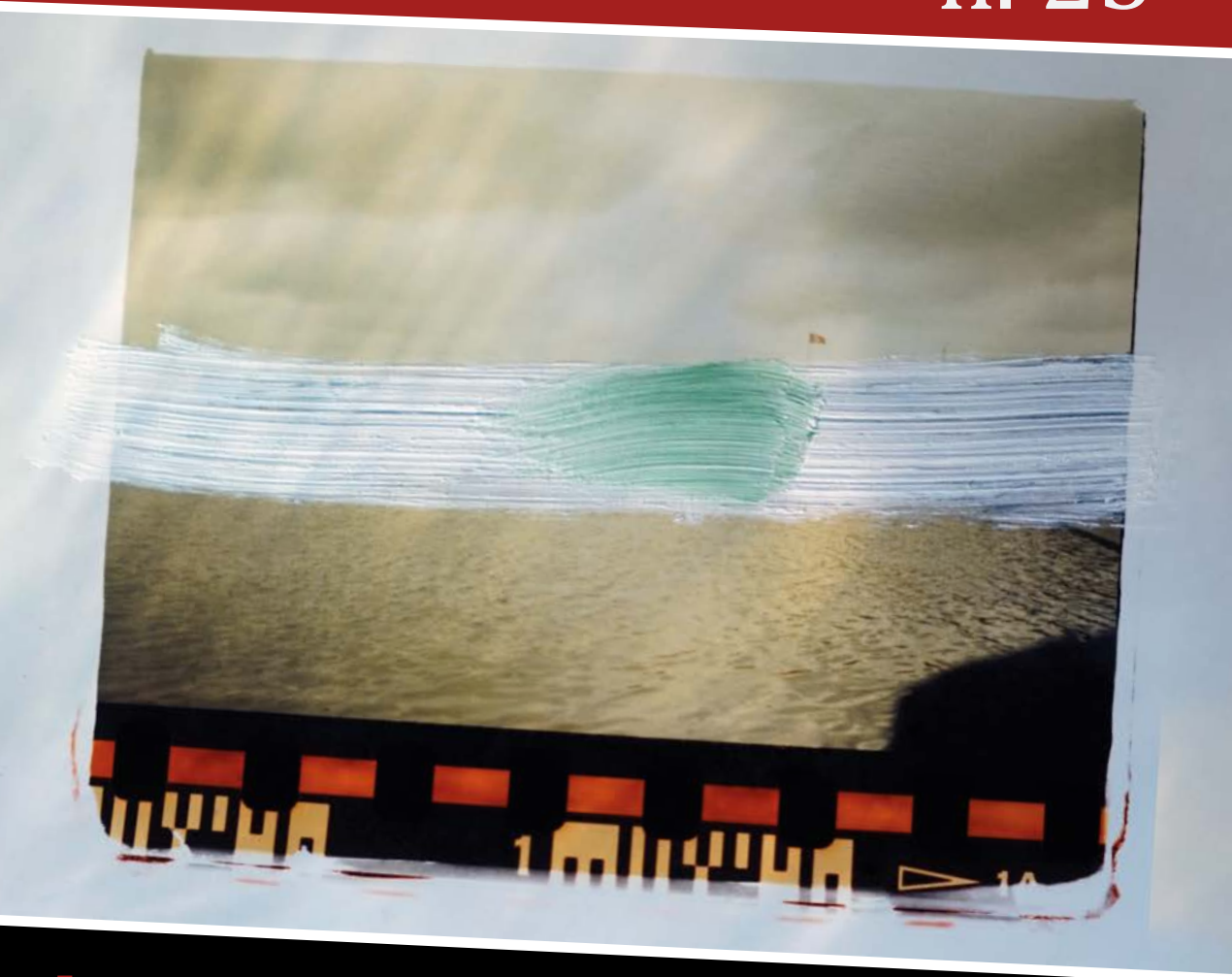


A arabeschi

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

n. 25



Incontro con Sabrina Ragucci

Queste siamo noi. Semplici immagini, scaturite dalla luce,
ci dissolviamo in coloro che guardano il recinto.

Sabrina Ragucci, *Miss G*, 2024

"L'usage de la photo".

Critica sociale e politica nell'immaginario fototestuale
a cura di Maria Rizzarelli



**RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI
SU LETTERATURA E VISUALITÀ**

arabeschi.it

n. 25, gennaio-giugno 2025

ISSN 2282-0876

Direzione

Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

Comitato scientifico

Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna), **Marco Belpoliti** (Università di Bergamo), **Marta Braun** (Ryerson University Toronto), **Lucia Cardone** (Università di Sassari), **Giulia Carluccio** (Università di Torino), **Monica Centanni** (Università IUAV di Venezia), **Michele Cometa** (Università di Palermo), **Sergio Cortesini** (Università di Pisa), **Elena Dagrada** (Università di Bologna), **Massimo Fusillo** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Michele Guerra** (Università di Parma), **Giulio Iacoli** (Università di Parma), **Davide Luglio** (Université Paris- Sorbonne), **Giuseppe Lupo** (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), **Bonnie Marranca** (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York), **Enrico Mattioda** (Università di Torino), **Martin McLaughlin†** (University of Oxford), **Florian Mussgnug** (University College London), **Federica Muzzarelli** (Università di Bologna), **Marina Paino** (Università di Catania), **Luca Somigli** (University of Toronto), **Alba Rosa Suriano** (Università di Catania)

Comitato editoriale

Elisabetta Abignente (Università “Federico II” di Napoli), **Giuseppe Carrara** (Università di Milano), **Cristina Casero** (Università di Parma), **Anna Masecchia** (Università di Firenze), **Raffaella Perna** (Università di Roma “La Sapienza”), **Elena Porciani** (Università della Campania, “Luigi Vanvitelli”), **Giovanna Rizzarelli** (Università di Ferrara), **Beatrice Seligardi** (Università di Bologna), **Giulia Simi** (Università di Sassari)

Comitato di redazione

Salvo Arcidiacono, Sofia Bordieri, Alessandro Di Costa, Carlo Felice, Doriana Giudice, Federica Malpasso, Laura Pernice, Corinne Pontillo, Enrico Riccobene, Giovanna Santaera, Simona Scattina, Ida Scebba, Viviana Triscari

Segreteria di redazione

Simona Scattina

Responsabili delle recensioni

Corinne Pontillo, Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

Progetto grafico

popeye studio, Salvo Arcidiacono

Direttore responsabile: **Maria Rizzarelli**

Periodico registrato presso il Tribunale di Catania il 4 maggio 2016 prot. N. 13/16
ISSN 2282-0876

