei sentimenti che si vogliono far trasparire.

Satrapa ha quindi quella grande capacità di sintetizzare delle emozioni con pochi tratti con una grafica semplice e incisiva, capace di raccontare storie impegnate ma con lo spirito e la leggerezza che richiede il fumetto.



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 9



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 9



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 12



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 19



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 21



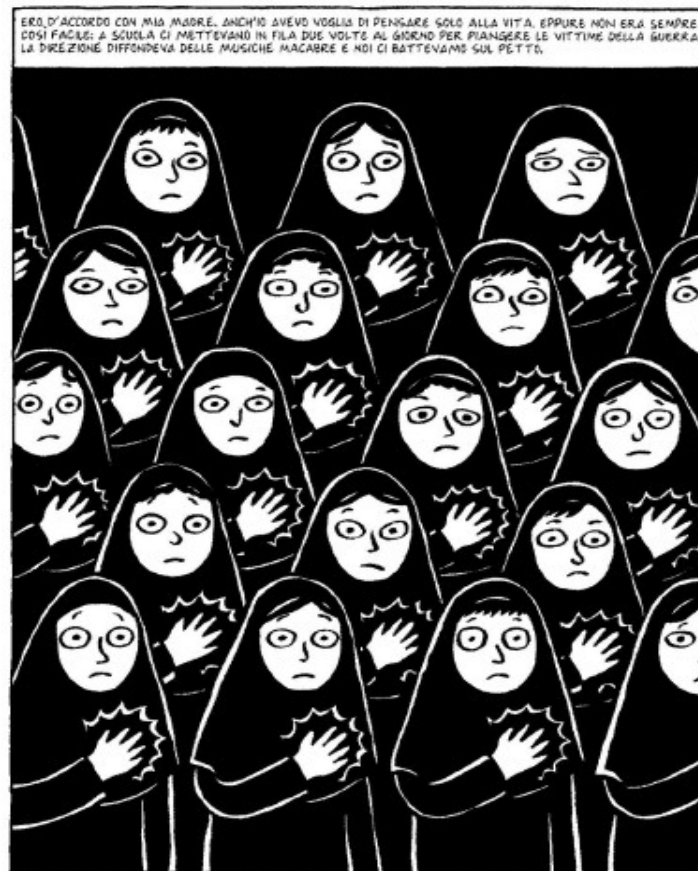
Marjan Satrapi, *Persepolis*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 67



Marjan Satrapi, *Persepolis*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 77



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 84



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 111



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 141



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 156



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 162



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 202



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 204



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 210



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 247



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 251



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 253



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 255



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 259



Marjan Satrapi, *Persepolis*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 287



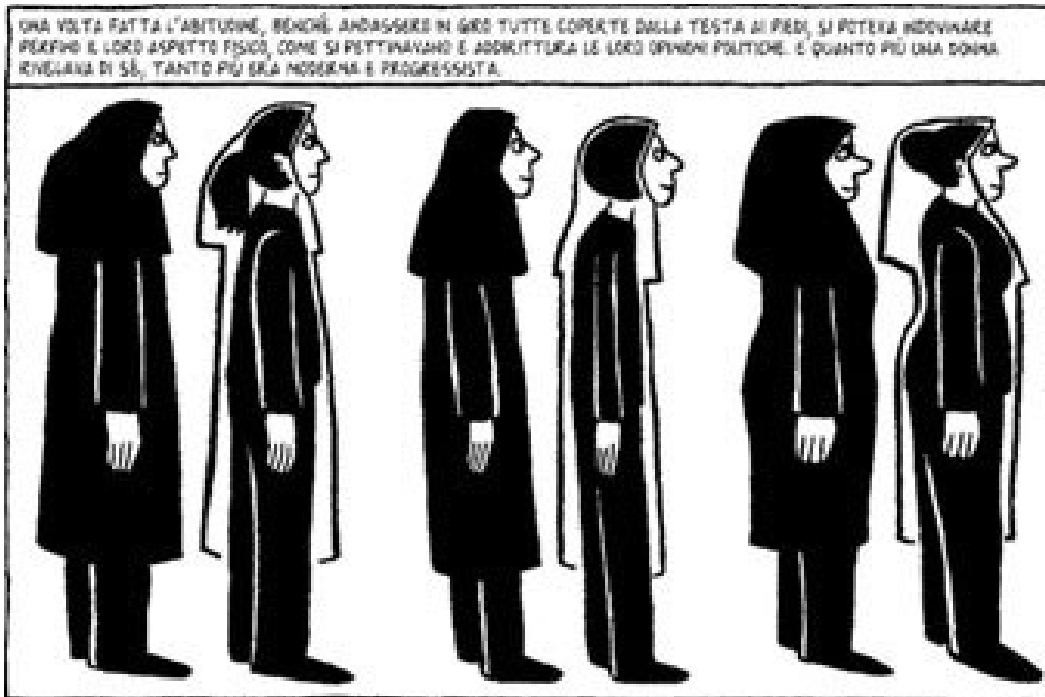
Marjan Satrapi, *Persepolis*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 287



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 305



Marjan Satrapi, *Persepoli*,
Rizzoli Lizard, Milano 2000. p.
306



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 307



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 311



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 312



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 318



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 318



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 341



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 344



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 353



Marjan Satrapi, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000. p. 354



Fermo immagine da *Persepoli*, regia di Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud, Sony Pictures Classics, Francia 2007

Capitolo V

Il velo nell'architettura

Il velo non si presta solo ad essere un elementare capo di abbigliamento che ripara e protegge il corpo, ma per le sue caratteristiche di leggerezza e l'assenza di una struttura portante di base, si adatta perfettamente anche all'ambito architettonico che oramai può vantare diverse soluzioni raggiungibili grazie ai materiali di nuova concezione, semplici e allo stesso tempo molto resistenti.

Questo genere di materiali non erano di certo disponibili in passato ma gli architetti del Settecento Etienne-Louis Boullée (1728-1799) e di Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) progettano lo stesso degli edifici allora considerati utopici.

Le loro soluzioni rimasero sempre su carta: entrambe propongono ambienti carichi di significato, dove il punto focale è l'applicazione della geometria che crea forme sobrie e perfette, senza eccedere nell'ornamento. Il Settecento era il secolo della ragione e i loro progetti ne sono la trasposizione in architettura unendo la purezza della forma geometrica alla forza della luce naturale. Le architetture di Ledoux sono state definite “parlanti” in quanto “i suoi edifici intendevano evocare, attraverso la loro forma, una comunicazione simbolica tesa a trasmettere un ordine sociale e una utopia politica”¹³⁸.

Prima del lavoro di Mario Bellini non esisteva un vero e proprio uso del velo in architettura ma piuttosto si preferiva usare delle sezioni ricurve, simili a delle vele, che ottenevano lo stesso un effetto di movimento. Un primo esempio potrebbe essere la chiesa di Tor Tre Teste di Richard Meier, progetto concluso nel 2003.

La chiesa è stata pensata come lo scafo di una nave, che dovrebbe trasportare i fedeli attraverso il nuovo millennio, alla quale vengono aggiunte tre vele, sul lato sinistro, che oltre a simboleggiare la Trinità conferiscono un senso di protezione e

¹³⁸ *A regola d'arte. Vol. 4 Dal Seicento all'Ottocento* a cura di E. Bernini e R.Rota, Editori Laterza, Bari 2005 p. 133.

movimento all'intero complesso¹³⁹.

Jørn Utzon, architetto danese, per l'Opera House di Sidney, fa un uso del tutto nuovo delle vele che ricoprono l'intera struttura. Inaugurata nel 1957, l'intero complesso aveva posto in essere soluzioni tecniche mai provate prima, e in breve tempo diventa il simbolo non solo della città, ma dell'intera nazione.

Quarant'anni dopo Utzon Mario Bellini progetta per il Dipartimento dell'arte del Vicino Oriente al Louvre una struttura “parlante”, il cui punto focale è la copertura ondulata, del tutto simile ad un velo mosso dal vento.

139 *A regola d'arte. Vol. 5 Dal Novecento ad oggi* a cura di E. Bernini e R.Rota, Editori Laterza, Bari 2006.

Caso di studio: Mario Bellini e il nuovo Dipartimento dell'arte del Vicino Oriente al museo del Louvre di Parigi.

