

LAETITIA KY. LO SGUARDO DI MEDUSA

“C’era una volta una principessa che stava leggendo un libro, quando il boia la toccò sulla spalla per farle capire che era arrivata l’ora e lei, alzandosi lei, mise un tagliacarte tra le pagine per non perdere il segno e chiuse il libro”
(Anonima. Citata da Lea Vergine).

BREVE, INCOMPLETA E SEMISERIA STORIA DEI CAPELLI NELLA STORIA DELL’ARTE

I capelli come strumento espressivo, plastica capillifera come elemento di identità, mediati e trasmessi attraverso la fotografia, uno sguardo di medusa, letale nella sua forza eversiva, emendabile/neutralizzabile attraverso uno specchio/riflesso, simbolo della rappresentazione. La storia dell’arte ci fornisce molte indicazioni riguardo a questi fenomeni a cavallo fra espressione e rappresentazione dell’identità e rivendicazione.

E’ l’eccelsa bellezza dei capelli e delle forme di Medusa – l’unica mortale delle tre gorgoni - a far innamorare il sommo Poseidone nel tempio di Atene

Un sottile ma continuo filo cheratinico sembra unire numerosi eventi artistici nel corso dei millenni dell’arte occidentale, legando indissolubilmente la figura femminile e la sua dichiarazione d’identità e libertà.

30 mila anni fa, le veneri del paleolitico – le più antiche raffigurazioni dell’essere umano – testimoniano allo stesso tempo il bisogno dell’individuo di esprimersi in forma estetica, proiettando la sua identità e lasciando una traccia di sé e l’importanza conferita ai capelli.

Il particolare che accomuna tutte le veneri del paleolitico è l’accuratezza con cui le capigliature sono scolpite.

Il corpo è tratteggiato per volumi generali e il volto nella maggior parte dei casi è approssimato, mentre i capelli sono scolpiti con cura ed estrema precisione; la venere di Willendorf, mostra riccioli resi con sapienti e accurati nodi regolari, distanziati l’uno dall’altro da piccoli fori, creando un originale effetto decorativo.

Nell’età antica, la civiltà Minoica Cretese (2000-1.200 a.C), vera e propria culla del mondo occidentale, si distingueva per la raffinatezza e complessità delle acconciature.

Gli egizi sin dalla I dinastia (3100 a.C.) conferivano grande importanza all’eleganza delle acconciature, superando di gran lunga il puro effetto estetico, per caricarsi di valori simbolici, sociali e religiosi, come testimonia un grande varietà di dipinti, sculture e rilievi che scandiscono le epoche storiche della plurimillennaria dinastia egizia.

La mitologia dell’antica Grecia, come già accennato riguardo alla figura di Medusa, si arricchisce dei più sofisticati significati simbolici, che si sono configurati nel corso del tempo in maniera

singolare e complesse, arrivando a influenzare l'immaginario e l'iconografia dei giorni di oggi nelle varie discipline espressive.

La civiltà romana, al pari di quella greca ed egizia, attribuisce ai capelli e alla loro modellazione e agli ornamenti valori simbolici che si sono estesi lungo tutto il periodo di dominazione romana nei vari territori.

E' stato palesato il diffuso uso nelle classi agiate di parrucche realizzate con capelli veri provenienti dalle colonie romane

Nel periodo forse più complesso della storia occidentale, il Medioevo, i capelli permettono al potere ostentazioni e forme di espressione identitaria molteplici, diventando non solo un attributo di persona ma di personalità

Sono a tutti gli effetti proiezioni dei sessi, dei gruppi sociali e del loro censo e inclinazioni filosofiche e politiche.

Alla donna era imposto di nascondere i capelli con un velo, tranne le vergini o le martiri, che sarebbero state illibate per sempre.

Ma si riscontrano nel cosiddetto "periodo buio, momenti di ostentazione sociale, soprattutto nella Firenze del 300', in cui, Franco Sacchetti faceva ironia sulle "portature" delle donne, acconciature femminili a guisa di torre, costituite da cerchi sovrapposti di capelli veri e finti.