SOMMARIO

INCONTRO CON | Sabrina Ragucci

Sabrina Ragucci. Profilo
di Beatrice Selgardi 9

Videointervista a Sabrina Ragucci
a cura di Beatrice Selgardi 17
Silvia Baroni

Flashover Oltremare. Sulla 'fotoscrittura' di Giorgio Falco e Sabrina Ragucci 19
Beatrice Selgardi

Farsi paesaggio. Leggere la prosa fotoletteraria di Sabrina Ragucci accanto ad Antonella Anedda, Ingeborg Bachmann, Elizabeth Bishop, Anne Carson e Alix Cléo Roubaud 37

'L'usage de la photo'. Critica sociale e politica nell'immaginario fototestuale

Maria Rizzarelli
'L'usage de la photo'. Critica sociale e politica nell'immaginario fototestuale. Premessa 63

Roberta Coglitore
Corpi assenti e agentività in Annie Ernaux e Paul Auster 73

Giorgio Bacci
Speaking in the most unspeakable way: pratiche di riscrittura e manipolazione delle immagini dagli anni Settanta a oggi 95

Francesca Tucci
Timothy Snyder e Nora Krug, On Tyranny. Un prontuario in difesa della democrazia 109

Stefania Arcara
Politica e fototesti nel movimento femminista tra Italia e USA negli anni Settanta: il caso di Donne è bello 129

Silvia Cucchi
Dentro e fuori l'autocoscienza. I fototesti di Rivolta Femminile 147

Giuseppe Carrara
«Ce monstre à deux têtes». A Cosmogony of Gender and Desire in Cahun and Moore's Aveux non avenus 163

Giulio Iacoli
Tecniche di cooperazione documentaria: fotoracconti del sisma 185

Marie Gaboriaud <i>Che fare di Buffalo Bill? Lo show della storia in discussione</i>	205
Giovanna Santaera <i>Ultimi paradisi di 'genere': Maraini e Quilici tra cinema, fotografia e letteratura nei mari del Sud del mondo</i>	221
Alessandro Cenzi <i>Origine di un'avventura fototestuale. Rimediazioni e riscritture in Niente resterà pulito di Negrin, Novelli e Vasta</i>	247
<i>Videointervista ad Alberto Saibene</i> a cura di Viviana Triscari	263

Zoom | obiettivo sul presente

Jan Baetens <i>Un phototexte oublié ? Quelques notes sur les clubs de livres dans la France de l'après-guerre</i>	267
--	-----

Letture, Visioni, Ascolti

Annie Ernaux e Marc Marie, <i>L'uso della foto</i> (Roberta Coglitore)	277
Dalila Colucci e Leonarda Trapassi (a cura di), <i>Forme del reale. Iconotesti narrativi nell'Italia contemporanea</i> (Imma Iaccarino)	281
Lavinia Torti, <i>Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo</i> (Giovanna Lo Monaco)	285
Roberta Coglitore, <i>Il fototesto autobiografico. Narrazioni ed esperienza del sé in Annie Ernaux e Michele Mari</i> (Corinne Pontillo)	289

Cross-fade

Maria Rizzarelli <i>Cornici, nascondigli e regole del gioco nei fototesti di Carmen Gallo e di Francesco Deotto</i>	295
Antonella Anedda, <i>La vita dei dettagli</i> (Riccardo Donati)	305
Antonella Anedda, <i>La vita dei dettagli</i> (Marco Maggi)	309

GALLERIA |

Viaggio fototestuale in Italia: temi, forme, supporti
a cura di Giovanna Santaera e Viviana Triscari

313



GIORGIO BACCI

Speaking in the most unspeakable way: pratiche di riscrittura e manipolazione delle immagini dagli anni Settanta a oggi

This contribution analyses artistic practices of rewriting and manipulating images from the 1970s to the present day, focusing on works that intertwine text and image in a complex semantic and medial stratification. Starting with an analysis of Ken Apteckar's work, which reinterprets a painting by Boucher by superimposing a sandblasted glass with an autobiographical text, the article reflects on the dialogue between subjective memory and collective history. The essay continues with Shirin Neshat's series *Women of Allah*, where photography and calligraphy merge to investigate the condition of women in post-revolutionary Islam, and continues with Mona Hatoum's *Measures of Distance* and Susan Hefuna's *Woman Behind Mashrabiya*, in which writing and image evoke distance, intimacy and segregation. These are followed by works by Roberto Malquori and Avery Singer, in which writing acts as a filter and vehicle for subjectivity. The investigation highlights the crucial role of visual culture and intermediality in activating the gaze and constructing a 'civil' image, in which the aesthetic and the political intertwine. The veil, the word, light and shadow become narrative and hermeneutic devices for exploring identity, memory and resistance.

1. Introduzione

Sedici pannelli a olio su legno per complessivi 305x305 cm, disposti sotto un vetro sabbiato che riporta un lungo testo ed è imbullonato a un centimetro di distanza dalla superficie pittorica, scrutano e interrogano lo spettatore adottando mezzi e stili differenti: non è soltanto l'allegoria della Pittura a richiamare l'attenzione del lettore/osservatore, ma anche la scritta che occupa buona parte dell'opera, andando a

sovrapporsi al dipinto di François Boucher e alla (finta) parete retrostante. Ma, esattamente, cosa sta guardando l'osservatore/lettore? E di quale opera si tratta? In che modo i due livelli, lo scritto e l'immagine, cooperano alla trasmissione del messaggio?

È opportuno procedere con ordine per fare chiarezza: quello appena descritto è un lavoro dell'artista Ken Aptekar, che si pone verso *l'Allegoria della Pittura* realizzata da François Boucher nel 1765, come il Pierre Menard protagonista del noto racconto di Jorge Luis Borges, autore della riscrittura contemporanea del *Don Chisciotte*. Aptekar ha infatti ricopiato, nella parte sinistra dell'opera, una porzione del dipinto originario che va a creare delle ombre sull'ipotetica parete su cui è collocato, per poi andare a sovrapporvi un vetro sabbiato e imbullonato alla superficie, con sovrimpresso un testo che si collega invece alla memoria di un episodio autobiografico avvenuto durante l'infanzia, che aveva sancito la divaricazione tra le aspettative della famiglia (che auspicava per il piccolo Ken un futuro da chirurgo) e i desideri del bambino (predisposto invece per la pittura).