Mario Bellini nasce a Milano nel 1935. Nel 1959 si laurea in architettura al Politecnico di Milano e l'anno seguente intraprende la sua carriera nell'ambito del design lavorando per i negozi Rinascente.

Tra gli anni Sessanta e Ottanta insegna in diverse scuole di design a Venezia, Vienna e a Milano e dirige la nota rivista "Domus" tra il 1986 e il 1991.

Il suo lavoro da designer lo porta a collaborare con Olivetti, Cassina, B&B Italia, Vita, Brionvega, Yamaha, Artemide, Candy, Castilia, Erco, Fiat, Fuji, Ideal Standard, Knoll, Lamy, Lancia, Marcatré, Poltrona Frau, Renault, Rosenthal e Zojirushi permettendogli di vincere otto volte il Premio Compasso d'Oro ADI, istituito nel 1954 dall'Associazione per il Disegno Industriale, iniziando nel 1962 con il *Tavolo da pranzo, gioco, studio* per Pedretti; nel 1979 vince con il divano *Le Bambole* per B&B Italia e per Bras con il distributore automatico di caffè *Bras 200*; nel 2001 è il turno della sedia *The Bellini Chair* per Heller. Olivetti è l'azienda che gli permette di vincere gli altri quattro premi iniziando nel 1964 con il lettore automatico di documenti *CMC 7*, nel 1970 con il calcolatore *LOGOS 270*, la macchina da scrivere elettronica *Praxis 35* (1981) e infine il registratore di cassa *Mercator 20* (1984).

Oltre a questi riconoscimenti ha ottenuto premi come: il Premio TrE Number one Award 2010, il Pinnacle Award (North Carolina, 1998), il primo premio della Japanese Society of Commercial Space Designers (1992), il Kasumigaseki Prize (Giappone, 1991), il Fellow of Bezalel Award (Israele, 1991), il Made in Germany (1985), il Delta de Oro (Spagna, 1977 e 1979), il 24th Annual Award (USA, 1969) e la Medaglia d'Oro alla Biennale di Industrial Design di Lubiana (1968).

Negli anni Ottanta inizia a concentrarsi su progetti di architettura realizzando grandi strutture per aree metropolitane in Italia e in molti paesi esteri come ad esempio il Centro Internazionale Congressi ed Esposizioni di Villa Erba a Cernobbio (Como,

1986), il Tokyo Design Center (Tokyo, 1988-1992), la fiera di Essen (Germania, 1998-2001), il Museo della Storia di Bologna (2004-2012) o il quartier generale della Deutsche Bank a Francoforte (2007-2011).

Si occupa anche di allestimenti per mostre importanti come “The Italian Art in the 20th Century” alla Royal Academy of Arts di Londra (1989), la mostra itinerante “Il Tesoro di San Marco di Venezia” (1984-1987) e “Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve”, alla Triennale di Milano (2007-2008). Nel 1987 gli viene dedicata una personale al Museum of Modern Art di New York il quale conserva nella sua collezione permanente venticinque oggetti da lui progettati.

Bellini non è il primo architetto di formazione che poi dedica molto del suo lavoro iniziale al design, che gli permetterà di diventare uno dei nomi più prestigiosi nel suo campo e come dice Pierluigi Nicolin “possiamo osservare come da quella esperienza derivino certe occasioni professionali, o un modo particolare di condurre gli aspetti pratici della progettazione, una certa retorica sulla proprietà tecnica dei manufatti”¹⁴⁰.

Il suo ultimo lavoro è la creazione di una nuova ala al Louvre dedicata all'arte islamica che rappresenta una fase decisiva nella storia architettonica e nello sviluppo del museo, nonché la progettazione di queste nuove gallerie è l'ultimo ampliamento importante dopo il massiccio progetto di Ieoh Ming Pei il cui segno principale è la grande piramide in vetro che accoglie le migliaia di turisti che ogni giorno visitano il museo.

Nel 1989 Pei dichiara: “il Grand Louvre sarà sempre al primo posto nella mia vita di architetto”¹⁴¹. Sembrerebbe una affermazione banale ma il lavoro fatto nel più noto museo di Francia da questo architetto è uno degli esempi di miglior successo di innesto tra architettura contemporanea e un luogo con un bagaglio storico molto rilevante. L'allora presidente della Francia Mitterrand aveva scelto Ieoh Ming Pei per la sua abilità di integrare il nuovo West Building con la meno recente National

140 Pierluigi Nicolin, *Mario Bellini come architetto* in *Mario Bellini Architetture* a cura di Ermanno Ranzani, Electa, Milano 1988.

141 *I. M. Pei: complete works* a cura di Philip Jodidio e Janet Adams Strong, Rizzoli International, New York 2008 p. 220.

Gallery of Art di Washington inaugurata nel 1941.

Questa volontà di rinnovamento da parte di François Mitterrand faceva parte di un programma molto ambizioso chiamato “Grand Travaux” che comprendeva la costruzione di più edifici, la cui maggioranza proprio a Parigi, per enfatizzare il ruolo della cultura nel paese e il Louvre era un punto fondamentale per le politiche di governo e una chiave di evoluzione della Francia moderna. Il presidente, eletto nel 1981, pochi mesi dopo la sua nomina, annuncia ufficialmente il 26 settembre dello stesso anno, che il palazzo del Louvre sarebbe diventato un museo nominando Emile Biasini a capo del progetto.

Prima di accettare formalmente l'incarico, Pei chiede e ottiene quattro mesi di tempo per effettuare tutte le visite richieste al Louvre per studiarne ogni singolo spazio come spiega lui stesso: “Volevo del tempo per studiare la storia del Louvre, molto simile alla storia della Francia. Per ottocento anni il Louvre è stato un monumento per la nazione, l'edificio rispecchia la sua storia. Pensavo mi avrebbero risposto di no perché il presidente era eletto da poco e il suo incarico durava solo sette anni -era già il 1983- e c'era molta pressione sul fatto che avrebbe portato a termine qualcosa”¹⁴².

Dalle sue ricerche è emersa quella che sembrava l'unica soluzione possibile, ovvero un'entrata centrale (la piramide allora non era ancora prevista) che avrebbe parzialmente risolto le difficoltà dovute alla grande ampiezza della struttura e ridotto la distanza tra le due grandi ali del palazzo, una lungo la Senna e l'altra in rue de Rivoli. Il progetto di Pei, però, dipendeva fortemente dal restauro dell'ala Richelieu, sede del Ministero della Finanza. Si organizza quindi un concorso per costruire la nuova sede del ministero nell'area di Bercy, rendendo più semplice il trasferimento nonostante la forte opposizione da parte del ministro Edouard Balladur.

Risolto questo problema Pei accetta l'incarico consapevole del fatto che “il progetto doveva essere irreversibile prima della fine del mandato di François Mitterrand nel maggio 1988”¹⁴³. La costruzione dura circa quindici anni, dal 1983 al 1998 e il

¹⁴² Ibidem p. 222.

¹⁴³ Ibidem p. 226.

budget a disposizione è di circa 6,9 miliardi di franchi.

L'architetto presenta il progetto, comprensivo della piramide, alla Commission Supérieure des Monuments Historiques nel gennaio del 1984, la quale dopo alcune controversie, accetta il progetto, grazie anche all'appoggio dell'allora sindaco della città e futuro presidente della Francia Jacques Chirac. “Parlammo poco della piramide- dichiara Pei dopo un incontro con il sindaco- ma mi trovai bene con Chirac perché era molto interessato all'arte orientale e parlammo di quello”¹⁴⁴.

Per volere del noto architetto la piramide doveva essere il più trasparente e leggera possibile, ma i vetri in commercio a quel tempo emanavano un riflesso verde che ne escludevano l'uso. Pei, allora trova una soluzione diversa usando la sabbia di Fontainebleau e chiedendo alla ditta Saint-Gobain di produrre il vetro necessario per la piramide e le altre parti del progetto. Il presidente della ditta rifiuta l'incarico spiegando “Lo faccio se hai mille piramidi, ma per una piramide, jamai¹⁴⁵”. Interviene allora Mitterrand assicurando la produzione di 675 pannelli a forma di diamante e 118 triangoli di vetro. I problemi di ingegneria strutturale vengono risolti affidando la costruzione della struttura metallica ad un'impresa americana, la Navtec, specializzata nelle manovre di barche usate per la America's Cup.

