



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:
Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in Discipline delle Arti, della Musica e dello
Spettacolo

Tesi di laurea triennale

È per amore vostro: l'altro. Il corpo sociale di Gina Pane

For the Love of You: the Other. The social body of Gina Pane

Relatore: Prof. Guido Bartorelli

Laureanda: Viola Monte
Matr.: 2008437

Anno Accademico 2023/2024

INDICE

Introduzione	5
CAPITOLO 1 – La cucina di un’azione	
<i>1.1 Breve excursus sulla produzione artistica</i>	10
<i>1.2 Lavoro d’azione</i>	16
CAPITOLO 2 – Nel dettaglio: analisi di alcune azioni	
<i>2.1 Action Psyché (essai)</i>	25
<i>2.2 Azione sentimentale</i>	39
CAPITOLO 3 – Il corpo sociologico: poetica dell’azione	
<i>3.1 “Lettera a uno/a sconosciuto/a”: sulla concezione del corpo</i>	47
<i>3.2 Ferite</i>	56
Appendice iconografica	67
Bibliografia	87

Introduzione

Gina Pane è una figura di spicco nella Body Art, nota per avere un corpus artistico estremamente variegato: dalla pittura alle “strutture affermate”, passando alle sue celebri azioni, prima nella natura e poi a rapporto con il pubblico, per poi arrivare alle “Partizioni”.

Particolarmente conosciute sono le sue azioni del corpo a rapporto con il pubblico degli anni Settanta; tramite esse l’artista è sempre riuscita a suscitare delle emozioni forti, veicolando allo stesso tempo il suo messaggio d’amore: la sua volontà di aprire il suo corpo per eliminare le barriere affettive e sociali, facendosi carico della sofferenza dell’Altro e condividendo un momento di connessione profonda.

Data la vastità del suo percorso artistico, ho deciso di occuparmi proprio del periodo sopracitato, quello che ho percepito più vicino alla mia sensibilità e con il quale ho sentito una connessione.

Mi sono interessata alla figura dell’artista dopo averla trattata a lezione, dove sono rimasta inevitabilmente attratta dalle sue azioni così audaci,

profonde e delicate allo stesso tempo; da lì ho cominciato a conoscere Gina Pane, scoprendo che alcune mie riflessioni fatte a priori sul suo lavoro erano sbagliate: ciò mi ha consentito di fare breccia oltre la superficie per addentrarmi nel mondo interiore dell'artista, comprendendo il vero messaggio che la guidava.

La tesi, di natura bibliografica, vuole proporre l'analisi approfondita del periodo delle azioni riguardanti il "corpo sociale" di Gina Pane, partendo dal processo che precede l'azione, per poi analizzare l'azione vera e propria, e infine trattare alcune tematiche fondamentali del linguaggio dell'azione dell'artista.

L'elaborato è strutturato in tre capitoli: nel primo capitolo viene descritto inizialmente il corpus artistico di Gina Pane per interezza, citando anche brevemente i periodi che non verranno trattati in maniera approfondita nella tesi. Dopodiché, l'attenzione si focalizza sul meticoloso processo che precede lo svolgimento dell'azione.

L'attenzione che Gina Pane dedica al procedimento a priori e poi alla messa in mostra del corpo sulle pareti della galleria è una caratteristica unica tra gli artisti della Body Art, un fattore che rende il suo lavoro subito distinguibile. In questo capitolo viene descritta la modalità progettuale dell'artista, che architetta l'azione tramite disegni, note, appunti preparatori,

e il suo lavoro con la fotografa, imprescindibile per la messa in scena finale dell'azione, denominata dall'artista "constatazione".

Il secondo capitolo si focalizza su due azioni in particolare, *Azione Psyché* e *Azione sentimentale*, le quali vengono analizzate nel dettaglio.

La prima contiene tutti gli elementi del ricco vocabolario artistico dell'artista, che ella chiama "linguaggio dell'azione": tramite esso riesce a scavare nell'inconscio umano, mettendo in luce la vulnerabilità del corpo, giocando con i sentimenti di pulsione e repressione, di dolore e morte che tutti proviamo, per arrivare a diffondere un messaggio di speranza.

Nella seconda azione invece ella si concentra sulla donna e sulla sua condizione: attraverso una simbologia tutta al femminile, riesce a descrivere con il suo corpo e i suoi gesti il dolore e il piacere di essere donne, comunicando la sua volontà di aprire il suo corpo per amore dell'altro.