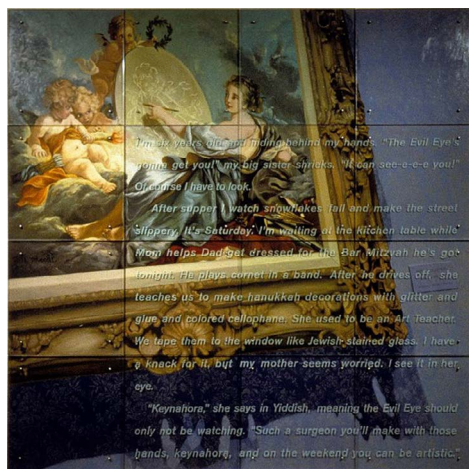


Fig. 1 Ken Aptekar, *I'm six years old and hiding*, 1996, 120" x 120" (305cm x 305cm) sixteen panels, oil/wood, sandblasted glass, bolts. Collection: the artist

Le mani dell'allegoria della Pittura, colta nel tipico gesto indicale, fungono da snodo tematico e punto focale della narrazione: sono le mani della madre che a sua volta era stata *art teacher* e che in casa sta insegnando ai figli a fare le decorazioni per la festa ebraica di Hanukkah, e sono allo stesso tempo quelle del figlio. Tuttavia, il quadro, al centro di una brillante analisi di Mieke Bal, non si limita a raccontare un episodio autobiografico, ma è un'opera stratificata, in cui la memoria soggettiva è riattivata in un contesto collettivo grazie a un sottile gioco di sovrapposizioni iconografiche e rielaborazioni intermediali:

Se da un lato è anche un gesto di intermedialità, dall'altro l'inflessione che egli apporta ai vecchi dipinti non solo li ravviva, attualizzandoli, ma soprattutto li mette in contatto con questioni sociopolitiche. In questo dipinto, il capolavoro del passato viene citato e quindi appropriato in un'opera che ne reclama la necessità nel presente. L'immagine è sovrastata da parole, e le parole esaltano una storia di soggettività, il tormento di un soggetto in relazione a oggetti che ha visto e che desiderava realizzare. [...] Quest'opera d'arte visiva, narrando in modo giocoso il dipinto più vecchio, solleva anche questioni sociopolitiche come la divisione dei compiti della famiglia nucleare, l'interculturalità e, in questo caso, la necessità di ricordare e ripensare

il modo in cui ricordiamo la situazione che ha portato la famiglia del pittore negli Stati Uniti – in altre parole, l'olocausto – e la questione della storia, le dubbie conseguenze della cronologia lineare come unico modo di pensare la storia.¹

Elementi essenziali a completare la cornice interpretativa del dipinto sono i concetti di 'multitemporalità' e di 'multidirezionalità', che vanno a scardinare «il senso della storia come serie cronologica di eventi: nel trasformare la storia (fattuale) in memoria (soggettiva)»,² determinando una lettura stratificata, mobile e ibrida di un'opera originale intessuta di citazioni, a livello testuale e visivo. Anche in questo caso, è opportuno rifarsi alle parole di Mieke Bal:

La poetica della citazione implica un riconoscimento della natura collettiva dell'arte: le opere, l'esperienza e ciò che l'immaginazione fa con esse. È una forma di collaborazione. È uno strumento per pluralizzare il narratore. La citazione non è una ripetizione, ma piuttosto un dialogo con altri, con ciò che ha preceduto l'opera contemporanea.³

È parso utile introdurre il presente saggio con questo esempio, perché pone in evidenza alcuni elementi costitutivi e fondanti anche del fototesto in quanto tale, a partire dall'idea di sovrapposizione e rielaborazione attiva di un'immagine e di un testo precedenti, che si presentano come unità minime e vettori di nuovi significati. Sono considerazioni che si collocano nell'ambito teorico della cultura visuale e del *pictorial turn*, da intendersi nel senso della

riscoperta postlinguistica e postsemiotica dell'immagine come interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività. È, insomma, la consapevolezza del fatto che *l'essere spettatore* (il guardante, lo sguardo, il colpo d'occhio, le pratiche di osservazione, di sorveglianza e il piacere visivo) può essere una questione altrettanto profonda delle varie forme di *lettura* (decifrazione, decodificazione, interpretazione ecc.), e che l'esperienza visiva, o *l'alfabetizzazione visuale*, potrebbe non essere completamente interpretabile sul modello della testualità.⁴

Se, da un lato, testo e immagine cooperano alla trasmissione del contenuto, dall'altro la lettura interpretativa di opere che forzano i confini disciplinari non è da ricondursi interamente nell'alveo della tradizionale storia dell'arte:

Per la cultura visuale, l'immagine è la fonte di una conoscenza speciale riguardante le condizioni di possibilità dello sguardo, ma non è mai sufficiente a sé stessa e per sé stessa. La discussione, quindi, non si conclude con l'immagine, né è limitata da essa: l'immagine, piuttosto costituisce sempre il punto di partenza per un viaggio il cui percorso – quello stabilito dalle

istanze che si ramificano a partire dall'immagine stessa – non è mai noto fin dall'inizio. Può rivelarsi una strada tortuosa piena di svolte improvvise, e può anche attraversare aree disciplinari specifiche alle quali l'immagine in questione appartiene di fatto.⁵

È in questa cornice concettuale che si muoverà il contributo, affrontando i temi della stratificazione, dell'intermedialità e dell'attivazione dello sguardo, attraverso la concatenazione di una serie di opere ritenute particolarmente significative per il ragionamento svolto, realizzate perlopiù da artiste e fotografe negli ultimi quarant'anni circa: chiaramente si tratta di una cernita soggettiva e come tale passibile di revisioni e approfondimenti ulteriori.