Nel Tardo medioevo si affermò il cosiddetto "Balzo", struttura a cupola, uovo o turbante, intorno a cui si avvolgevano i capelli, reso celebre ai posteri dal ritratto di Ginevra d'Este eseguito dal Pisanello, oggi esposto al Louvre.

Come afferma Cesare Vecellio nel suo libro "Abiti e costumi a Venezia", le donne abbienti amavano imbiancare i capelli, usando una 'sponzeta' (spugna) con cui cospargevano una tintura e si esponevano poi al sole.

Gli scrittori del medioevo si limitavano spesso a ritrarre fisicamente i personaggi descrivendo le capigliature, talvolta solo il colore.

Il colore informava sul pregiudizio legato al personaggio,: dei mori e dei rossi si deve diffidare, mentre la capigliatura bionda palesava una superiorità fisica, etica e morale, scriveva nel suo testo la Zallot.

Nella logica medievale e nelle sue sintesi culturali, la capigliatura aderisce all'esistenza; i capelli sono vita e sono morte.

La regina Clotilde narrano le cronache, fra nipotini uccisi e capelli corti, preferì la prima opzione e Petrarca nel suo Trionfo della Morte, la protagonista Laura, perde la vita, attraverso lo strappo di un capello; l'allegoria è chiara, senza il capello si muore, si diventa polvere, perdendo l'identità. La gran parte della ritrattistica cinquecentesca dedicata alla bellezza muliebre conferma l'importanza delle capigliature, come simbolo del lignaggio, delle qualità intellettuali e delle qualità personali.

Isabella d'Este Gonzaga ritratta da Leonardo, con i "capelli sciolti" raccolti in una fine reticella, era considerata l'arbitro dell'eleganza nelle corti italiane di quel periodo.

Sempre Isabella intorno agli anni 20' del XVI secolo ideò la cosiddetta "capigliara", un copricapo a metà strada fra la parrucca e l'acconciatura, costituito da una complessa architettura di capelli posticci, seta, nastri e gioielli, come ci mostra il bel ritratto di Lucia Brembati dipinto da Lorenzo Lotto nel 1518 circa.

La sposa di Cosimo I de' Medici, Eleonora di Toledo, viene considerata unanimemente una creatrice di mode e tendenze del periodo.

Nel ritratto eseguito da Agnolo di Cosimo "Bronzino" nel 1540 circa, i capelli della duchessa, senza acconciatura, sono messi in bella evidenza, raccolti in una "scuffia" adornata di perle, che valorizza le forme della testa, squisitamente femminile.

Il decalogo comportamentale del tempo imponeva morigeratezza estrema, e mani (con fazzoletti, ventagli ecc..) e capelli diventavano elementi per comunicare significati importanti all'osservatore.

Il ritratto femminile di Alessandro Allori risalente al 1560 circa, testimonia come dalla seconda metà del XVI secolo, prenda forma una pettinatura molto semplice che mira a ridisegnare il profilo della testa femminile.

L'identità femminile del tardo Cinquecento, è un'identità guerriera, che sostiene un genere sessuale combattivo; la guerra non è contro nemici esterni, ma principalmente un conflitto interno, contro la propria natura minacciosa.

La figura viene rappresentata quasi sempre divisa in due parti, la parte inferiore, il corpo, colpevole di scatenare forze negative, attrazione sessuale, incontrollabili e sovversive per l'uomo, tende a essere cancellato o parzialmente oscurato dal disegno complessivo della figura.

La parte superiore, la testa, sede della ragione in contrasto con la carne mortale, è invece evidenziata ed esaltata nella sua naturalezza.

I rigidi e ingombranti collari contribuiscono a creare una scissione ottica della figura e il viso diviene il punto focale e il fulcro di tutta la persona, incarnando la metafora di dimora dell'anima.

Il Settecento rivoluziona i canoni estetici, all'insegna dello stile Barocco e Rococò, trasformando la donna in un'icona ispirata alla Venere; sensuale e procace e la capigliatura doveva essere bionda e folta.