Infine, il terzo capitolo approfondisce dei capisaldi della poetica dell'artista: il linguaggio del corpo, analizzato a partire dalla sua *Lettera allo/a sconosciuto/a*, e il tema della ferita.

Queste tematiche sono strettamente connesse, in quanto comunicano sia una denuncia sociale, sia un disperato bisogno di amore e di relazione con l'altro, con la speranza di trovare solidarietà e condivisione.

La stesura della tesi si basa sullo studio di diversi volumi, cataloghi e articoli riguardante l'argomento, in particolare la monografia *Gina Pane (1939-1990). È per amore vostro: l'altro* di Sophie Duplaix, realizzata in occasione della mostra su Gina Pane tenutasi al Mart di Rovereto dal 17 marzo all'8 luglio 2012, che, trattando tutto il percorso dell'artista, è stata il punto di partenza per lo sviluppo della tesi; dopodiché, i numerosi volumi della critica Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio. (La "Body-art" e storie simili)*, *Dall'informale alla body art. Dieci voci dell'arte contemporanea: 1960/1970* e *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, nei quali viene affrontata la pratica della body art, concentrandosi poi sulla figura di Gina Pane.

Testo fondamentale è stato *Lettre à un(e) inconnu(e)*, un insieme di scritti originali dell'artista raccolti insieme da Blandinne Chavanne e Anne Marchand, con la collaborazione di Julia Hountou: gran parte delle citazioni dirette riportate nella tesi provengono da questa preziosissima fonte. Infine, il volume curato da Michel Baudson *Gina Pane: opere 1968-1990*, e il testo di Anne Tronche *Gina Pane. Actions*, che si occupano più nello specifico delle opere dell'artista.

La speranza tramite questa tesi è quella di riuscire a veicolare il messaggio di apertura e amore che veicola Gina Pane, con tutte le sue vulnerabilità e le sue sfaccettature.

1. La cucina di un'azione

1.1 Breve excursus sulla produzione artistica

Gina Pane (Fig. 1), artista poliedrica, è una delle massime esponenti della corrente della body art e ha segnato gli anni Settanta con le sue azioni altamente simboliche; dall'emozione suscitata dalle ferite che infliggeva al suo corpo alle reazioni di rifiuto intorno ai suoi gesti estremi, l'artista ha costruito un mito attorno alla sua figura.

Il suo corpus artistico è incredibilmente vasto e può essere classificato in tre periodi: inizialmente si dedica alla scultura e alla pittura, per poi passare alle azioni, infine alle opere degli anni Ottanta, indicate con il termine "Partizioni".

Nata nel 1939 a Biarritz¹ da madre austriaca e padre italiano², trascorre l'adolescenza a Torino per poi trasferirsi nel 1961 a Parigi, dove comincia a studiare all'Accademia di Belle Arti, che frequenterà fino al 1964³.

¹ L. VERGINE, *Il corpo come linguaggio. (La "Body-art" e storie simili)*, Milano, Giampaolo

Esordisce quindi come pittrice, lavorando molto sul colore e sulla pittura geometrica, ispirandosi a pittori come Yves Klein o Malevič, utilizzando la metafora della ferita come monocromo. Ella infatti dice:

È la ferita ad essere intervenuta come rottura con tutto il sistema precedente della pittura. È così che l'ho sempre formulata, dicendo che è il mio monocromo!⁴

Fin dagli inizi l'artista dà moltissima importanza allo studio del colore, uno degli elementi chiave delle sue opere:

Ho avuto una profonda formazione sul colore, dalla teoria di Klee e Kandinsky, passando per gli studi di Delacroix e le riflessioni di Van Gogh, e ho potuto studiare a fondo l'insegnamento del colore di Johannes Itten per le mie esigenze, cosa che mi ha permesso di evolvere e avvalermi di molti parametri all'interno stesso della creazione⁵.

I suoi dipinti sono geometrici e giocano sull'accostamento di strati monocolori (Fig. 2), ricerca che applica anche nei collages e nelle litografie.