2. *Lo sguardo e il gesto: Women of Allah*

La celebre serie *Women of Allah*, compiuta dall'artista iraniana Shirin Neshat tra 1993 e 1997, si presta da punto di avvio della presente riflessione per la potenza e la ferma eleganza con cui l'artista intreccia il piano testuale e quello visivo, catturando l'osservatore in un gioco di specchi. La decisione di elaborare la serie nasce da un evento traumatico per Neshat, che nel 1990 era tornata per la prima volta in Iran da cui era partita nel 1974. L'esperienza del viaggio determina nella donna una alienante percezione di estraneità rispetto a un Paese profondamente cambiato rispetto a quello lasciato più di dieci anni prima, trasformato dalla rivoluzione islamica avvenuta nel 1978-1979. Il lavoro riunisce autoritratti e ritratti fotografici, ma anche fotografie di varie parti del corpo come mani, piedi, bocche, di donne iraniane, indagando la

figura della donna in tutta la sua complessità e ambiguità, colta nella dualità dei ruoli che la società iraniana post-rivoluzionaria le assegna: da un lato sottomessa alle restrizioni imposte dai rigidi dettami religiosi (l'obbligo del chador), dall'altro la condizione opposta che la vuole responsabile, partecipe e guerriera (si veda la presenza dei fucili). Le poche porzioni di pelle lasciate scoperte dallo chador sono ricoperte da stralci di testi in lingua farsi, i cui contenuti variano da soggetti religiosi a profani, fino a esplorare le sfere dell'intimità, della sessualità, del femminismo.⁶

Le opere rappresentano una realtà conflittuale, portando l'osservatore a interrogarsi sull'immagine che si trova di fronte: le idee della bellezza e dell'innocenza associate alla sfera femminile convivono, in modo stridente e dunque ancor più 'detournante', con la presenza minacciosa dei fucili che inquadrano lo spettatore, dando vita a un immaginario dissonante. Sono opere che insistono sulla scissione e ricomposizione dei predicati, visivi e testuali, a vari livelli: Neshat sfrutta sapientemente una peculiarità

dell'arte calligrafica araba, considerata «l'arte primigenia nell'ambito delle arti arabo-islamiche»,⁷ andando a ricomporre sulla superficie fotografica la dissonanza costitutiva della calligrafia araba, che costringe a concentrarsi «sulla lettura e sul significato delle parole» oppure, alternativamente, a dare maggiore attenzione «alle variazioni dell'aspetto e del ritmo delle lettere».⁸ La ricomposizione della dissonanza e della dualità percettiva avviene prima di tutto sul piano della soluzione artistica escogitata da Neshat, che interviene a calligrafia sulla fotografia andando a coprire le porzioni del corpo rimaste libere. In questo modo l'artista dà vita a immagini che ricordano le pratiche del Body Painting o i riti tribali della tatuazione, creando tuttavia una falsa pista interpretativa, dal momento che nella società iraniana tali pratiche non sono mai state in uso. Sono altri i meccanismi che Neshat mette in atto andando a inscrivere i testi sulla pelle delle donne ritratte, intrecciando contenuto visivo e testuale in funzione metanarrativa in modo tale da esplorare il significato dell'essere donna nell'Islam:

Nell'Islam il corpo della donna è stato storicamente una sorta di campo di battaglia per vari tipi di retorica e ideologia politica. [...] Più tardi, quando stavo componendo le mie immagini che avevano a che fare con il corpo di una donna musulmana, l'iscrizione sulla sua pelle mi è sembrata appropriata. Ritengo che l'uso della poesia sia particolarmente adatto, perché la letteratura ha storicamente svolto un ruolo importante nella lotta contro la repressione politica. La poesia è la voce letterale e simbolica delle donne la cui sessualità e individualità sono state cancellate dal *chador* o dal velo. [...] Ho quindi riposto la mia fiducia nelle parole di quelle donne che hanno vissuto e sperimentato la vita di una donna dietro il *chador*. Tutte le immagini si concentrano sul corpo, sul *chador* e sul testo.⁹

In *Women of Allah* i testi sono delle poetesse iraniane Forugh Farrokhzad (1932-1965) e Tahereh Saffarzadeh (1936-2008), e sottolineano, negli accostamenti con la fotografia, l'intreccio tra femminilità e violenza in connessione con il concetto di *shahadat* o martirio: «In definitiva, la *shaheed*, o martire, si trova all'intersezione tra amore, politica e morte. Sta commettendo un crimine perché ama Dio e questo amore implica violenza».¹⁰

Speechless (1996, fig. 2) è un'immagine accortamente costruita, che conferma il connubio straniante degli opposti concetti di attrazione e repulsione, sessualità e morte, rielaborati da Neshat con finezza artistica.

Fig. 2 Shirin Neshat, *Speechless*, 1996. Gelatin silver print & ink. 101,6 × 76,2 cm. Courtesy of the artist and Galleria Lia Rumma Milano | Naples



Guardando la fotografia, l'osservatore è rapito dallo sguardo della donna che invita lo spettatore a prendere posizione e a reagire di fronte all'immagine. L'opera acquisisce così un potere simile a quello delle *images agentes*, in quanto capace di suscitare una reazione nello spettatore.¹¹ Una reazione che va nella direzione di una nuova concezione del politico e dell'estetico, sulla falsariga delle riflessioni condotte in merito da Ariella Azoulay, secondo la quale è necessario ridefinire l'immaginazione politica, facendo spazio alla categoria del civile e dell'immaginazione civile:

Quello che intendo mostrare con questo libro è che il civile andrebbe separato dal politico, andrebbe definito come l'interesse che i cittadini nutrono verso se stessi, e verso gli altri, entro forme condivise di coabitazione e in un mondo che essi stessi creano ed alimentano. Per fare spazio al ritorno della categoria del civile, e al luogo destinato, al suo interno, all'immaginazione civile, è necessario innanzitutto ridefinire l'immaginazione politica. Propongo dunque che sia chiamata "immaginazione politica" la forma di immaginazione che va al di là della portata della mente individuale, che trascende il singolo individuo per esistere *tra* gli individui ed esserne condivisa.¹²

L'immagine civile contribuisce a tracciare un nuovo perimetro ermeneutico della fotografia come disciplina e non solo come oggetto, cui concorrono tre tipologie di sguardi: lo 'sguardo orientante', che «ricostruisce le informazioni di base sulle persone fotografate [...] e le loro condizioni di vita», lo 'sguardo professionale', «che deriva dal discorso sull'arte: la composizione, l'illuminazione, il posizionamento della donna fotografata, riferimenti precedenti richiamati dalla particolare aura che la circonda, e così via», e infine lo 'sguardo civile', «che raccoglie i frutti delle due forme di sguardo precedenti e al tempo stesso ne supera i limiti e le prescrizioni».¹³