La piramide deve sembrare che emerga dal terreno e inondare di luce la nuova entrata principale che altrimenti darebbe il senso di una stazione metropolitana. Parafrasando quindi le parole di Mitterrand, si può dire che la piramide partecipa al dialogo tra le forme e integra la luce e ancora una volta è Pei in persona che commenta l'utilità della struttura dicendo:” Ciò che rende importante la piramide non è la forma ma la capacità di portare luce ai due livelli sottostanti. È un'entrata centralizzata in grado di portare il visitatore in tre direzioni diverse, non una, perché queste sono tutte interconnesse”¹⁴⁶. La piramide e gli spazi ad essa collegati, quindi, forniscono un senso di contemporaneità bilanciati dall'intero progetto del Grand Louvre, che restituisce coerenza ad un complesso già ricco di storia.

Il motivo per cui si può considerare il progetto di ampliamento del Louvre da parte

144 Ibidem p. 227.

145 Ibidem p. 238.

146 Ibidem p. 240.

di Pei uno dei migliori al mondo è che l'architetto è riuscito a integrare le sue idee sulla forma, la storia, la sociologia, l'ingegneria in un'unico luogo già fortemente caratterizzato senza togliere quella componente nazionalista cara ai francesi.

Il progetto del nuovo Dipartimento dell'arte del Vicino Oriente invece nasce per la diretta volontà di Henry Loyrette, direttore del prestigioso museo dal 2001, che fa notare come non ci fosse spazio sufficiente per esporre gli oggetti appartenenti a questa sezione del museo, ottenendo fin dagli inizi il supporto del Presidente Chirac che considerò l'intervento un modo per consolidare la mission di questo prestigioso ente di istituto universale della cultura sottolineando il contributo artistico che questa regione del mondo ha apportato alla nostra cultura. Nel 2008, sotto la guida del presidente Sarkozy, il progetto prese vita con la posa della prima pietra del dipartimento che custodirà una delle collezioni più importanti di arte islamica per varietà di pezzi, tecniche e periodi storici.

L'ambientazione scelta per questo padiglione è la Corte Visconti, una delle aree più riccamente decorate di tutto il palazzo ed il compito di coniugare la nuova costruzione con lo stile della Corte viene affidato agli architetti Mario Bellini e Rudy Ricciotti che sono riusciti a raggiungere un sottile e leggero equilibrio tra le facciate neoclassiche del XVII sec e il bisogno di una architettura contemporanea, ideando un tetto di vetro ondulato che racchiude le gallerie inondandole di luce naturale.

L'intera ala è fatta solamente di metallo e vetro che si estende per tutta la grandezza della Corte Visconti creando due livelli in modo che i pezzi che maggiormente risentono della luce solare siano più riparati dalla fonte naturale e altri due sub-livelli che ospiteranno approfondimenti e apparecchiature tecniche.

Il costo della nuova ala è di 98,5 milioni di euro che includono i costi per il nuovo edificio, ristrutturazione delle facciate, installazione della collezione e progettazione degli spazi espositivi (comprese le gallerie delle provincie orientali e dell'Impero romano)¹⁴⁷.

Più precisamente i costi sono così ripartiti:

¹⁴⁷ Press kit January 2012 New galleries for the Department of Islamic Art p.1-12 in www.louvre.fr (sito consultato il 5 novembre 2012).

| | |
|---|----------------|
| Governo francese | € 31 milioni |
| Risorse proprie del museo | € 1,5 milioni |
| Donazioni private e da imprese: | € 30 milioni |
| Fondazione Alwaleed Bin Talal | € 17 milioni |
| Fondazione Total | € 6 milioni |
| Lafarge | € 4,5 milioni |
| Bouygues Construction | € 1 milione |
| Fondazione Orange | € 0,4 milioni |
| Frédéric Jousset | € 0,3 milioni |
| Gruppo Marazzi | € 0,28 milioni |
| Fondazione Samuel H. Kress | € 0,04 milioni |
| Olivier Chalier Conseils (O2C) | € 0,04 milioni |
| Fondi raccolti attraverso “ <i>Tous mécènes!</i> ” | € 0,5 milioni |
| Contributi statali: | € 26 milioni |
| Re Mohammed VI di Marocco | |
| Sua altezza Sheikh Sabah al-Ahmed al-Jaber al-Sabah, Emiro del Kuwait | |
| Sultano Qaboos bin Said al-Said, Sultan dell'Oman | |
| Repubblica di Azerbaijan | |

Attualmente per la copertura totale dei costi mancano ancora 10 milioni di euro¹⁴⁸.

Come si può notare la componente di fondi provenienti da fondazioni o persone private di nazionalità araba è evidente, a sottolineare come l'interesse di promuovere l'arte e la cultura araba sia un bisogno sentito sia dalle istituzioni occidentali che dalle personalità orientali.

La Corte Visconti, uno dei pochi spazi ancora disponibili per lo sviluppo di un progetto e rimasta chiusa al pubblico per molto tempo, assieme alla Corte Lefuel, è la parte più decorata del museo e architettonicamente complessa in quanto i vari edifici che la compongono sono stati costruiti in anni diversi, offrendo così un supporto irregolare che non permetteva una semplice copertura in vetro.

Mario Bellini e Rudy Ricciotti hanno scelto di proporre un'architettura d'avanguardia in un sito così particolare disegnando una vela dall'apparenza morbida, come fosse mossa dal vento che si appoggia delicatamente sul pavimento della Corte, con

¹⁴⁸ Ibidem.

riflessi iridescenti dati dall'uso di una copertura di vetro e micro strutture dorate e argentate che lo stesso Bellini ha definito simile alle ali di una libellula.

L'idea di coprire la Corte Visconti con un tetto vitreo risale a un concetto in voga nel XIX sec., largamente conosciuto in Francia e altrove, per il quale uno spazio che fino ad oggi era sempre rimasto libero da ogni impedimento architettonico, l'aggiunta di un elemento così semplice e triste avrebbe portato un'ombra su questa corte che di per sé non beneficia moltissimo della luce naturale del sole. D'altro canto, creare uno spazio con molti livelli avrebbe snaturato l'identità narrativa della collezione e adottare una soluzione che prevedesse l'uso di mezzanini, sarebbe stata poco pratica che avrebbe dissimulato la cultura consumista dei negozi. La soluzione adottata dai due architetti è quella di lasciare giustamente la corte visibile e di lavorare nel sottosuolo, unico spazio disponibile per un ampliamento, e che vanta una tradizione già ampiamente sperimentata dal Louvre con grande successo.

La struttura portante del velo è composta da un sistema di reticolati doppi d'acciaio rotondi con lo stesso diametro ma con spessore che varia dai 4 ai 12 millimetri in relazione al peso che dovranno supportare i tubi. I due livelli di reticolati aderiscono perfettamente al vetro inserito tra i due e beneficiando del riflesso della luce solare colora la copertura con riflessi dorati. Queste reti, quindi, fanno da soffitto alle gallerie e da filtro per la luce naturale poiché la struttura a nido d'ape modula naturalmente l'intensità della luce all'interno.

La progettazione di questa ala del museo è stata particolarmente complessa poiché la tridimensionalità della struttura si poteva capire solo attraverso un modello 3D per poter capire la posizione prospettica e gli angoli di inclinazione di ogni triangolo della struttura. Inoltre lo spessore della tettoia che circonda tutto il perimetro della struttura varia a seconda dei punti della costruzione: più spessa dove ci sono le colonne portanti e più fina ai margini, senza considerare l'effetto ondulatorio. Il numero totale dei triangoli isosceli che compongono il tetto è di 2,350 pezzi con una lunghezza da distesi pari a 1.20 metri per un peso totale di 135 tonnellate suddivise in otto colonne portanti inclinate e di cui quattro misurano circa 9 metri d'altezza. Per evitare problemi nella costruzione ogni singolo pezzo è stato numerato in

progressione direttamente dopo la sua produzione (in Slovenia, mentre il vetro è stato prodotto in Polonia) e per assicurarsi che ogni componente venga inserito nella sede prestabilita, alcuni di questi vennero assemblati in precedenza e poi trasferiti al cantiere.