Prearo editore, 1974

² S. DUPLAIX, *Gina Pane (1939-1990). È per amore vostro: l'altro*, Arles, Actes sud, 2012, cit., p.42

³ *Ibidem*

⁴ *Ibidem*

⁵ G. PANE, *La couleur*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Ensba, Parigi, 2012, cit., p. 47

Dalla pittura ella passa alla creazione di strutture chiamate *Structures affirmées* (1964-1967), ovvero delle sculture dalle forme geometriche semplici, che puntano sull'uso del colore in quanto modalità per concretizzare una sensazione in modo diretto⁶ (Fig. 3).

Tali strutture vengono chiamate da lei “affermate” a causa della «proiezione fondamentale dei volumi e dei colori nello spazio in grado di contribuire alla dinamica pur conservando lo spazio relazionale»⁷.

Dal 1968 esce dallo studio e inaugura il suo secondo periodo artistico, quello delle azioni, diviso a sua volta in due fasi: prima le azioni del corpo in rapporto con la natura (corpo ecologico⁸), poi le azioni del corpo in rapporto con il pubblico (corpo sociologico⁹). L'oggetto di studio della tesi verterà in particolare su queste ultime azioni.

Il periodo delle azioni nella natura si inaugura con *Pierres déplacées* (Fig. 4), svoltasi a Torino nella valle dell'Orco, nel luglio del 1968. Pane racconta:

La mia rottura con i lavori precedenti [...] si è consumata nella valle dell'Orco (in provincia di Torino), luogo di abitazione durante una parte della mia infanzia, grazie a un incontro furtivo che ho fatto nel corso di una lunga passeggiata nei boschi ai piedi

⁶ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 48

⁷ G. PANE, *La couleur*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., p. 47

⁸ LA GALLERIA NAZIONALE, *Gina Pane: per amore dell'altro. Un esempio per un'intera generazione di artisti*, in «Google Arts & Culture», in <https://artsandculture.google.com/story/dQVRDfQcRrUfKQ?hl=it>

⁹ *Ibidem*

delle montagne: un ammasso di pietre di piccola taglia, dai 0,15 ai 0,25 mm, esposte a nord, ricoperte di muschio, incastrate dentro una terra umida, mi ha fatto realizzare che non ricevevano mai i raggi del sole, quindi calore. È così che presi la decisione e formulai il mio primo atto “in vivo” raccogliendo le pietre una ad una per andarle a posare in un luogo aperto e orientato verso sud. Chi ha assistito al mio gesto mi ha semplicemente detto “ci fa riflettere”. Luglio 1968¹⁰.

La caratteristica fondamentale di questo gesto e di quelli che seguiranno è l’implicazione diretta del corpo nella creazione dell’opera (Fig. 5), cosa che sarà presente anche nelle azioni successive dedicate al corpo sociologico, in quel caso però in presenza di un pubblico.

Infine, il terzo e ultimo periodo dell’opera di Gina Pane è quello delle *Partitions*, che si svilupperà tra il 1980 e il 1989, anno precedente alla morte dell’artista avvenuta in seguito ad una lunga malattia¹¹.

Nelle *Partitions* ella si concentra di nuovo sul tema del corpo, ma applicando un approccio formale differente, creando opere che sono però ancora pregne del vocabolario delle azioni passate, ma che coinvolgono lo spettatore in modo differente.

¹⁰ G. PANE, *Notes biographiques*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., p. 48

¹¹ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 57

Non ho bisogno - dichiara - di andare a cercare troppo lontano per dire cosa intendo per partizioni, in quanto trattasi del mio corpo. Esso è costituito infatti di divisioni distanziate, cose e contro-cose, dal più grande al più piccolo, ecc.¹²

In particolare, per quanto riguarda il termine scelto ella spiega:

La partizione è intesa nel senso italiano del termine, cioè di divisione, ecc., ma se conservo l'espressione francese *partition*, la parola include anche l'idea di partitura e questa si realizza, in effetti, nel momento in cui chi osserva dà prova di riunirne le parti costituendola¹³.

Le partizioni sono quindi installazioni create con diversi materiali (vetro, rame, ferro, ottone ecc.), assemblaggi compositi che riprendono dei dettagli fotografici, oggetti e materiali altamente simbolici ripresi dalle opere precedenti (Fig. 6).