Speechless si presta perfettamente a una lettura di questo tipo, con Neshat che calibra con precisione la scena fotografica: innanzi tutto, si tratta di un volto di donna di cui l'artista intercetta i rivolgimenti, i drammi e le incertezze interiori, intuendo una qualche connessione con la sua personale condizione di nomade.¹⁴ La sensazione è confermata dallo sguardo carico di una lontana, eppure indecifrabile, nostalgia, capace di afferrare lo spettatore in una complessa rete di sentimenti. È un 'effetto Medusa' che determina una risposta personale e collettiva al tempo stesso, unendo a livello iconografico e mediale due diverse connotazioni dello 'sguardo dell'immagine': «il potere delle immagini e quello delle donne sono modellati l'uno sull'altro e [...] in entrambi i casi si tratta di un modello abietto, mutilato e castrato. Il potere che vogliono si manifesta come *mancanza*, non come possesso».¹⁵ È un modo anche per ribaltare l'ottica maschile eterosessuale con cui di solito lo spettatore si volge a guardare e a possedere un'immagine, e ancora una volta la strategia mediale e iconografica è perfettamente ritagliata su quella contenutistica, ampliando le capacità evo-

cative della fotografia. È un campo di idee dissonanti quello predisposto da Neshat, che segue costantemente il filo conduttore della dualità, capace di collegare la sfera personale, intima, privata, e quella pubblica. È in questo interstizio che si collocano altri due particolari decisivi per la lettura dell'immagine. Il primo è il testo poetico di Tahereh Saffarzadeh, *Allegiance with Wakefulness*, in cui, come spiega Shirin Neshat, «La poetessa sta parlando ai suoi fratelli e li sta implorando di permetterle di partecipare al processo della Rivoluzione. È una donna che grida il suo desiderio di essere socialmente attiva e di non essere lasciata a casa».¹⁶ Riportare la scritta sul volto della donna equivale a darle la parola, sottolineando allo stesso tempo un disagio interiore della protagonista, scissa tra il suo essere guerriera per la fede e allo stesso tempo presenza sensuale, tra la volontà di pronunciare quelle parole e l'incapacità di aprire la bocca. Un dedalo di contraddizioni che trovano un ulteriore snodo icasticamente pregnante nel secondo particolare da prendere in esame, costituito dal doppio cerchio che compare vicino all'orecchio destro della donna: non è un orecchino, magari quello della celebre *Ragazza con l'orecchino di perla* di Johannes Vermeer, ma è la canna di un fucile. Ecco che i due sguardi, quello orientante e quello professionale, conducono inevitabilmente verso il terzo, quello civile, costruendo un'immagine semanticamente complessa. Il processo di ridefinizione iconografica della fotografia si è completato: l'immagine da passiva è divenuta attiva, ribaltando l'ottica eterosessuale maschile, per quanto la proposta di Neshat sia aperta e problematica e non chiusa. Il velo stesso presenta caratteri di ambiguità: non è un simbolo dell'oppressione maschile ma è piuttosto un emblema della condivisa (maschile e femminile) opposizione al mondo occidentale, che ha ridotto la donna a un oggetto a disposizione dello sguardo maschile.

La serie *Women of Allah* conferma la necessità di rivedere il rapporto tra estetico e politico, vedendoli non più come due poli opposti e inconciliabili, ma come due concetti che non si escludono a vicenda e che fanno parte di una galassia concettuale, semantica e interpretativa più ampia. *Speechless* è una fotografia potente, finemente costruita e pensata, perfino attraente, ma non per questo è priva di un forte valore politico. In *Speechless*, riprendendo quanto scritto da Arthur Danto a proposito delle *Elegie della Repubblica Spagnola* di Robert Motherwell, la bellezza estetica è 'artisticamente giusta' poiché è 'intrinseca al suo significato', rendendo collettivo ciò che è individuale: «La mia preoccupazione immediata – spiega Danto – è filosofica. È quella volta a sottolineare che la bellezza dei dipinti di Motherwell sia interna. I dipinti non devono essere ammirati perché sono belli, ma perché il fatto che siano tali è internamente legato alla loro referenza e al loro umore. La bellezza è un ingrediente nel contenuto dell'opera, proprio come succede, secondo me, con le cadenze delle elegie cantate o declamate».¹⁷

Grazie a questa serie di efficaci accorgimenti estetici, politici e narrativi, tra i quali bisogna ricordare l'inserimento di un 'oggetto-totem' «che trasforma l'immagine delle donne con il velo»,¹⁸ Shirin Neshat apre nuovi spazi semantici, dati dall'interazione, fondamentale e imprescindibile, dei diversi livelli mediali (fotografia e testo, a loro volta articolati nelle differenti implicazioni passate in rassegna). Così facendo, l'artista arriva a violare «gli spazi sacri e l'iconografia dei canoni islamici, ne decostruisce il metalinguaggio mitologico per poi riposizionarlo all'interno di un sistema semiologico arricchito di nuovi significati e reso, dunque, parte della storia. Essere parte della storia significa essere politici, svolgere un ruolo all'interno dell'odierna civiltà».¹⁹

3. Veli di parole: da Mona Hatoum ad Avery Singer

Shirin Neshat con la serie *Women of Allah*, che poi sarà ampliata in lavori successivi (in primo luogo *The Book of Kings*), si pone in un ambito di ricerche e sperimentazioni artistiche in cui la contaminazione del mezzo utilizzato è espressione di un'identità personale e culturale ibrida e stratificata, risultato di un'esperienza diasporica definita da un lato dai caratteri dell'eterogeneità e della diversità, e dall'altro dall'impossibile riconciliazione tra gli opposti sentimenti dell'estraneità e della familiarità, così come nel corso degli anni hanno spiegato, da angolature differenti, autori del calibro di Edward Said e Stuart Hall. È una dualità che, come visto, caratterizza l'opera di Neshat non solo a livello contenutistico ma anche a livello tecnico, ponendola in continuità, ad esempio, con un'altra artista di assoluto rilievo, che ha provato (e prova) sulla sua pelle l'esperienza di vivere

in una nazione diversa da quella d'origine: Mona Hatoum. L'artista è infatti nata a Beirut nel 1952 da genitori palestinesi, ma è residente a Londra dal 1975, allorché lo scoppio della guerra civile in Libano la sorprese durante quello che avrebbe dovuto essere un breve viaggio in Gran Bretagna. Le analogie