Una struttura quasi impalpabile pronta a raccogliere un'area espositiva di 2800 metri quadrati in due livelli principali e altri due per servizi e sistemi di controllo per l'apparato elettrico e di monitoraggio delle opere. Per fare questo la Corte e le sue facciate sono state restaurate, creando un vano profondo 12 metri per la copertura di Bellini e che permise anche un consolidamento delle fondamenta, rinforzando le facciate e prolungandone la decorazione fino al nuovo fondo in modo da essere ancora visibili sotto al velo.

I pavimenti sono di acciaio lavorato e strutture in calcestruzzo per eliminare il bisogno di eventuali colonne di sostegno che romperebbero l'armonia del progetto. Le pareti sono di vetro trasparente per dare continuità tra lo spazio esterno e quello interno formate da pannelli con ampiezza di circa 2,40 metri e un'altezza che varia dai 0,50 ai 6 metri, trattati con materiali appositi che evitano di creare riflessi fastidiosi. I colori scuri del pavimento e delle poche mura che racchiudono le teche con i manufatti esposti fanno risaltare ancora di più i preziosi cimeli custoditi, dando la possibilità al visitatore di non estraniarsi totalmente dall'ambiente luminoso del museo.

Per realizzare materialmente il progetto, Bellini e Riciotti si sono avvalsi della consulenza del gruppo di ingegneri BERIM, Hugh Dutton Associés (HDA) per il progetto strutturale, 8'18" per l'analisi tecnica dei vetri e infine Peutz per l'acustica e il suono.

Saranno esposte più di 2,500 opere che includono pezzi appartenenti alla collezione permanente del museo e lavori provenienti da prestiti permanenti della collezione della Union Centrale des Arts Décoratifs. Testimonieranno la vastità e la ricchezza del mondo islamico con esempi provenienti dalla Spagna fino all'India per un arco temporale che va dal VII al XIX sec.

Il percorso espositivo è circolare per facilitare lo scorrimento dei visitatori e tal fine

Mario Bellini e Renaud Piérard hanno organizzato l'allestimento in modo da non suddividere gli spazi, lasciandoli liberi da interruzioni per mantenere inalterato il ritmo della visita con momenti di riflessione volutamente previsti dal progetto.

Le opere datate tra il VII sec. e il XI sec. trovano posto al primo livello della corte, in superficie, per poi continuare nel sub-livello, o parterre, sottostante la Galleria Daru, dove proseguono ospitando i lavori appartenenti all' XI sec. fino a quelli del tardo XVIII sec. con la celebre collezione di tappeti appartenenti al museo.

Inoltre, la scelta di inserire la collezione di arte islamica nella Corte Visconti non è del tutto casuale poiché le gallerie che formano questo spazio ospitano le collezioni di antichità provenienti dal Mediterraneo orientale, dalla Grecia pre-classica, Egitto copto, Siria, Fenicia e Palestina, creando un dialogo naturale che mette in relazione questi manufatti con la nuova collezione.

Alcuni dei pezzi di questa collezione appartengono al museo dalla data della sua fondazione, il 1793, quando si chiamava Museo Centrale delle Arti; ma gli apporti più numerosi si sono verificati tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Nel 1893 venne creata all'interno del Dipartimento di Arti decorative una prima sezione dedicata all'arte musulmana, in un momento nel quale Parigi era considerata capitale mondiale, centro nevralgico per lo scambio di beni artistici e ricerca sulla cultura del Vicino Oriente. Successivamente alle prime mostre dedicate all'arte islamica, nel 1893 e nel 1903, la collezione crebbe in maniera considerevole affermando ancora una volta la superiorità di Parigi di attrarre questo genere di cultura. In questa prima parte di secolo il Louvre ebbe la possibilità di acquisire molte opere a volte commissionate direttamente da monarchi con iscritti i loro nomi. Contemporaneamente l'Unione Centrale delle Arti Decorative stava raccogliendo un certo numero di oggetti dalle particolari caratteristiche estetiche, frutto di tecniche innovative e uno stile grafico rinnovato che successivamente sarebbe stato preso a modello per la nascente industria delle arti applicate. Inoltre, queste due raccolte si completano vicendevolmente: la prima si concentra sui lavori del periodo medievale mentre l'altra raccoglieva le testimonianze dei tempi più recenti con stupendi esempi di manufatti tessili, elementi chiave della cultura

islamica.

Per molti anni questa collezione non venne esposta al pubblico e non venne neppure presa in considerazione quando il Museo delle Arti Decorative venne ristrutturato e aperto al pubblico nel 2006¹⁴⁹.

Dal 1905 il Louvre custodiva poi un'eterogenea collezione di arte islamica presso il Padiglione dell'Orologio i cui pezzi principali erano il famoso Battistero di San Luigi (Siria o Egitto, 1320-40), oggetti smaltati, ceramiche e oggetti in legno intagliato. Qualche anno dopo, nel 1912, nella Sala della Cupola, viene appeso un esteso tappeto persiano che copre l'intera altezza della sala, come fosse un quadro monumentale. Comunemente viene chiamato tappeto Mantes poiché una volta ricopriva il pavimento della chiesa collegiata di Mantes-la-Jolie, vicino Parigi.

Fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale la collezione ebbe modo di arricchirsi grazie a doni o lasciti testamentari, in particolare quello del Barone Alphonse Delort de Gléon il quale, già nel 1922, ha espressamente voluto che nel suo testamento figurasse una clausola che prevedesse la costruzione di un nuovo spazio per questa collezione solo a conflitto terminato.

Purtroppo durante gli anni che precedettero e seguirono il secondo conflitto mondiale, l'interesse per la cultura e la lingua araba andò calando tra il pubblico del museo. La collezione venne raccolta in un luogo molto più piccolo, più adatto ad accogliere un numero minore di visitatori, esponendo solo una parte degli oggetti. Entro il 1987 la maggior parte della proprietà del museo poté a malapena essere visitata nella sua sede presso il Dipartimento delle Antichità del Vicino Oriente. Essendo parte del progetto Grand Louvre, le nuove gallerie, che coprivano una superficie di 800 metri quadrati, venne aperte al pubblico nel 1998 e ciò permise una nuova presentazione dei manufatti, secondo un ordine cronologico ma ancora troppo ristretto rispetto alla grandezza dell'intera collezione. Su questa mancanza di spazi parte la richiesta di ampliamento fatta nel 2001 dal presidente del Louvre Loyrette con l'appoggio di Chirac, che chiesero di dare più importanza a questa raccolta.

149 Ibidem.

Attualmente il dipartimento sovrintende la collezione del museo che raccoglie 15,000 pezzi e 3,400 opere in prestito permanente dal Museo delle Arti Decorative che assieme formano una delle più grandi collezioni mondiali di arte islamica per varietà di stili, periodi storici e ampiezza territoriale e materiali tra i quali architettura, libri dipinti, tappeti, oggetti metallici, avori e molti altri.

Il Dipartimento ha previsto nove sezioni espositive che cercano un modo per poter coprire la vastità della collezione dal punto di vista geografico e temporale.

La prima parte è dedicata ai primi imperi (dal VII sec al X sec) quando durante il califfato Umayyad, la prima dinastia islamica, Damasco rappresentava il centro del potere. Successivamente gli Abbassidi costruirono la loro capitale a Baghdad, muovendo poi la sede del potere a Samarra nel 836 prima di trasferirsi nuovamente a Baghdad nel 892. Di questo primo periodo ci sono reperti vitrei, metallici e ceramici ritrovati a Susa, nel sud-ovest dell'Iran. Agli Abbassidi si deve l'invenzione della ceramica illustrata (faenza), di cui restano testimonianze irachene, e della ceramica iridescente, una tecnica complessa e costosa ben rappresentata in un piatto diventato uno dei pezzi principali della collezione del Louvre.

Il periodo successivo interessa i Fatimidi (909-1171), una delle dinastie più importanti della storia dell'Islam. Al loro arrivo in Egitto nel 969, fondarono la città di al-Qahira, attualmente nota come Il Cairo, la capitale del paese, a nord di Fustat, considerata la capitale del califfato. Il museo rende loro omaggio esponendo avori, oggetti in cristallo, legno intagliato a dimostrazione della fiorente economia e della ricchezza delle decorazioni interne nei palazzi con pannelli scolpiti raffiguranti scene di caccia.