In particolare, una tematica di spicco nelle opere di questi ultimi anni è quella dei santi, più specificatamente dei santi martiri, anche in seguito alla sua formazione in storia dell'arte; per questo motivo le opere finiscono spesso per ricordare la scansione geometrica delle pale d'altare¹⁴. Il tema del corpo e del martirio viene affrontato dall'artista con un'attenzione

¹² *Ibidem*

¹³ G. PANE, *Partition*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., p. 86

¹⁴ V. DEHÒ, *Corpo d'amore*, in M. BAUDSON (a cura di), *Gina Pane: opere 1968-1990*, Milano, Charta, 1998, p. 28

simbolica che riesce a visualizzare i rapporti più segreti tra le forme e i materiali.

Il sacro impernia tutta la sua produzione artistica, anche in seguito agli studi di teologia cristiana incentrati su Tertulliano, l'interesse per la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine¹⁵ o la lettura della Bibbia:

Ciò che m'interessa è l'importante problematica dell'uomo nella società sempre in relazione con il grande mistero del divino [...] la lettura della Bibbia è fondamentale per me, in quanto mi ha ridato il senso dell'Uomo¹⁶.

Il lavoro di Gina Pane rivela così una coerenza straordinaria e una profondità avvolgente, aprendosi alla poesia pur rimanendo all'interno della tradizione delle arti visive.

¹⁵ Ivi, cit., p. 36

¹⁶ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 217

1.2 Lavoro d'azione

Le azioni che spaziano dal 1971 al 1975 sono caratterizzate da delle specifiche modalità di organizzazione che rendono peculiare il suo corpus artistico.

Il processo che precede la concretizzazione di un'azione occupa un periodo di tempo piuttosto lungo e variabile, che può spaziare da qualche mese ad uno o due anni, ed è una fase fondamentale per l'artista, in quanto durante essa si fonda tutto il suo vocabolario.

Le azioni sono eseguite in esclusiva per il luogo e il pubblico a cui sono destinate¹⁷. Non c'è infatti alcuno spazio per la casualità nelle azioni di Gina Pane: per ognuna ci sono disegni, schizzi preparatori, appunti e documenti fotografici, che in alcuni casi entreranno a far parte dell'opera finale vera e propria, che Pane denomina "constatazione"¹⁸.

Generalmente, la constatazione è composta da pannelli murali composti da una selezione di fotografie scattate durante l'azione e messe in ordine dall'artista in una maniera precisa, e possono essere inclusi anche i disegni, appunti, schizzi della fase preparatoria.

¹⁷ L. VERGINE, *Gina Pane, la cocaina e Fra Angelico*, in «Data», XXV, 1977

¹⁸ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 17

Una delle caratteristiche preponderanti delle azioni di Pane è proprio l'attenzione che dedica alla "messa in mostra" del corpo sulle pareti dello spazio espositivo, riuscendo a rendere visivamente la forma espressiva propria della sua arte¹⁹. Solitamente dà una didascalia dell'azione e un testo che rappresenta una dichiarazione poetica, dove spiega quali siano le ragioni che l'hanno portata a trattare quel tema in quel modo specifico²⁰.

Per una stessa azione possono esserci anche più tipi di constatazione, chiamati "Dettagli", in forma ridotta e che presentano delle caratteristiche differenti rispetto a quelle della constatazione finale, come le angolature delle fotografie o l'aggiunta di altre immagini²¹.

Approfondiamo meglio: in un testo pubblicato sul giornale "ArTitudes International" del 1977, chiamato *La cuisine d'une action*²², Gina Pane afferma che l'azione è divisa in tre contesti, ad ognuno dei quali corrisponde una fase: globale (il progetto), situazionale (l'azione), e inter-iconico (la produzione di immagini), dimostrando che in tutto il lavoro una delle caratteristiche preponderanti è la messa in relazione tra le parti.

La prima fase, che rientra nell'aspetto globale, consiste nella preparazione dell'azione attraverso una serie di disegni, schemi, testi, appunti, oggetti.

Tramite questi elementi viene rivelato il processo dei gesti, delle posture,

¹⁹ Ivi, cit., p. 11

²⁰ L. VERGINE, *Gina Pane, la cocaina e Fra Angelico*, in «Data», XXV, 1977

²¹ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 17

²² G. PANE, *La cuisine d'une action*, in «ArTitudes International» nn. XXXIX-XLIV, aprile-novembre 1977, p.38, ora in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., pp. 29-30

delle connessioni con l'oggetto o gli oggetti, la determinazione degli spazi, ecc. Per Gina Pane la fase preparatoria è essenziale, e nulla è affidato al caso, infatti essa dev'essere espressione di:

[...] un tempo colto nella genesi interna, il tempo di un soggetto, certo, ma nel senso transfenomenico di generazione simbolica.