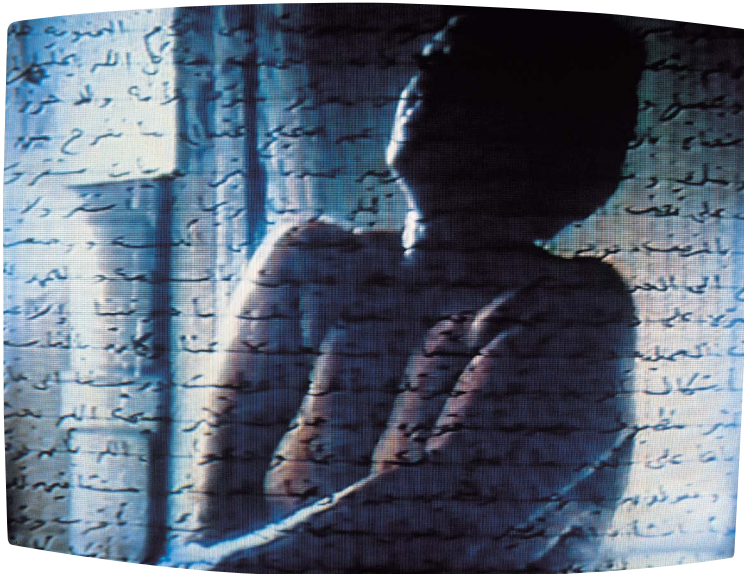


Fig. 3 Mona Hatoum, *Measures of Distance*, 1988. Colour video with sound, 15 min 35 s. A Western Front video production, Vancouver, 1988 © Mona Hatoum. Courtesy of the artist

biografiche, evidenti e vicine negli anni, si ripercuotono anche nella scelta di contaminare i mezzi utilizzati e nelle scelte espressive e stilistiche, come avviene nel video di 15 minuti e 35 secondi del 1988 intitolato *Measures of Distance*.

Nell'opera in questione, l'osservatore vede una serie di scatti che ritraggono la madre dell'artista mentre si sta facendo una doccia, la cui visione è velata dalla riproduzione di estratti dalla corrispondenza in arabo tra la madre e la figlia, letti in inglese dalla stessa Mona Hatoum. A livello sonoro, la lettura del testo in inglese si alterna con la riproposizione di frammenti di conversazione in arabo tra Hatoum e la madre. La stratificazione dei livelli semantici e medialti (le foto messe in sequenza filmica, il testo, le voci) restituisce la complessità di *Measures of Distance* e ne determina, come in *Speechless*, il significato, invitando lo spettatore a riflettere sull'impossibilità di un intimo ricongiungimento con gli affetti più cari. Le linee del testo in arabo diventano metaforicamente «un velo che si frappone fra la telecamera e il corpo nudo, le cui fattezze femminili evocano archetipi sessuali e materni, più che sollecitare voyerismo»,²⁰ e più ancora il susseguirsi dello scritto suscita l'associazione visiva con una sorta di filo spinato che divide spazi e tempi ormai irrinconciliabili:

Collegando la nostalgia di casa alla distanza della famiglia, il video unisce in modo toccante una desiderata comunione con la madre alla sua preclusione, dovuta ai fatti dell'esilio, che viene poeticamente tradotta nella struttura formale del pezzo con grande pathos.²¹

Proseguendo questa catena di associazioni visive, un'altra artista che percorre un analogo sentiero concettuale è Susan Hefuna, artista multimediale nata a Berlino nel 1962 e cresciuta tra Egitto, Germania e Austria. Si tratta di un'altra figura complessa, che porta in sé molteplici identità, al confine tra religioni e paesi differenti. Complessità semantica e strategia mediale si rispecchiano vicendevolmente nella realizzazione della serie fotografica *Woman Behind Mashrabiya* (1997-2004).²² In queste opere, lo spettatore riesce soltanto a intravedere, dietro i paraventi/pannelli chiamati *mashrabiya*, la figura di una donna, come velata da un telo semitrasparente:

Le *mashrabiyya* erano realizzate incollando tra loro tasselli di legno e venivano poste davanti alle finestre e ai balconi. [...] Questi pannelli, che filtravano la luce e il caldo, permettevano di aprire grandi finestre nelle facciate dei palazzi, con il vantaggio di tutelare la *privacy* domestica, permettendo di vedere all'esterno senza essere visti. Queste finestre raffinate nella fattura erano comunque una forma di segregazione per la donna che rimaneva una sagoma in controluce [...].²³

Così come la scrittura vela il volto della donna in *Speechless* e il corpo della madre di Mona Hatoum in *Mesasures of Distance*, in *Woman Behind Mashrabiya* è il paravento tipico dell'architettura araba a oscurare la donna. L'impossibilità di parlare o di ricongiungersi con un'identità ormai lontana nello spazio e nel tempo viene declinata da Susan Hefuna nella sensazione di reclusione e segregazione domestica. *Woman Behind Mashrabiya* tematizza il potere dello sguardo, rendendolo il fattore costitutivo della propria articolazione: la fatica che l'osservatore compie nel decifrare la scena solcata da profonde ombre e da improvvisi tagli luministici è la stessa che proverebbe di fronte a un palazzo con le finestre e le aperture schermate dalle *mashrabiya* (per quanto ormai non siano più in uso). Il velo diventa una barriera tra l'esterno e l'interno che imprigiona la donna nel ruolo domestico a lei tradizionalmente assegnato: l'apertura ermeneutica rimane soltanto sul piano voyeuristico dell'osservatore, che può intravedere mondi proibiti legati a un vetusto immaginario orientalista, lasciandosi trasportare dalla patinatura antica della fotografia. La donna è relegata a un ruolo di passività, tornando a essere oggetto dello sguardo eterosessuale maschile, come sottolineato da John Berger:

Si potrebbe semplificare dicendo: **gli uomini agiscono e le donne appaiono** [in grassetto nel testo originale]. Gli uomini guardano le donne. Le donne osservano se stesse essere guardate. Ciò determina non soltanto il grosso dei rapporti tra uomini e donne,

ma anche il rapporto delle donne con se stesse. Il sorvegliante che la donna ha dentro di sé è maschio: il sorvegliato femmina. Ecco dunque che ella si trasforma in oggetto, e più precisamente in oggetto di visione: in veduta.²⁴

È muovendo da questo presupposto che realizza le sue opere Roberto Malquori, artista dell'ambito della Poesia Verbo Visiva, raggiungendo probabilmente uno dei suoi vertici nella serie intitolata *Da Luther King*, compiuta nel 1968.

Fig. 5 Roberto Malquori, *Da Luther King*, 1968, scrittura su carta stampata, 26x18,7 cm. Collezione Carlo Palli, Prato.