Le influenze che l'Islam ha lasciato in Occidente tra X sec. e XV sec. sono raccolte nella parte successiva del percorso espositivo che racconta come nell' VIII sec. gli arabi conquistarono la Spagna e Cordoba divenne la città principale dell'impero nella penisola iberica. La casa reale degli Umayyad commissiona molti beni di lusso direttamente dalle botteghe che prosperavano in città che si occupavano di avorio, metallo e tessuto. Al Louvre sono presenti molti oggetti tra i quali il Pisside di al-Mughira del 968 creato in onore del figlio del Califfo Abd al-Rahman III.

Il periodo compreso tra X sec. e XIII sec. viene dedicato al mondo iraniano.

Il X sec. in particolare vide un periodo di rinascimento e di ripresa politica nel territorio corrispondente all'adozione da parte dell'Anatolia e dell'India della lingua e della cultura persiana per i loro scritti. Il museo, quindi, mette in mostra come la cultura persiana abbia accolte le diverse influenze locali.

All'Egitto e all'Anatolia dell'est è dedicata la quinta sezione del Dipartimento.

Una serie di confronti politici e militari avvenuti tra il tardo XI sec. alla prima metà del XII sec. che promuovono una serie vantaggiosa di scambi culturali che si manifestano anche in arte. Molti degli oggetti qui esposti appartengono proprio a questo periodo ricco ma allo stesso tempo complesso testimoniato da oggetti di vetro con decorazioni dorate e smaltate, nonché da oggetti in bronzo con intarsi d'argento o rame.

La sezione seguente è dedicata ai Safavidi dell'Iran (1501-1736) che riflette l'ampiezza dei materiali e delle tecniche usate accompagnati dalle abilità tecniche e dalla creatività raggiunta in questa epoca d'oro. Le influenze stilistiche provengono principalmente dall'Estremo Oriente dove sono più evidenti nelle ceramiche appartenenti alla collezione del Museo delle Arti Decorative.

Il Louvre ospita anche opere del periodo Moghul indiano (1526-1858), famoso per le architetture e l'arte della miniatura. In questo caso vengono messe in mostra pagine decorate in questo stile particolare che combina elementi persiani e indiani tradizionali.

Grande spazio è riservato all'impero ottomano (XIV sec.-XX sec.) che si estendeva dai Balcani all'Anatolia, dal bacino mediterraneo fino al Marocco.

Vengono esposti in questa sede oggetti commissionati dalla corte imperiale, dai nobili e in alcuni casi venduti in Europa. A questa sezione appartiene la prestigiosa collezione di ceramiche Iznik il cui pezzo principale è un piatto con pavone, uno degli esempi maggiormente ben conservati.

La collezione del Louvre comprende, infine, anche una serie di manoscritti a testimonianze delle varie correnti di illustrazioni, calligrafia e rilegatura che caratterizza il mondo arabo, iraniano, indiano e turco.

Assieme alla presentazione cronologica, il percorso espositivo è accompagnato da altri dispositivi progettati per attirare l'attenzione dei visitatori. Queste installazioni multimediali si propongono come ulteriore supporto per comprendere questo universo artistico e culturale. I visitatori saranno così in grado di contestualizzare le opere sui vari display, posizzarli geograficamente e storicamente, in più saranno in grado di ascoltare dei testi letti in arabo, persiano o turco, decifrare motivi e figure, esplorare i luoghi di origine, ascoltare commenti di specialisti. Il tutto per rendere la visita il più completa ed esaustiva possibile.

Molta attenzione è stata dedicata anche ai portatori di handicap, specialmente ai ciechi, creando un sistema apposito per rispondere alle loro esigenze comprensivo di dieci postazioni che permettono di esplorare gli aspetti essenziali dell'arte decorativa attraverso il tatto¹⁵⁰.

Da quando il nuovo dipartimento è stato inaugurato, nel settembre 2012, le varie testate giornalistiche e le riviste di settore hanno definito il lavoro di Bellini come un “Foulard sospeso nel vento”¹⁵¹, lo stesso studio di Bellini ha fornito delle definizioni quali “Foulard”, “Vela”, “Tenda beduina”, “Duna d’oro” o “Onda dorata”¹⁵², il “Corriere della sera” propone il “velo ondulato”¹⁵³, Ingrid Paoletti lo chiama “Tappeto volante”¹⁵⁴ ed Emanuele Dorru lo definisce “Tetto d'oro”¹⁵⁵.

Il fatto di usare il vetro nelle nuove costruzioni che vanno ad innestarsi in edifici storici di grande impatto non è una soluzione nuova in architettura, anzi, è una soluzione spesso presa in considerazione da ormai diversi decenni.

Le coperture in vetro permettono la felice coesistenza di due epoche diverse senza attirare l'attenzione sulla costruzione storica o la costruzione contemporanea e senza oscurare la presenza di una a favore dell'altra. Il vetro è stato il materiale del progresso all'inizio del secolo scorso, che ha permesso di risolvere numerosi

150 Ibidem.

151 Massimiliano Giberti, *Un italiano a Parigi* in www.atcasa.corriere.it (sito consultato il 5 novembre 2012).

152 www.bellini.it (sito consultato il 2 novembre 2012).

153 P.Pan, *Presentata al Louvre la sezione islamica firmata da Mario Bellini* in www.corriere.it (sito consultato il 5 novembre 2012).

154 Ingrid Paoletti, *Forme complesse in costruzione* in “Frame” novembre-dicembre 2009 pp. 58-63.

155 Emanuele Dorru, *Al Louvre un tetto d'oro per il nuovo museo di Arti Islamiche* in www.nannimagazine.it (sito consultato il 5 novembre 2012).

problemi di costruzione e resa estetica. È come se a sua volta fosse una sorta di velo, che copre ma svela, è una sottile barriera che protegge ma lascia vedere o intravedere cosa nasconde, trasparente ma allo stesso tempo resistente; sicuramente uno dei materiali preferiti dalle archi-star che fanno a gara per costruire gli edifici principali delle città e lasciare la loro firma negli skyline internazionali.

Anche Pei lo usa per la sua monumentale piramide che funge da scenografica entrata al museo ma con uno scopo diverso, il vetro trasparente gli serve per far entrare e illuminare i sotterranei che con il suo progetto cambiano funzione e diventano una delle principali attrattive del museo.

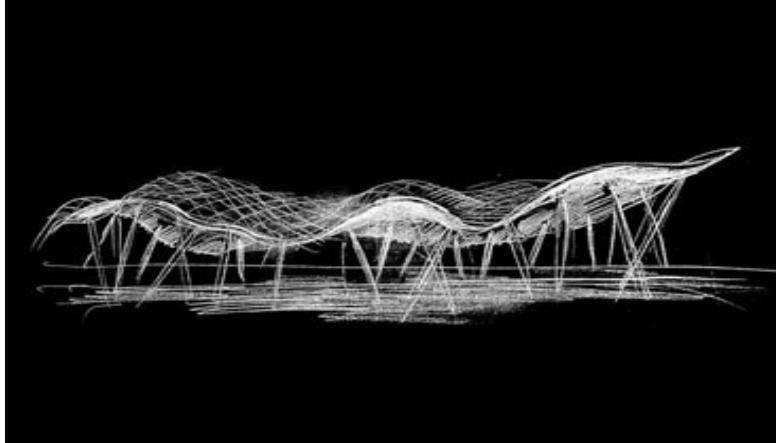
Questi due interventi permettono al Louvre di proporsi come un museo sempre all'avanguardia, che sa sfruttare al meglio la sua potenzialità anche dal punto di vista architettonico, proponendo dopo quasi trent'anni una nuova attrattiva che sa sfruttare, come la precedente, la bellezza del palazzo reale senza snaturare la sua vocazione di luogo espositivo.

Il progetto che realizza Bellini non è altro che la prima parte di un lavoro più lungimirante, che spinge il Louvre a espandere la sua influenza altrove, specie con il progetto di Jean Nouvel ad Abu Dhabi dove in questo caso l'architettura è estremamente contemporanea e occidentale, non con particolari richiami alla cultura araba, ma è un segno distintivo della presenza francese, in questo caso, ad Abu Dhabi, una città in espansione creata appositamente per il divertimento di facoltosi uomini d'affari americani o cinesi e che gli arabi cercano di far sentire a casa loro. Si sta costruendo un nuovo distretto museale a Saadiyat Island, simile alla Museuminsel tedesca, dove i musei illustri sono il Guggenheim di Frank O. Gehry, il Museo Marino di Tadao Ando, il Performing Art Center di Zaha Hadid e a concludere il progetto di Foster per lo Sheikh Zayed National Museum, dedicato alla cultura araba¹⁵⁶.