Un secolo che tagliava i ponti con la mestizia, il pudore e la modestia dei secoli precedenti, in fatto di acconciature e accessori.

All'inizio del XVIII secolo le acconciature sono alte come sulla fine del Seicento e si porta ancora la "cresta", che è considerato un ornamento aristocratico, come ci ricorda anche il Goldoni nei suoi "Mémoires".

L'inizio del XVIII secolo ha visto imperversare il cosiddetto stile "Fontange", nome derivato dalla duchessa omonima.

Luigi XIV, il Re Sole, lanciò la moda delle parrucche, arruolando oltre 40 "hair designer" per progettare acconciature posticce in esclusiva per lui.

La moda si propagò rapidamente dal versante maschile a quello femminile; le parrucche virili erano di solito bianche mentre quelle muliebri avevano tinte pastello, rosa, viola, o blu.

Iniziò una sfida basata sul virtuosismo, con parrucche sempre più elaborate, alte (raggiungevano anche gli 80 cm), che indicavano in maniera esplicita, grazie anche a specifiche decorazioni, la posizione sociale di chi le indossava.

A questo si aggiunse in breve tempo la consuetudine di incipriare le parrucche e le famiglie più in alto nella scala sociale, avevano una stanza dedicata alla "toilette", dove le parrucche venivano disposte in ordine e quotidianamente sottoposte a un trattamento con amido di riso e patate e sistematicamente spolverate.

Maria Antonietta contribuì in maniera sostanziale al diffondersi delle acconciature alte, facendosi acconciare dall'"hair stylist" ante-litteram Léonard, che arrivava a concepire mîse capillifere alte oltre 50 cm.

Marie-Jeanne, detta Rose, Bertin, abile modista giunta a Parigi dalla natia Piccardia divenne la designer e image maker di Maria Antonietta, creando uno stile personale.

Léonard lancia anche il trend di inserire nell'acconciatura sciarpe di velo che ornano i capelli con le cocche sbuffanti, i cosiddetti "poufs", ovvero le acconciature imbottite con un cuscinetto di crine; la Francia dettava la moda per tutto il resto dell'Europa.

La sorella di Maria Antonietta, Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, regina di Napoli, spaventata dal basso livello degli acconciatori partenopei, chiedeva a Léonard i modelli ogni mese e pretendeva

che una volta l'anno si recasse nel capoluogo campano per aggiornare la sua collezione di parrucche e acconciature e per addestrare i parrucchieri di corte.

Il Tuppè, o "tupè", dal francese toupét, o ciuffo, in varie forme (a piramide, a ventaglio, a panier, noblesse, alla Susanna, alla Mongolfiera..) per essere mantenuto stabile nella sua elevazione, richiedeva un'armatura ricavata con il filo di ferro, venivano poi cosparse di profumi e oli per tenere i capelli in piega e saldi li oggetti di decorazione.

Nei castelletti dell'acconciatura si usava anche mettere un piccolo piatto che alcune dame riempivano di sangue e miele per evitare che parassiti e insetti ronzassero intorno alla testa e attorno al viso.

A fine del XVIII secolo, le architetture capillifere, portarono a creare parrucche – la cosiddetta pettinatura a "cignone". – composta da ben 15 canne di treccia e il tuppè può essere innalzato su una parrucca.

Già dalla metà del secolo, si affermarono pettinature più semplici che spodestarono le parrucche e le donne giovani esibivano un'acconciatura di capelli legati in forma di coda con un nastro.

Notevole importanza assumeva anche la "cuffia", che da due secoli era scomparsa come oggetto di eleganza (ma continuava l'uso quotidiano).

Un compendio degli stili di acconciatura e dei valori simbolici e socio-culturali connessi, sono rintracciabili in una sorta di museo ideale, che riunisca i ritratti femminili eseguiti nell'arco del XVIII secolo da artisti come: Thomas Gainsborough, Antonio Rafael Mengs, Pompeo Batoni, John Smibert, George Romney, Elisabeth Vigée-Lebrun, Fragonard, Jean-Antoine Watteau e molti altri.