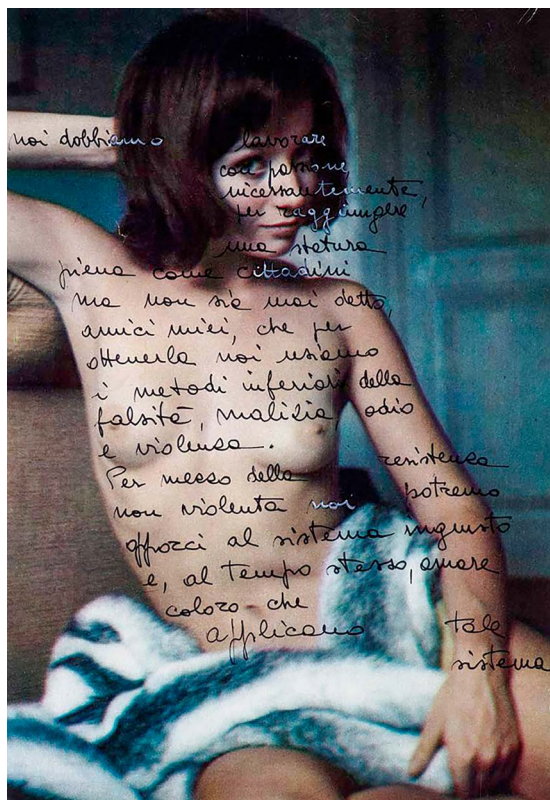


Fig. 4 Roberto Malquori, *Da Luther King*, 1968, scrittura su carta stampata, 27,6x18,2 cm. Collezione Carlo Palli, Prato.

Le fotografie, tratte plausibilmente da riviste per adulti, ritraggono donne discinte in pose provocanti e l'artista va a intervenire sulle parti nude scrivendo di proprio pugno una frase forse tratta da un discorso di Martin Luther King (purtroppo non è stato possibile identificare la provenienza esatta):

noi dobbiamo lavorare con passione incessantemente per raggiungere una statura piena come cittadini, ma non sia mai detto, amici miei, che per ottenerla noi usiamo i metodi inferiori della falsità, malizia, odio o violenza. Per mezzo della resistenza non violenta noi sapremo opporci al sistema ingiusto e, al tempo stesso, amare coloro che applicano tale sistema.

Il meccanismo impiegato da Malquori non è diverso da quello analizzato in apertura nel caso di *Speechless* e poi ripetuto in *Mesasures of Distance*: la scrittura autografa va a creare un filtro tra l'immagine sottostante e l'occhio dell'osservatore, comunicando la presenza dell'artista e al contempo dando voce alle istanze del soggetto fotografato. Un filtro che è schermo e velo di una soggettività che nella resa fotografica si carica di valore civile, per riprendere le parole di Ariella Azoulay. In *Da Luther King* Malquori unisce le istanze di differenti marginalità, riportando la riflessione alla volontà e ai desideri delle immagini:

Potremmo senza dubbio elaborare il rapporto fra immagini, femminilità e negritudine in maniera molto più completa, considerando altre variazioni sulla condizione dello statuto subalterno delle immagini in termini di altri modelli di genere, identità sessuale, collocazione culturale e perfino identità di specie.²⁵

Soggettività, citazione di fonti storico artistiche, velo e stratificazione del messaggio contraddistinguono anche l'ultimo lavoro preso in considerazione nella presente occasione, *Reputation Demolition on Dereliction Island* del 2018 di Avery Singer.²⁶ L'osservatore non si trova di fronte a una fotografia ma a un dipinto, che cita dichiaratamente, per voce dell'artista stessa, iconografie celebri, dalle Veneri alle Bagnanti. Dietro il velo di parole che ostruisce parzialmente la vista, Singer si autoritrae nella doccia:

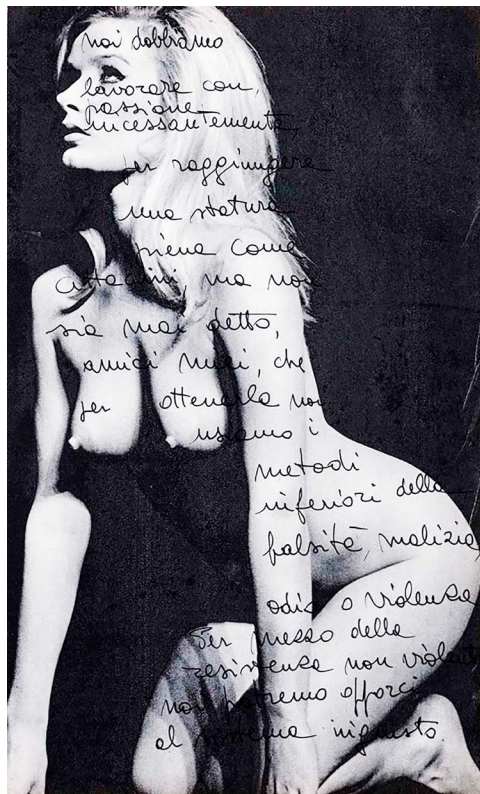


Fig. 5 Roberto Malquori, *Da Luther King*, 1968, scrittura su carta stampata, 26x18,7 cm. Collezione Carlo Palli, Prato.

le parole, ancora una volta, sono schermo, velo e al tempo stesso espressione del soggetto ritratto, comunicandone emozioni e turbamenti. In questo caso la scrittura e il soggetto conducono a identificare la stessa persona: l'artista. Singer dà vita a un ritratto stratificato leggibile su più livelli, a partire dalla tecnica utilizzata: l'artista impiega un particolare aerografo che dovrebbe teoricamente allontanare il senso di autorialità dell'opera, la cui paternità (o, piuttosto, maternità) è tuttavia chiaramente rivendicata dalla mano che indica la scritta in basso a destra.

Ancora una volta a emergere sono la dualità, l'ambiguità, la stratificazione, la rielaborazione di iconografie sedimentate e temi noti in immagini originali, nuove e potenti. Volgendosi indietro, è fin troppo facile notare come questi siano anche i concetti fondamentali che hanno contraddistinto tutte le opere e le artiste (e un artista) prese in esame, passando da Shirin Neshat a Mona Hatoum, da Susan Hefuna e Roberto Malquori ad Avery Singer. La calligrafia, le ombre, le luci, la cura nei dettagli sono tutti aspetti che concorrono a definire un vasto panorama che dalla storia dell'arte si amplia a comprendere differenti discipline limitrofe, confermando una volta di più l'esigenza di utilizzare, per analoghe tipologie di immagini, gli strumenti dati dagli studi di cultura visuale:

L'analisi del testo, della creazione che l'artista consegna al dominio pubblico e mette in contatto con l'immaginario del pubblico, permette di rendere giustizia, appunto, all'artista evitando di confonderlo con la sua opera. [...] L'intertestualità consiste nella citazione di precedenti rintracciabili, come testi e immagini esistenti. [...] L'interdiscorsività consiste nel prendere in prestito discorsi pregressi, comprese le tecnologie e le tradizioni del loro impiego.²⁷

¹ M. BAL, *Narratologia in pratica* [2021], Milano, Postmedia Books, 2024, pp. 97-102.