La struttura di Bellini è quindi un omaggio alla produzione artistica custodita nel nuovo padiglione del Louvre e il fatto che sia riuscito a inserirla in un ambiente così fortemente caratterizzato, dove fare degli interventi che non rovinino l'essere della

¹⁵⁶ Roberta Dragone *Posata la prima pietra del Louvre di Abu Dhabi* in www.archiportale.com (sito consultato il 12 maggio 2012).

struttura è difficile, fa di lui uno degli esempi di architettura positiva, che si innesta con innovazione in un luogo storico senza però imporsi e senza distogliere l'attenzione sull'intero corpo museale.



Disegno del progetto di Mario Bellini e Rudy Ricciotti per il Dipartimento di arte islamica al museo del Louvre di Parigi



Rendering del progetto di Mario Bellini e Rudy Ricciotti.



Particolare interno della struttura del tetto in vetro e acciaio



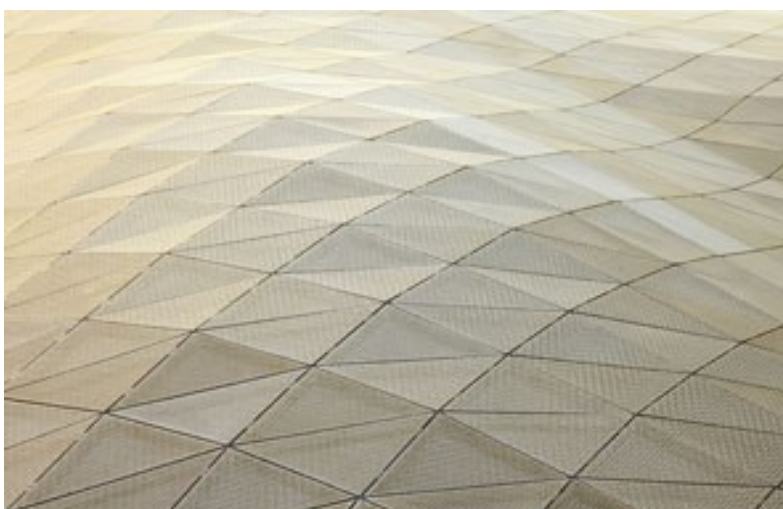
Particolare del montaggio dei singoli componenti del tetto



Dipartimento dell'arte del Medio Oriente terminato



Veduta dall'altro della copertura del Dipartimento



Particolare della copertura in vetro



Allestimento del primo piano



Allestimento del primo piano



Allestimento al secondo piano



Piatto con pavoni, 1540-1555, Turchia, ceramica dipinta



Piatto con alfiere, X sec., Iraq, ceramica dipinta



Piatto con decorazione grafica, X-XI sec., Samarcanda, ceramica dipinta



Battistero di Saint Louis, XIII-XIV sec., ottone lavorato a sbalzo



Pisside di al-Mughira, 968, Spagna avorio scolpito



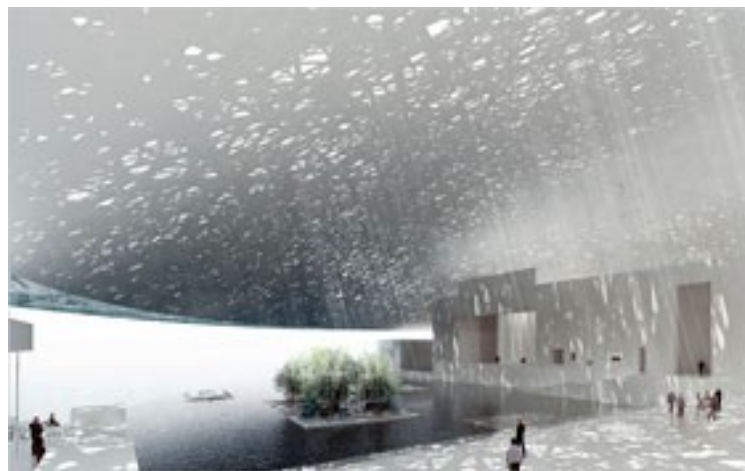
Schermo di finestra con disegni floreali, XVII sec., India, pietra rossa scolpita



Tappeto, XVII sec., Iran, cotone e lana



Rendering del progetto di Jean Nouvel per la sede del Louvre ad Abu Dhabi



Particolare del progetto di Jean Nouvel ad Abu Dhabi

Conclusioni

Gli argomenti trattati nella presente tesi dimostrano come sia sempre più evidente che esiste una profonda differenza tra la concezione del velo islamico che i media cercano di divulgare e la realtà che si può incontrare nelle singole nazioni musulmane o tra grandi città e piccoli borghi rurali.

Dalla storia del costume possiamo comprendere come questo indumento, in realtà, ci accompagni da sempre e di come il suo scopo principale sia sempre stato quello di protezione e distinzione sociale, non solo quello di opprimere la donna o di relegarla a dei ruoli marginali nella società. Nel corso dei secoli le regole del costume hanno imposto diversi stili che ogni nazione ha adottato creando sfumature diverse di uno stesso soggetto che riflette anche il clima politico e culturale della singola nazione.

I paesi che solitamente vengono incriminati per come le donne si velano mostrano come le fogge e i significati legati al velo sono in realtà assai vari, derivati da come la singola area geografica interpreta la sua cultura. È chiaro ormai come non si possa considerare eterogenea la cultura araba solamente nella sua estensione geografica, trovando differenze non solo tra una nazione e un'altra, ma anche all'interno di uno stesso stato, dove, in alcuni casi le differenze tra città e periferia o tra le diverse tribù che lo popolano presentano differenze piuttosto evidenti.

I lavori di Neshat, Ghadirian, Guerresi e Satrapi esplorano la diversità di vivere il velo ai giorni nostri ma nessuna di queste artiste mette in evidenza un cliché che si è diffuso nel tempo. Propongono donne di carattere, a volte impersonificandole loro stesse in prima persona, che si confrontano con vari temi della vita pratica e spirituale, dell'essere donna e dell'essere musulmana. Non prendono una posizione netta sull'uso o meno del velo ma attraverso i loro lavori propongono diversi aspetti della vita con il velo raccontando sia momenti positivi che negativi, materiali e spirituali. Nel caso di Neshat, l'artista più conosciuta tra quelle qui proposte, mostra come il tema del velo sia parte del suo lavoro ben prima rispetto all'interesse che poi

avranno i media di facile accesso alla maggior parte della gente. Questo soggetto allora non spaventava ma era la metafora che meglio rappresentava il malessere di un' artista che per motivi politici dovette rimanere lontano dalla sua casa natale.

Il viaggio che fa Neshat è lo stesso che ha fatto la giovane Satrapi quando dovette allontanarsi dall'Iran per evitare la guerra. Solamente dopo essere ritornate in patria e aver compreso cosa fosse veramente successo sono riuscite a esprimere il loro pensiero attraverso le foto nel primo caso e il fumetto nel secondo. È pur sempre vero che per fare in modo che la loro opera si diffondesse su scala mondiale sono dovute ripartire nuovamente verso paesi più liberi, dove non sarebbero state censurate; ma facendo così non hanno posto l'accento sul velo e sulle donne ma hanno raccontato le difficoltà che si trovano in Iran attualmente, dove il problema del velo rispetto a quello della libertà di stampa, di parola o di esprimere la propria arte, non è il primo della lista. Shadi Ghadirian invece lavora dall'interno del suo paese, trovando soluzioni quasi banali per la loro semplicità ma che permettono alle sue opere di trasmettere il messaggio voluto senza mai incorrere nella censura a dimostrazione di come non servono gesti plateali per far nascere il dubbio di cosa stia veramente accadendo in Iran. Ghadirian è forse la sola che poi si concentra effettivamente sulla questione femminile proponendo temi legati alla gestione della casa, della famiglia e del lavoro. Propone le piccole difficoltà quotidiane che le giovani donne iraniane vivono e mostra persino come la guerra entri a far parte della routine casalinga, diventando quasi una presenza normale tra gli oggetti di casa.