[...] “Io mi faccio” in modo simbolico quanto “mi farò” in un secondo tempo.²³

Il risultato di questa identificazione si proietta nel mondo esterno, e la comprensione di sé diventa lo strumento di comprensione dell'«altro me»²⁴.

Pane afferma che molti di questi disegni preparatori vengono realizzati in negativo, cioè all'interno del suo spazio visivo, in quando spesso era bendata durante la loro esecuzione²⁵.

Fondamentale è il ruolo delle fotografie scattate prima della messa in scena dell'azione, che sono per la maggior parte legate a luoghi, oggetti, persone, eventi passati vissuti che hanno un legame con la *pièce*. Pane descrive in questo modo il suo approccio alla costruzione delle fotografie:

Le mie foto sono particolarmente studiate e ricercate, anche per questo lavoro sempre con la stessa fotografa. Françoise Masson. Dapprima preparo i disegni per lei su come

²³ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 30

²⁴ G. PANE, *Travail de l'action*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, p. 26

²⁵ G. PANE, *La cuisine d'une action*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, p.29

prendere le foto, da quale angolazione, che cosa puntualizzare. Dopo scelgo accuratamente quelle che corrispondono maggiormente al mio progetto. Per le mie foto è importante anche il colore, il tono deve corrispondere al concetto dell'azione. Ho scritto anche dei testi sul problema del colore nelle mie azioni. Assieme alle azioni e alle foto ho usato altri mezzi come il disegno, oggetti, gouache, il video. Non uso ad esempio il video per registrare solo le mie azioni ma come spazio narrativo o plastico nell'azione. Narrativo quando implica un'azione fatta in altro tempo, plastico quando è simultaneo all'azione²⁶.

La presenza della fotografa è per Pane parte integrante dell'azione (Fig. 7), in quanto realizza ciò che il pubblico vedrà in seguito: come riporta Valerio Dehò, per Pane la macchina fotografica è uno strumento prezioso per indirizzare lo sguardo del pubblico²⁷. L'artista afferma anche che molte volte la fotografa ha ostruito il pubblico durante la messa in scena dell'azione; quindi, la documentazione dell'azione è importante tanto quanto l'assistervi del pubblico²⁸.

Le fotografie vengono preparate in modo così meticoloso in modo da trovare il «punto d'incontro più obiettivo per la realizzazione del

²⁶ H. KONTOVA, *La ferita come segno. Una conversazione con Gina Pane*, in «Flash Art Italia», n. 362, 7 novembre 2023, in <https://flash---art.it/article/gina-pane-2/>

²⁷ V. DEHÒ, *Gina*, in A. BRUCIATI (a cura di), *Qui non si canta al mondo delle rane: Gina Pane: Yuri Ancarani, Francesca Grilli, Diego Marcon, Moira Ricci, Luca Trevisani*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015, p. 44

²⁸ P. AUSLANDER, *The Performativity of Performance Documentation*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», XXVIII, 3, 2006, p. 3

transfert»²⁹. Il termine specifico della psicanalisi fa già percepire la differenza della preparazione di Pane rispetto ad un mero lavoro documentario, facendo emergere piuttosto il suo intento di indagine penetrante del corpo³⁰ e introducendoci al suo interesse per la psiche umana. Per approfondire ulteriormente il tema della fotografia, Pane ha scritto un testo intitolato *Il corpo e il suo supporto immagine per una comunicazione non linguistica*, pubblicato nel 1972 su “ArTitudes International” e ripreso dalla critica Lea Vergine. Pane dice che il corpo, essendo al tempo stesso progetto, materiale ed esecutore della pratica artistica trova il suo supporto logico nell’immagine, attraverso la fotografia.

La fotografia viene definita un oggetto “sociologico”, in quanto permette di cogliere la realtà comunicando allo stesso tempo con una collettività.

Pane classifica in questo modo i diversi tipi di immagine, sia in bianco e nero che a colori³¹:

-a/ una sola immagine fissa: fotografia/diapositiva.

-b/ una serie di immagini contigue: fotografie.