Queste usanze continuarono fino all'arrivo della Rivoluzione Francese, quando le idee repubblicane fecero tabula rasa del lusso e dell'esuberanza sfoggiate fino a quel momento.

La rivoluzione impone nuovi valori e stili di vita e tutti sfoggiano capelli naturali, simbolo di una nuova indipendenza di pensiero.

Le donne iniziano ad esibire acconciature naturali tenute insieme con pettini di guscio di tartaruga, perni o nastri, invece di complessi e artificiosi ornamenti.

Nel XIX secolo la lunghezza dei capelli aumentò, sotto l'influsso del Romanticismo, che recuperava atmosfere medievali, i Prerafaelliti, simbolo estetico di questa temperie culturale, ritraevano le loro eroine tormentate con lunghissime capigliature.

La lunghezza delle capigliature nell'800' venivano celebrate anche da scrittori e poeti e dalle leggende medievali.

Negli allestimenti shakesperiani, l'attrice che impersonava Giulietta, gettava dal balcone la treccia all'amato, questa tipologia teatrale contribuì in maniera notevole alla diffusione del "lungo" e nell'arte, le innumerevoli Maria Maddalene dipinte, seguivano all'unisono l'iconografia che le vedeva nude, ma coperte da una chioma di capelli, che diventava un mantello protettivo.

Il combinato disposto dell'influsso delle avanguardie storiche di inizio XX secolo e del primo conflitto mondiale, affidano alle donne un nuovo ruolo, un nuovo abbigliamento e acconciature inedite.

L'emancipazione passa per l'assunzione di ruoli che le affrancano dal focolare domestico, trovando spazio oltre che nell'agricoltura anche nella moderna industria.

Vengono eliminati i busti, gli orli degli abiti si accorciano e viene scelto il tailleur come uniforme quotidiano.

Le flapper (in UK) o Garçonne (in Francia), mostrano una donna indipendente, che fuma e beve e balla il charleston; i capelli si accorciano e i corpi diventano più androgini.

Il cinema, ancora giovane, contribuisce a creare un nuovo immaginario femminile con attrici come Greta Garbo, Marlene Dietrich, Louise Brooks e Joan Crawford.

Brand come Chanel e Patou si adeguano a questo nuovo paradigma e nel mondo dell'arte nasce il connubio fra moda e futurismo.

Il XX secolo ci ha offerto un'altra serie di variazioni sul tema del rapporto arte, avanguardia e acconciatura.

La fine degli anni 60' ha visto il diffondersi del look "figlio dei fiori", gli Hippies che da Haight Ashbury a San Francisco hanno diffuso usi e costumi nel resto del mondo, con un "youthquake" su scala planetaria.

Capelli lunghi al naturale.

Il punk diffusosi nella seconda metà degli anni 70' impone come completamento dell'uniforme con chiodo e spille da balia, un taglio Mohawk, simbolo di ribellione del movimento.

LAETITIA KY. LO SGUARDO DI MEDUSA

Era il 1884 quando si tenne la prima mostra di disegni ad Amsterdam realizzata esclusivamente da artiste donne a cui fecero seguito altre due mostre a Parigi nel 1908 e nel 1913.

Oltre 50 anni sono trascorsi da quando Judy Gerowitz, che aveva appena rinunciato al suo cognome da sposata, adottando l'alias di Chicago, metteva in scena la sua opera monumentale

realizzata con il contributo di numerose collaboratrici e dedicata a 39 personalità femminili storiche; una cristologica ultima cena alla cui tavola si siedono donne e non discepoli.

Stessa distanza storica ci separa dall'azione dell'afro-americana Adrian Piper, in cui esplorava i clichè legati all'identità nera e quella femminile, percorrendo le strade di Cambridge, vestita con abiti maschili, con parrucca nera, occhiali da sole e una barba posticcia.