I lavori di Guerresi sono quelli che ci fanno capire quanto sia importante il lato spirituale della religione, quello che accomuna ogni credo esistente, dove non ci sono regole che rendano una religione migliore dell'altra ma nella spiritualità ogni essere trova il suo mondo e il corpo ne è la dimora più adatta.

Assieme offrono una panoramica che separatamente verrebbe facilmente fraintesa se messa a confronto ad altre storie che attirano l'attenzione e che ormai rispecchiano di più i gusti dei fruitori.

La loro capacità sta nel dimostrare questo loro pensiero usando l'arte

contemporanea, un genere d'arte non sempre di facile comprensione e che a differenza di altri mezzi di espressione spinge il ricevente a indagare sulla vita di chi ha creato le opere. I video di Neshat così come le foto di Ghadirian ne sono un chiaro esempio: entrambe trattano a loro modo i divieti imposti alle donne in Iran, ad esempio quello del cantare in pubblico o di possedere determinati oggetti, protestando in maniera silenziosa, senza creare scompiglio, proponendo immagini che solo chi conosce davvero quella realtà ne comprende appieno il significato, mentre per altri è necessario andare alla ricerca dei motivi che hanno spinto le artiste a proporre determinati soggetti.

I due esempi di Lucchini e Bellini ci riportano ad un pensiero più pragmatico, molto vicino agli interessi economici. Il primo mostra come il mondo della moda riesca ad adattarsi al nuovo mercato e alla nuova espansione che questi paesi stanno vivendo. È interessante vedere come le due immagini di un *burqa* o *niqab* firmato Benetton possano essere contemporaneamente così simili e così diverse per significato: l'interesse commerciale da un lato e sociale dall'altro, che nel caso in cui la pubblicità dei *niqab* fosse vera, creerebbe un sentimento di incoerenza vedendo un'azienda che promuove i suoi vestiti ad un certo target e usa capi simili per diffondere altre problematiche.

Il progetto di Bellini, invece, evidenzia come i rapporti tra Occidente e Oriente stiano intensificando dal punto di vista economico, in particolare sotto forma di investimenti in cultura, dove le due parti cercano di esportare le opere e i manufatti che più li rappresenta in modo da far emergere in paesi stranieri la loro produzione artistica migliore e di conseguenza il loro stile di vita e pensiero culturale.

Il problema che ho riscontrato più frequentemente durante lo stage alla mostra “What Women Want (?)” in occasione della Biennale d'arte di Venezia nel 2011 era quello di far capire la diversità che esiste all'interno della macro categoria del velo, di come non si neghi l'esistenza dei maltrattamenti che alcune donne, a causa di gruppi estremisti, vivono, ma di far capire come l'argomento sia più vasto e pieno di sfumature.

Maria Pia Pozzato, docente all'università di Bologna, scrive: “Gli occultamenti

parziali del volto sembrano più ispirati a un dettato estetico: alterare la fisionomia del volto femminile in chiave antiestetica”¹⁵⁷ ma è giusto anche il punto di vista di Rossella Prezzo che sottolinea come “il velo dissimula un segreto, fa esistere un mondo del mistero e dell'occulto e, al tempo stesso, induce a toglierlo per mettere a nudo il segreto della donna orientale”¹⁵⁸.

Evidentemente il tema del velo è un problema di visibilità e percezione del corpo, che in base al vestito che indossa cambia di significato, e quindi dell'essere umano che se coperto è come se non esistesse, invece di percepire un corpo che cerca di mantenere la sua riservatezza e il suo pudore. Di sicuro è contro quell'idea di mettersi in mostra, tipica del mondo occidentale contemporaneo ammalato di narcisismo che non tollera il volto coperto in quanto non vedendo il viso di una persona, non si vede con chi si parla, la sua espressione, e ciò è inteso come una sorta di comunicazione a metà.

A differenza del corpo, che grazie ai vestiti, tradizionali o più moderni, in qualche modo si omologa tra le masse, il volto è l'unica parte del corpo umano che resterà sempre individuale, unica. Coprendolo è come se si rinunciasse a questa individualità, al proprio io.

Tra i vari esempi che ho scelto di proporre in questa tesi sono due le artiste che mi hanno maggiormente colpito: Shirin Neshat e Shadi Ghadirian.

Di Neshat ammiro il fatto che non abbia approfittato della situazione delle donne iraniane per diventarne una paladina, di farsi portavoce della loro liberazione, ma attraverso la particolare situazione che vive il paese, racconta piuttosto le diverse sfaccettature che coinvolgono i rapporti uomo-donna, non solo sotto il profilo sentimentale ma anche sociale. I temi proposti da Neshat mostrano sempre i due punti di vista attraverso i quali è possibile suddividere l'argomento trattato, opposti sia idealmente ma anche fisicamente, allestendo spesso i video in modo tale che siano uno di fronte all'altro e lo spettatore è costretto a stare in mezzo scegliendo ogni volta quale voce seguire. Neshat quindi parla sì di donne ma attraverso la

157 Maria Pia Pozzato *Velature e svelamenti. Un problema di semiotica delle culture* cura di Giovanna Franci e Maria Giuseppina Muzzarelli *Il vestito dell'altro*, Lupetti, Milano 2005 pp. 41-42.

158 Rossella Prezzo, *Veli d'Occidente*, op, cit. p. 97.

visione dei sentimenti e questi sono universali, non dipendono dalla provenienza e non cambiano se una donna porti o meno il velo. Anche alcune serie fotografiche di Ghadirian non sono circoscritte al solo contesto iraniano, ma il messaggio è adattabile ad ogni paese come nel caso di *Like every day*, e il velo in questo caso lo trovo un simbolo di appartenenza culturale, non tanto un simbolo di sottomissione della donna ai lavori domestici. Ritengo Neshat più visionaria, mentre Ghadirian più pragmatica. Entrambe partono da un messaggio da trasmettere, ben preciso e delineato quasi sempre un tema semplice, che nei video o nelle fotografie assume una dimensione ben più profonda che permette, appunto, riflessioni più complesse a dimostrare quanto le nostre realtà si assomigliano.

L'artista che, secondo me, potrebbe essere facilmente criticato nelle sue scelte artistiche è forse Flavio Lucchini. La volontà di toccare tale argomento potrebbe essere vista solamente come una maniera per far parlare di sé, nel senso che, scegliendo un tema ancora così dibattuto è semplice stupire un visitatore con poca conoscenza del mondo dell'arte contemporanea e di questi visitatori ne ho incontrati alcuni durante la mia esperienza di stage. La novità sta nel proporre il soggetto-velo sotto una luce diversa, mai vista prima, facendolo diventare un oggetto da rivista patinata. Il tema della moda è un tema comprensibile ad un pubblico piuttosto vario e vasto e anche le scelte dei marchi da apporre non sono casuali, sono nomi tra i più conosciuti e copiati nel mercato della moda, nei quali qualsiasi persona può riconoscersi. Esiste quindi questa sorta di ambiguità sull'operazione proposta da Lucchini a metà tra un'operazione di marketing e l'intenzione di mostrare una sorta di variazione del velo che coinvolge appunto il mondo della moda.

In conclusione, i creativi qui trattati sono un nuovo punto di partenza per vedere il tema del velo sotto quella luce nuova, utile a bilanciare un dibattito che ormai dura da troppo tempo e che si trova in una situazione di stallo in cui le parti sono ferme sulle loro idee, senza trovare mai una conclusione che metta d'accordo i partecipanti.