²⁹ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 31

³⁰ T. MACRÌ, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Milano, Costa & Nolan, 1996, cit., p. 12

³¹ G. PANE, *Le corps et son support image pour une communication non linguistique*, in «ArTitudes International», III, febbraio-marzo 1973, p. 8, riportato in L. VERGINE, *Il corpo come linguaggio...*; L. VERGINE, *Dall’informale alla body art. Dieci voci dell’arte contemporanea: 1960/1970*, Torino, Cooperativa editoriale Studio Forma, 1976, cit., p. 115; R. BARILLI E ALTRI (a cura di), *Al di là della pittura: arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Milano, Fabbri, 1975, cit., p. 305; G. DORFLES, *Ultime tendenze nell’arte d’oggi. Dall’Informale al Postmoderno*, Feltrinelli, 1997, cit., p. 203

-c/ una sequenza di immagini temporali: film cinematografico/film televisivo/diapositive.

-d/ immagine associata ad altri elementi: verbale (la parola)/non verbale (musica, rumore, intonazione).

-e/ immagine scritto-visiva (associata ad una didascalia)³².

Pane si concentra sulla lettura di un'immagine, che può articolarsi su due livelli: da una parte ciò che è mostrato, e dall'altra ciò che significa. L'ultima si concentra in particolare sulla decifrazione di un "messaggio semantico". Riprendendo il titolo del testo, il focus è su una comunicazione non linguistica, bensì visiva, in grado di reintrodurre i rapporti sociali universali.

Oltre alle fotografie, il vocabolario dell'azione comprende diversi elementi: oggetti, colori, alimenti, gesti. Pane prova a classificare questi oggetti:

Oggetti usati continuamente:

lame di rasoio

vetri (placche di vetro segnate e rotte dal mio corpo senza riportare ferite, bicchieri ugualmente rotti dopo utilizzo dei contenuti)

giocattoli (palline da tennis, animali di plastica colorati di diverse dimensioni, giochi di pazienza e sonori)

lampadine a colori e pulsionali

³² *Ibidem*

occhiali ricoperti di stoffa a colori secondo l'azione

cassette in legno

Oggetti spesso ricorrenti nelle mie azioni a cominciare dal 1976:

manichini di legno, aerei, barche, fiori, tazze da tè, aghi

Oggetti usati per caso:

lana, ventilatore, raganella, piatti, specchi, abeti, armi da fuoco, coltelli.

Oggetti da me costruiti, ossia di legno, ferro, carta, vetro, scala, strutture metalliche come spazi di ricezione del corpo, luoghi, strutture in legno che evocano la casa, la barca, la montagna, il pericolo [...]»³³

Molti di questi oggetti rimandano all'idea del gioco, fondamentale nelle azioni di Gina Pane: ella infatti dice che il suo corpo è uno «spazio ludico: equazione della magia infantile»³⁴.

Il cibo è un altro elemento preponderante nell'opera di Pane, così come il colore, che non abbandonerà mai neanche dopo l'allontanamento dalla pittura: entrambi questi elementi sono esemplificativi della simbologia dell'azione.

Dopo la prima fase dedicata alla progettazione, arriva la seconda fase, che rientra nel contesto situazionale, ovvero quella dell'azione stessa: uno scontro tra realtà interna ed esterna.

³³ G. PANE, *Lettre à un(e) inconnu(e)...*, cit., p. 141, riportata in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 31

³⁴ G. PANE, *Travail de l'action*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., p. 28

La terza fase, nel contesto inter-iconico, rappresenta la selezione delle fotografie per la constatazione e l'orientamento dei colori in laboratorio³⁵.

La scelta delle fotografie deve essere incredibilmente accurata, infatti la svolge assieme alla sua fotografa di fiducia, Françoise Masson, definita da Pane come il «medium dell'azione»³⁶.

Calcolando infatti l'effetto psicologico delle immagini scattate, riesce a trasformare l'oggettività delle azioni in immagini, come se traducesse il «valore fisso di un movimento fermato»³⁷. La fotografia è in tutto e per tutto parte integrante del linguaggio dell'azione.

Tre anni dopo il testo *La cucina di un'azione*, nel catalogo della mostra *Gina Pane. Lavoro d'azione* tenuta nella galleria Isy Branchot nel 1980³⁸, Pane aggiunge ai tre contesti dell'azione un quarto, il "Luogo d'iscrizione del Corpo". Esso corrisponde al momento dell'installazione del dispositivo strutturale-pulsionale, nel quale vengono messe in circolo le energie del corpo durante l'azione³⁹.

