

Il criptovelo.

Un ciclo di fotografie di Fiorella Ilario.

Il ciclo di fotografie realizzate da Fiorella Ilario e presentate al Museo Archeologico di Firenze, sono generate da uno scatto che di quelle foto ne rappresenta il manifesto e l'incipit. A differenza dalle altre quella fotografia è stata scattata in Italia, e precisamente a Firenze, in anticipo sulle altre immagini che, invece, sono il risultato di un viaggio compiuto a Istanbul.

La prima fotografia ritrae una giovane donna vestita secondo i canoni imposti dalla tradizione religiosa islamica più intransigente: il volto è semi coperto dal *burqa* che fascia il corpo femminile dalla testa ai piedi. Le tipologie di questo velame possono essere variate. Nella nostra lingua potremmo dire che la ragazza è imbacuccata. E' assai difficile dire se questa persona sia più o meno bella, quale sia la sua età. La donna in *burqua* è seduta all'interno di una sala degli Uffizi. Lo deduciamo dal fatto che alle sue spalle si riconoscono le sagome delle figure femminili della *Primavera* dipinta da Sandro Botticelli, uno tra i testi figurativi più celebri al mondo; sicuramente uno tra i più criptici, per via del programma concettuale che ne anima la composizione. Una griglia di significati reconditi che quasi s'impongono oscurando gli aspetti formali, cioè facendo diventare quel dipinto un quadro a chiave: un rebus intellettualistico attraverso cui farsi un'idea del mondo e dei legami tra alto e basso. Secondo gli studiosi, il programma iconografico sarebbe stato concepito e filtrato all'interno dell'Accademia platonica di Marsilio Ficino e del Poliziano- un circolo peripatetico sviluppatosi a Firenze col favore di Lorenzo il Magnifico. Il committente della *Primavera* nel 1482 circa fu però suo cugino Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, *Laurentius minor*, detto anche il Popolano, avversario e *competitor* del più illustre parente di Via Larga. Detto questo potrebbe darsi che la filosofia dell'opera sia soprattutto legata ai testi di Lucrezio, soprattutto al *De rerum natura* e all'interpretazione di quel testo data

dal filosofo Michele Marullo, entrato in contatto con il Popolano già alla metà degli anni ottanta del Quattrocento.

Tra la donna coperta del *burqa* e le apparizioni muliebri concepite dal Botticelli si crea un eloquente cortocircuito. Nell'arte di Sandro la figura femminile incorpora solitamente la doppia potenza di Amore-Eros, le due Veneri, quella celeste e la terrena. Può apparire liberata delle vesti come quando si mostra completamente nuda e scarmigliata-ad esempio nella *Venere in riva al mare* che è una moderna rievocazione della venustà all'antica. Altrimenti il femminile si mostra attraverso accessori in movimento, sotto vesti agitate dal vento-come nella *Primavera*. In questo caso tutto quello che riguarda l'interiorità, l'intimo dei sentimenti e delle passioni è trascinato all'esterno sul limitare dei corpi, i cui volti restano serenamente introversi e quasi distaccati. Così, “ per raffigurare il pathos –l'elemento psichico, patico, ovvero empatico-, Botticelli si accontenta di un semplice moto esteriore come dice Warburg, di un semplice vento che agita i capelli (quelli di Venere ad esempio) o le vesti (quelle delle tre Grazie nella *Primavera*)”[1]. Il fatto importante è che qui Aby Warburg “poneva le premesse di un'argomentazione dialettica sull'animazione dell'immagine, da cui doveva emergere il concetto decisivo, anche se oggi un po' dimenticato di formula patetica (*Pathosformel*)”[2]. In altre parole il velo con Botticelli, ma non solo con lui, non pietrifica, non castiga, non raggela il perturbante sessuale-erotico, la cui potenza solitamente preoccupa il potere assolutistico, piramidale e centripeto del maschile. Ragione per cui i sintomi ‘patetici’ di norma vengono coperti o dissimulati. I veli mossi da correnti d'aria più o meno forti farebbero dunque emergere sintomaticamente energie latenti, ovvero sotterranee, in costante agitazione dentro al corpo e nella società. Argomenti che spiegano l'interesse di Warburg per la figura della ninfa e per i panneggi.