Bibliografia

A regola d'arte. Vol. 4 Dal Seicento all'Ottocento a cura di E. Bernini e R.Rota, Editori Laterza, Bari 2005

A regola d'arte. Vol. 5 Dal Novecento ad oggi a cura di E. Bernini e R.Rota, Editori Laterza, Bari 2006

Ahmed Leila, *Oltre il velo. La donna nell'Islam da Maometto agli ayatollah*, La nuova Italia, Scandicci 1995

Baghai Ariane, *Il linguaggio del velo* in "Futuribili", Fascicolo 1-2, FrancoAngeli, Milano 2011

Baring Louise, *Confusion in sharp focus* in www.telegraph.co.uk

Barthes Roland, *Sistema della moda*, Einaudi, Torino 1977

Barthes Roland, *Il senso della moda*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2011

Beatrice Luca e Borioli Gisella, *From fashion to art. The Vogue lesson*, Skira, Milano 2010

Behiery Valerie, *An interview with the artist. Connecting worlds: the art of Patrizia Maïmouna Guerresi* in <http://islamicartsmagazine.com>

Botta Sergio, *Abiti, corpi, identità. Significati e valenze profonde del vestire*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2009

Brancato Sergio, *Fumetti. Guida ai comics nel sistema dei media*, Datanews Editrice S.r.l, Roma 1994

Busto Andrea, *Il velo tra mistero, seduzione, misticismo, sensualità*, Silvana Editore, Milano 2007

Caraffini Francesca, *Intervista a Shirin Neshat* in "Virus" n.14, novembre 1998

Chrisafis Angelique, *Cornered-Princess Hijab, Paris's elusive graffiti artist* in www.guardian.co.uk

Codeluppi Elena, *L'Iran veste Prada* in www.ocula.it

Dal Monte Patrizia Khadij, *Velo e società* in www.islam-online.it

Danto Arthur C., *Shirin Neshat*, Rizzoli, New York 2010

de Leonardis Manuela, *Intervista Maïmouna Patrizia Guerresi La fotografia dello Spirito* in www.exibart.com

Di Marco Serenella, *Fumetto e animazine in Medio Oriente*, Tunuè Srl, Latina 2011

Dizionario dei concetti biblici del nuovo testamento, Edizioni Dehoniane, Bologna 1976

- Dorru Emanuele, *Al Louvre un tetto d'oro per il nuovo museo di Arti Islamiche* in www.nannimagazine.it
- Dragone Roberta, *Posata la prima pietra del Louvre di Abu Dhabi* in www.archiportale.com
- Fabietti Ugo, *Culture in bilico. Antropologia del Medio Oriente*, Bruno Mondadori, Milano 2002
- Feuillère Anne, *Intervista: Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud* Universale, prima di tutto in www.cineuropa.org
- Franci Giovanna e Muzzarelli Maria Giuseppina, *Il vestito dell'altro*, Lupetti, Milano 2005
- Giberti Massimiliano, *Un italiano a Parigi* in www.atcasa.corriere.it
- Guerresi Patrizia, *Ahwal. Stati dell'anima*, Photo & Contemporary, Torino 2009
- Guerresi Patrizia, *The mystic body*, Prearo Editore, Milano 2006
- Gupta Ruchira, *Shadi Ghadirian Interview* in www.tasveerarts.com
- Hadot Pierre, *Il velo di Iside*, Einaudi, Torino 2006
- Heller Erdmute, Mosbahi Hassouna, *Dietro il velo: amore e sessualità nella cultura araba*, Laterza, Roma 1996
- I. M. Pei: complete works* a cura di Philip Jodidio e Janet Adams Strong, Rizzoli International, New York 2008
- Issa Rose, *Shadi Ghadirian Iranian photographer*, Londra SAQI, 2008
- Jons Alan, *Inervista a Flavio Lucchini* in “@At” giugno/luglio, 2011 - n. 2
- Kybalová Ludmila, *Enciclopedia illustrata del costume*, Melita, La Spezia 2002
- La Storia*, vol. 14. Enciclopedia a cura di Luca Serafini, Istituto Geografico De Agostini, Novara 2007
- McLarney Ellen, *The Burqa in Vogue: Fashioning Afghanistan* in “Journal of Middle Est Women's Studies”, volume 5 n.1, gennaio 2009
- Maltese Corrado, *Delacroix. Dal sublime favoloso al sublime pittorico*, Edizioni per il Club del libro, Milano 1965
- Marra Claudio, *Nelle ombre di un sogno. Storia e idee della fotografia di moda*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2004
- Matthew Barney: the Cremaster cycle*, catalogo della mostra a cura di Nancy Spector (New York, Guggenheim Museum) New York 2004
- Mernissi Fatima, *Donne del profeta: la condizione femminile nell'Islam*, EGIC, Genova 1997
- Mernissi Fatima, *L'harem e l'Occidente*, Giunti, Firenze 2006

- Mishra Smeeta, *Saving Muslim women and fighting Muslim men: Analysis of representations in The New York Times* in "Global Media Journal", vol 6- iss. 11, 2007
- Nordio Mario, *Oltre la soglia: Iran. Cultura, arte, storia*, Masilio, Venezia 2005
- Ortiz Maria, *An Interview with Marjane Satrapi* in www.bookslut.com
- Pal Deepanjana, *An Iranian (Woman)* in www.caravanmagazine.in
- Paoletti Ingrid, *Forme complesse in costruzione* in "Frame" novembre-dicembre 2009
- P. Pan, *Presentata al Louvre la sezione islamica firmata da Mario Bellini* in www.corriere.it
- Pepicelli Renata, *Il Velo nell'Islam. Storia, politica, estetica*, Carocci Editore, Roma 2012
- Pietrusiska Inga, *Marjane Satrapi, Io «bisessuale» del fumetto* in www.cafebabel.it
- Poli Francesco, *Arte contemporanea*, Electa Mondadori, Milano 2007
- Posetti Julie, *Case Study 1: Media Representations of the Hijab*, Conference Paper per la Journalism Education Association Conference, Auckland, 2006
- Prezzo Rossella, *Veli d'Occidente. Temi, metafore, simboli*, Bruno Mondadori, Milano 2008
- Radius Emilio, *Ingres*, Skira, Milano 2005
- Ranzani Ermanno, *Mario Bellini Architetture*, Electa, Milano 1988
- Rebelli Poroma, *Politics of Fashion in Dubai* in "Isim Newsletter" 1/98
- Rieff Anawalt Patricia, *Storia universale del costume. Abiti e accessori dei popoli di tutto il mondo*, Mondadori, Milano 2008
- Rivera Annamaria, *La guerra dei simboli. Veli postcoloniali e retoriche sull'alterità*, Dedalo, Bari 2005
- Saggioro Alessandro, *Simbologia del vestire*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2007
- Satrapi Marjan, *Persepoli*, Rizzoli Lizard, Milano 2000
- Satrapi Marjan, *Taglia e cucì*, Rizzoli Lizard, Milano 2009
- Scardi Gabi, *Intervista a Shirin Neshat* in www.domusweb.it
- Segre Reinach Simona, *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda. Volume IV Orientalismi*, Meltemi, Roma 2006
- Shirin Neshat* catalogo della mostra a cura di Giorgio Verzotti (Torino, Castello di Rivoli), Charta, Milano 2002
- Stabile Carol A., Kumar Deepa, *Unveiling imperialism: media, gender and the war on Afghanistan* in "Media, Culture & Society", n.27, settembre 2005

Stuart Julia, *Beauty and the burqa* in www.independent.co.uk

Thomas Ruff: *Fotografien 1979-heute* a cura di Winzen von Matthias, Distributed Art Publishers, Colonia 2001.

Vanzan Anna, *La storia velata: le donne dell'Islam nell'immaginario italiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2006

Veniè Ada, *The Cremaster Cycle. La cosmogonia genitale di Matthew Barney* in <http://architettura.it/artland>

Vercellin Giorgio, *Tra veli e turbanti. Rituali sociali e vita privata nei mondi dell'Islam*, Marsilio, Venezia 2000

Warncke Carsten-Peter, *Pablo Picasso, 1881-1973*, B. Taschen, Colonia 1992

Sitografia

<http://shadighadirian.com>
<http://islamicartsmagazine.com>
www.amagazinecuratedby.com/juntakahashiundercover
www.advertolog.com
www.archiportale.com
www.atcasa.corriere.it
www.beautyacademyofkabul.com
www.bellini.it
www.benettongroup.com/it
www.bookslut.com
www.cafebabel.it
www.caravanmagazine.in
www.cineuropa.org
www.colors magazine.com/magazine
www.colors magazine.com/project/hunge
www.corriere.it
www.cremaster.net
www.domusweb.it
www.exibart.com
www.flaviolucchiniart.com
www.forughfarrokhzad.org
www.gladstonegallery.com
www.guardian.co.uk
www.independent.co.uk
www.islam-online.it
www.jamesmollison.com
www.louvre.fr
www.maimounaguerresi.com
www.nannimagazine.it
www.ocula.it
www.rogallery.com
www.tasveerarts.com
www.telegraph.co.uk
www.treccani.it
www.vam.ac.uk
www.youtube.com