² Ivi, p. 18.

³ Ivi, p. 46.

⁴ W.J.T. MITCHELL, *Pictorial Turn* [1992], in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, V. Cammarata, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017, p. 84.

⁵ A. AZOULAY, *Civil Imagination. Ontologia politica della fotografia* [2010], Milano, Postmedia Books, 2018, pp. 65-66.

- ⁶ I. BERNARDI, *Shirin Neshat*, in Ead. (a cura di), *Progetto Genesi. Arte e Diritti Umani*, Milano, SilvanaEditoriale, 2021, p. 128.
- ⁷ C. ROVERE, *I gesti dell'alfabeto. Artiste arabe contemporanee dalla tradizione al design*, in E. DE CECCO (a cura di), *arte-mondo. Storia dell'arte, storie dell'arte*, Milano, Postmedia Books, 2010, p. 63.
- ⁸ Ivi, p. 63.
- ⁹ S. SHEYBANI, 'Women of Allah: A Conversation with Shirin Neshat', *Michigan Quarterly Review*, Vol. XXXVIII, Issue 2, Spring 199 <<http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0038.207>> [accessed 16 May 2025], traduzione dell'autore. Testo originale: «In Islam a woman's body has been historically a type of battleground for various kinds of rhetoric and political ideology. [...] Later, when I was composing my images that dealt with the body of a Muslim woman, inscription on her skin seemed appropriate. I feel the use of poetry is particularly apt, because literature has historically played a major part in the struggle against political repression. The poetry is the literal and symbolic voice of women whose sexuality and individualism have been obliterated by the *chador* or the veil. [...] I then put my trust in those women's words who have lived and experienced the life of a woman behind the *chador*. All images concentrate on the body, the *chador*, and the text».
- ¹⁰ *Ibidem*. Traduzione dell'autore. Testo originale: «Ultimately, the *shaheed* or martyr stands at the intersection of love, politics, and death. She is committing a crime because she loves God and this love entails violence». Cfr. anche S. NESHAT, *Women of Allah*, texts by F. Bonami, H. Dabashi, O. Zaya, Torino, Marco Noire Editore, 1997.
- ¹¹ Cfr. H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* [2010], edizione italiana a cura di F. Vercellone, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015.
- ¹² A. AZOULAY, *Civil Imagination*, cit., p. 12.
- ¹³ Le tre citazioni sono tratte da A. AZOULAY, *Civil Imagination*, cit., p. 135.
- ¹⁴ «I felt the internal turmoil of this woman caught in between the emotions behind her, yet the need in believing in something is taking her somewhere else. And I find that ambiguity and that sense of paradox extremely powerful» (Intervista di Shirin Neshat con Fereshteh Daftari rilasciata in occasione della mostra *Without Boundary: Seventeen Ways of Looking*, a cura di Fereshteh Daftari, tenutasi al MoMA dal 26 febbraio al 22 maggio 2006 <<https://www.moma.org/audio/playlist/196/2617>> [accessed 16 May 2025]).
- ¹⁵ W.J.T. MITCHELL, *Che cosa vogliono davvero le immagini?* [1996], in Id., *Pictorial Turn*, cit., p. 115.
- ¹⁶ Intervista di Shirin Neshat con Fereshteh Daftari rilasciata in occasione della mostra *Without Boundary: Seventeen Ways of Looking*, a cura di Fereshteh Daftari, tenutasi al MoMA dal 26 febbraio al 22 maggio 2006 (<<https://www.moma.org/audio/playlist/196/2617>> [accessed 4 March 2025]). Traduzione dell'autore. Testo originale: «The poet is speaking to her brothers, and she is begging them to allow her to participate in the process of the Revolution. It is a woman crying out for her desire to be socially active, and not to be left at home».
- ¹⁷ A. DANTO, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box* [2003], Milano, Postmedia Books, 2008, p. 145.

¹⁸S. AZARI, *Uno sguardo dietro le quinte* [2001], in E. DE CECCO, G. ROMANO (a cura di), *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Milano, Postmedia Books, 2009, p. 278.

¹⁹*Ibidem*.

²⁰F. GALLO, 'Mona Hatoum, Measures of Distance', *Doppiozero*, 22 novembre 2011 <<https://www.doppiozero.com/mona-hatoum-measures-distance>> [accessed 16 May 2025]. Sull'opera cfr. anche S. Burchi, 'Measures of Distance: geopolitica dall'intimità', *Arabeschi*, 21, gennaio-giugno 2023 (<<http://www.arabeschi.it/measures-of-distance-geopolitica-dallintimita/>> [accessed 9 October 2025]), con bibliografia precedente.

²¹T.J. DEMOS, *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham & London, Duke University Press, 2013 (Kindle Edition), p. 115. Traduzione dell'autore. Testo originale: «Connecting homesickness to familial distance, the video poignantly joins a desired maternal communion with its foreclosure, owing to the facts of exile, which is poetically translated in the formal structure of the piece with great pathos».

²²È possibile vedere un'opera della serie al seguente link: < <https://www.su-sanhefun.com/work/woman-behind-mashrabiya/>> [accessed 16 May 2025].

²³C. ROVERE, *I gesti dell'alfabeto. Artiste arabe contemporanee dalla tradizione al design*, in E. DE CECCO, G. ROMANO (a cura di), *Contemporanee*, cit., p. 74.

²⁴J. BERGER, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità* [1972], Milano, il Saggiatore, 2015, p. 49.

²⁵W.J.T. MITCHELL, *Che cosa vogliono davvero le immagini?* [1996], in ID., *Pictorial Turn*, cit., p. 115.

²⁶È possibile vedere l'opera al seguente link: <https://whitney.org/collection/works/62500> [accessed 16 May 2025].

²⁷M. BAL, *Narratologia in pratica* [2021], cit., p. 46.