Il contrasto con la figura della giovane ragazza- ritratta in primo piano e quasi completamente celata dal *burqua*, anzi costretta in quell'armatura di stoffa- si fa allora evidente ed eclatante quando si comprendano le ragioni di quell'imposizione religiosa registrata a carico del corpo

femminile. Difatti in una *sura* del Corano si domanda alle “credenti di abbassare i loro sguardi ed essere caste e di non mostrare, dei loro ornamenti, se non quello che appare; di lasciar scendere il loro velo fin sul petto e non mostrare i loro ornamenti ad altri che ai loro mariti, ai loro padri, ai padri dei loro mariti, ai loro figli, ai figli dei loro mariti, ai loro fratelli, ai figli dei loro fratelli, ai figli delle loro sorelle, alle loro donne, alle schiave che possiedono, ai servi maschi che non hanno desiderio, ai ragazzi impuberi che non hanno interesse per le parti nascoste delle donne. E non battano i piedi, sì da mostrare gli ornamenti che celano. Tornate pentiti ad Allah tutti quanti, o credenti, affinché possiate prosperare”.

In quella sala si ripete un tipo di situazione paradossale che poteva proporsi ai tempi del Savonarola, quando le giovani fiorentine vestite in modo troppo audace venivano richiamate all’ordine dal frate domenicano che proponeva di vestire con maggiore dignità. Secondo il linguaggio del lutto, all’opposto di quello del desiderio.

Insistendo sul *burqa*, seguendone gli spostamenti, l’autrice indaga e sperimenta il mondo islamico, guarda la città con le sue piazze, i suoi luoghi di culto, i parchi e i giardini. Mette in evidenza il contrasto che persiste tra il femminile e il maschile in quella società. Il *burqa* diventa il dispositivo centrale di questo interesse per ‘la ninfa’ nel mondo mediorientale, traccia sintomatica e quindi necessaria per interpretare un mondo e le sue categorie assai criptico per noi occidentali. Il contrasto femminile-maschile a volte si lascia intendere come gioco, rito, messa in scena; dove a tratti i due mondi si separano rigidamente e a volte s’intersecano sulla traiettoria disegnata dagli sguardi e dai gesti. In altri momenti la presenza femminile costretta a vivere accompagnata dall’oscurità e dal mistero appare quasi monolitica. Oppure può risultare ai margini in disparte, tenuta al di fuori ma al laccio grazie a quel dispositivo di copertura. Di fatto sembra vivere in una dimensione di perenne cerimonia. E’ questa una cerimonia che mantiene reclusa la bellezza (come in una tenda) e che ci sembra istituita per privare di libertà la donna; per controllarne e limitarne la potenza fisica e psichica, per circoscriverla e tenerla a freno. In altre parole per inibire il desiderio in e out.

Ma noi guardiamo tutto questo in una prospettiva rovesciata. Infatti nel nostro mondo tutto è troppo dis-velato, tutto è accessibile da tutti e nello stesso momento. Niente resiste al consumo e alla messa a nudo, alla trasparenza sempre più oscena e fintamente libertaria. Mentre qui da noi neppure lo sguardo, tanto meno la bellezza e il corpo, hanno una loro privacy, dall'altra parte del mondo il corpo è sequestrato, assieme alla sua bellezza, mentre lo sguardo parla dal recesso del vestimento. E forse per questo noi occidentali non possiamo tollerare questa inaccessibile oscurità e profondità del velo nero e cerchiamo di leggere negli occhi un appello, una richiesta di liberazione. Perché quel modo di negare e circoscrivere l'eros sta all'opposto del nostro denudamento, di ogni altro genere di rivestimento del corpo che abbiamo prodotto per decorare e trasfigurare la nuda carne. Invece quello che dovrebbe essere detto e riferito richiederebbe una doppia rivoluzione sia in quel mondo sia nel nostro. Due mondi che non s'incontrano vivendo e agendo su bande temporali non allineate.

Sergio Risaliti