Più di recente, nell'ultimo decennio del XX secolo hanno iniziato ad affermarsi artiste dall'identità pluriculturale, che hanno fatto della situazione femminile e dell'analisi e rielaborazione dei fenomeni connessi al concetto di sex e gender, il fulcro della loro ricerca poetica ed estetica.

Mi riferisco a figure come l'iraniana naturalizzata americana Shirin Neshat, che attraverso le sue fotografie e video, presenta figure femminili in chador, veri e propri totem delle rivendicazioni di genere; le sculture di Mona Hatoum, palestinese emigrata dal Libano a Londra crea opere circonfuse di una minaccia imminente e i ricami femminili di Ghada Amer – trasferitasi dall'Egitto alla Francia – invertono i ruoli, mettendo a nudo lo sguardo occidentale che riduce il corpo femminile al rango di oggetto sessuale.

La figura di Cindy Sherman, garantisce un legame, una continuità tra la fase di ricerca sperimentale degli anni Sessanta e Settanta e le tendenze postmoderne che invadono il panorama artistico internazionale a partire dagli anni Ottanta.

Nel 2022, possiamo affermare che dei passi avanti sono stati fatti e che, mostre come questa, che non molti anni fa sarebbero state lette come gesti in difesa di minoranze, ora assumono la valenza di certificazioni di cambiamenti e metamorfosi di situazioni che hanno assunto nuove prospettive, non solo in ambito estero ma anche nella nostra Penisola.

Quelli sopraelencati sono sicuramente alcuni dei principali presupposti in cui si può iscrivere l'opera della giovanissima Laetitia Ky, che si è proposta, sin dagli inizi della sua operazione estetico-militante, progettata e condotta dalla sua abitazione-atelier alla periferia di Abidjan, di produrre opere che potessero allo stesso tempo istigare gli spettatori alla riflessione e promuovere la condizione femminile.

Quella condizione che nel mondo dell'arte ha stentato ad affermarsi nel corso dei secoli ed è per lungo tempo rimasta in una condizione che passa "dalla cronaca all'eternità senza fruire di un momento di storia" come affermava Lea Vergine nel suo celebre saggio-catalogo "L'altra metà dell'avanguardia. 1910-1940".

Un complesso di menti creative che hanno subito una discriminazione – divenuta presto automatismo destituito di ogni acrimonia – che ha creato un ghetto che non dialogava con il

centro del mainstream artistico e ha generato una folta schiera di agguerrite Euridice senza Orfeo, principesse senza bisogno di principi azzurri.

Il saggio di Cheik Amidou Kane, "L'avventura ambigua", tra i punti di riferimento dell'opera di Laetizia Ky, è stato pubblicato nel 1961, sull'onda dell'entusiasmo per le numerose conquiste di indipendenza dei paesi africani avvenute nel 1960.

Questa felice congiuntura poneva gli africani e in particolare artisti e intellettuali di fronte alla necessità di strutturare una nuova forma culturale, identitaria ed espressiva, con cui presentarsi nella nuova veste autonoma e indipendente.

Per le artiste questo tentativo di ridefinizione è continuato a lungo e sta ancora continuando.

In primis la scelta dell'artista ivoriana di mettersi in gioco in prima persona, ritraendosi nelle foto; la scelta del medium espressivo, della "scultura capillifera" nasce dalla congiuntura di una serie di avvenimenti.

In primis lo stato d'insoddisfazione – poco più che adolescente - per le condizioni in cui versano i diritti delle donne nel suo paese e la necessità di esprimersi in modo da rivendicare la propria identità e fierezza.

"All'inizio ho scoperto sui social network immagini d'archivio, fotografie risalenti all'epoca precoloniale, di donne con acconciature elaboratissime, vere e proprie sculture e questo mi ha da subito fatto scattare un'idea, associata alla diffusa moda di lisciarsi i capelli delle donne africane, per somigliare alle occidentali. Rifiutare cioè i capelli ricci, mossi, "frisé", vero e proprio simbolo identitario".

Quindi in prima istanza si manifesta la volontà di rivendicazione, dove la capigliatura rappresenta non solo un codice genetico, ma un simbolo di fierezza e identità culturale.

"Da quel momento ho deciso di partire dai capelli per costruire un mio linguaggio espressivo. La fotografia e i social network mi sono sembrati gli strumenti più adatti per creare allo stesso tempo una forma di espressione soggettiva e un metodo di diffusione, che permetteva di aggirare le difficoltà di natura economica e di resistenza del sistema artistico, previste dall'affitto di un atelier, di materiali e di presentazione di un proprio lavoro a gallerie e dealers. Io, con il mio corpo e la mia mente sono sempre disponibile a creare idee e opere, senza bisogno di aiuto esterno".

Particolarmente interessante nel contesto di questa ambiguità identitaria, registrare la coincidenza fra la rivendicazione di una cultura identitaria da parte degli artisti africani e quella delle artiste in genere, verificatasi a partire dai primi anni Settanta.

In quel periodo entrambi muovevano i primi passi incerti, concentrati totalmente sulla rivendicazione del diritto all'esistenza.

Dopo un black out degli anni 80' (ad esempio le artiste italiane scompaiono dal panorama internazionale), alcune artiste africane sul finire del decennio iniziano ad affacciarsi sulla scena come i colleghi maschi, complice la mostra "*Magicien de la Terre*" al Centre George Pompidou di Parigi.

L'edizione di fine XX secolo della Biennale di Venezia, premia un padiglione virtuale composto da opere di sole artiste donne; "*Pratiche mediali nell'arte delle donne 1977-2000*".

Laetitia Ky mette in gioco coscientemente il proprio corpo e la propria identità, unendo sinergicamente una dimensione performativa con una plastica e la mediazione fotografica.

In questo contesto l'operazione compiuta dall'artista ivoriana richiama alla memoria le parole di Rosalind Krauss in "Bachelors":

"La vera forma concettuale del problema comincia altrove....con il significato di un gabbia per il corpo che trattiene. Non è quadrato quello spazio? Cosa si prova ad essere messi in mostra? Cosa significa davvero la parola "sempre"? Cosa sarebbe essere eternamente, al centro dello sguardo di qualcun altro?? "

L'artista è fotografa e modella di sé stessa, soggetto e oggetto contemporaneamente, utilizza il proprio corpo per procedere nel percorso di conoscenza di sé – e non di un generico modello rappresentativo – e del mondo femminile africano, di cui si sente parte integrante.

E' un'attitudine che coinvolge anche una dimensione etica la sua, che snoda attraverso un conflitto contro il sistema mediatico e l'invasiva pioggia di immagini che quotidianamente vengono diffuse nell'infosfera.

A differenza della maggior parte delle immagini che vengono consumate quotidianamente, nelle quali il corpo viene trattato come merce di scambio tra autore e spettatore, Laetitia Ky usa il suo corpo per istigare una riflessione e aprire un dialogo con sé stessa; inserisce il suo corpo in scenari neutri o in spazi che arricchiscono la diegesi della fotografia e il senso che intende veicolare.

Il tutto è coscientemente progettato per trasformare il suo corpo in dispositivo comunicativo, luogo di incontro fra sé e il mondo esterno, modello comunicativo sul quale si riflettono e vengono trasmesse informazioni sulla sua esperienza identitaria in relazione al contesto in cui questa si sviluppa.

Con queste dinamiche, trasforma il suo corpo e le sue acconciature in modelli per investigare sulla sua visione dell'esistente e non sull'immagine che altri possono avere del suo corpo.

L'artista proietta immagini e simboli sul corpo femminile, ambizioni, rivendicazioni, paure e anche rabbia.

Aggiunge strati di riflessione e di mimica nella struttura della foto che ritrae la "performance plastica capillifera", per affrancarsi dalla mera riproduzione meccanica oggettiva della fotografia. Le pose e le "costruzioni" plastiche delle acconciature, sono anche una rappresentazione simbolica della realtà e dell'universo femminile specifico; è come se l'artista investigasse costantemente allo stesso tempo, sulla formazione della sua giovane personalità in sviluppo, mettendo in scena desideri, rivendicazioni e vulnerabilità e sulla condizione della donna nello specifico contesto culturale.

Un'operazione che contemporaneamente include una riflessione metalinguistica sul suo modo di fare arte e sul gender.

Lo sguardo di Medusa.

Riconosciuto come modello ideale per questo nuovo percorso creativo dall'artista; i capelli – serpenti, come elemento di connotazione e minaccia, lo sguardo, con tutte le sue implicazioni percettive e creative, come arma, che pietrifica chi lo incrocia, trasformandolo in una scultura in pietra.

Metafora di un processo creativo messo in atto dall'artista ivoriana che prevede sempre una sorta di elemento minaccioso, militante, complice la scultura capillifera, la presa in carico di un'identità femminile che è già di per sé rivendicativa

Uno sguardo che si incarna nella fotografia, che cristallizza un'interpretazione effimera, performativa e quindi "time based", facendola ascendere da una dimensione autobiografica a una dimensione legata all'immaginario e alla memoria collettiva.

Uno sguardo minaccioso ma anche minacciato quello messo in campo dalle opere di Laetitia ky, come se fosse in attesa del fendente mortifero di Perseo e dovesse quindi agire in un continuo stato di urgenza ed emergenza; fiction e realtà in questo contesto si toccano, incrociando anche storia, cronaca e mitologia, elementi cardine di tutte le identità.

Ma anche uno sguardo protettivo, guardiano che circonfonde i "personaggi" femminili interpretati dalla giovane artista, come indica la radice del termine Medusa nel greco antico.

Medusa una delle tre gorgoni, unica che condivide la natura mortale degli umani e con questi si pone in una dimensione empatica.

Dotata di un potere mortifero, in grado di pietrificare chiunque incroci il suo sguardo ma anche il grande handicap di non poter guardare negli occhi (nell'anima....) nessun essere vivente; metafora

dell'artista che vive in una dimensione ambigua, dentro una società, una congiuntura storica, inserita a sua volta in un processo storico, che lo porta ad assumere responsabilità.

Allo stesso tempo dentro e fuori la storia e la cronaca.

Perseo con i sandali alati forniti dalle ninfe e l'elmo dell'invisibilità di Ade e il falchetto adamantino concesso da Ermes, osservando il riflesso di Medusa nel suo scudo (e mai uno sguardo diretto), per evitare di essere pietrificato, riesce a decapitare la gorgone.

Immagine sdoppiata, riflessa, simulacro e metaforicamente simbolo di uno sguardo altro, di un'identità mediata, simulacro.

Una morte che è anche simbolicamente foriera di creazione (creatività), facendo sgorgare dalla ferita sanguinante il cavallo alato Pegaso e il gigante Crisaore, i figli che aspettava da Poseidone.

Altre fonti affermano che anche il corallo scaturì dalla ferita inferta da Perseo.

Perseo portò con sé la testa recisa di Medusa, trasformando il suo sguardo (di defunta..che non aveva perso il suo potere) in arma contro i suoi nemici.

Perseo significativamente, dopo uccisione di Medusa viaggia in Africa con la potente testa della sua vittima; nell'antico continente sconfigge Atlante, dando vita, scolpendo in forma di pietra la catena montuosa dell'atlante.

Sempre in Africa pietrificò il mostro marino che minacciava Andromeda, principessa d'Etiopia, sposando la fanciulla.

L'unione inseparabile di eros e thanatos garantita dalla fotografia.

Laetitia Ky è cosciente che "ogni fotografia è un memento mori" come sottolineava Susan Sontag: "fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona o di un'altra cosa. Ed è proprio isolando un determinato momento e congelando che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvente del tempo" chiosa la filosofa e storica statunitense.

Questo è forse il nucleo ultimo che lega la serie delle fotografie di Laetitia Ky, un insopprimibile esigenza di rivendicazione di identità, in cui è iscritta l'urgenza espressiva, dettata da una condizione da modificare e soprattutto dalla minaccia dell'azione incessante del tiranno Crono.

Alessandro Romanini