Entra in gioco quindi la nozione di Luogo, un ulteriore momento fondamentale per la realizzazione dell'azione. Pane prova a spiegarne in questo modo il significato:

³⁵ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 30

³⁶ A. TRONCHE, *Gina Pane. Actions*, Parigi, Fall edition, 1997, cit., p. 64

³⁷ *Ibidem*

³⁸ G. PANE, *Travail...*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., p. 25

³⁹ *Ivi*, p. 27

Tali costruzioni in negativo, Luoghi che hanno segnato i diversi spazi dell'azione, sono investite da tutta una serie di iscrizioni eterogenee, fisiologiche e di processi mentali, che ricostruisco in Luoghi positivi⁴⁰.

Compare inoltre il concetto di corpo, termine chiave del linguaggio dell'azione di Gina Pane.

Ella afferma che il corpo è diventato l'idea stessa del linguaggio e che fin dall'inizio il suo lavoro opera nella territorialità del corpo, proiettandosi nello spazio inclusivo dell'altro⁴¹.

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ *Ivi*, p. 28

2. Nel dettaglio: analisi di alcune azioni

2.1 *Action Psyché (essai)*

«psiche. di sicuro fallirò»⁴²

Dai disegni preparatori inclusi nella constatazione fotografica fino al titolo definitivo scelto per l'azione, si evince che l'azione *Psyché* viene presentata da Gina Pane come una “prova” destinata al fallimento.

Eppure questa azione svolta nel 1974, che vede una fusione di elementi mentali e sensoriali, si rivela l'azione più visionaria e rappresentativa della poetica dell'artista (Fig. 8).

Psyché contiene ed esalta le tematiche delle opere precedenti, le quali sono rafforzate dall'attenzione dell'artista nell'utilizzare i colori, i simboli, i riferimenti emotivi.⁴³

⁴² Menzione scritta su uno dei disegni preparatori inclusi nella constatazione fotografica di *Action Psyché (essai)*, riportata in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 17

⁴³ F. PLUCHART, *L'être selon Gina Pane*, in «artitudes international», IX-XI, 1974, p. 66

L'intera elaborazione dell'azione pare abbia inizio da un episodio di vita quotidiana dell'artista: un comignolo che ella osserva tutti i giorni dalla finestra della sua abitazione, in quel periodo al numero 154 di Rue de Vaugirard a Parigi.⁴⁴

L'artista cerca di restituire la sua esperienza tramite una sequenza di foto di piccolo formato che mostrano varie vedute dalle finestre del suo appartamento (sequenza accompagnata da un testo che ne fa da legenda).⁴⁵

Questa serie composta da nove fotografie (Fig. 9) rappresenta il terzo dei ventisette pannelli della constatazione fotografica finale; i due pannelli precedenti comprendono note e disegni preparatori, mentre quelli successivi fotografie di diversi momenti dell'azione.⁴⁶

Il testo scritto dall'artista nel terzo pannello recita:

dalla cucina, in cui mangio, di fronte alla finestra, lo guardavo.

dalle altre stanze: da letto,

dallo studio, rispetto alle consuete ubicazioni non lo vedevo.

a meno

ma la mia attenzione era attirata dalle persiane verdi del lungo muro giallo dell'ospedale

un giorno una dottoressa e poetessa mi svelò la funzione del comignolo

dalla cucina in cui ingurgitavo uno yogurt scorsi il "fumo"

⁴⁴ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, p.17

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ Ivi, p. 18

quando ero al fondo del mio vasetto di latte andato a male

è nel cuore della notte che iniziai a pensare alla bocca schiusa della morta (to)-⁴⁷

La curatrice e saggista Sophie Duplaix spiega come negli archivi dell'artista⁴⁸ vi siano conservate altre versioni di questo testo scritte in maniera meno essenziale: in particolare, il pezzo di testo «a meno che non mi collochi di fronte alla finestra»⁴⁹ viene sostituito solamente con «a meno»⁵⁰ per lasciare lo spazio ad una fotografia dell'artista rivolta di spalle che cerca di scorgere il comignolo, non presente nelle versioni pregresse.

Nelle fotografie si può già notare parte della simbologia che poi fungerà da base per l'intera azione: i montanti delle finestre si intersecano con il comignolo creando delle linee verticali e orizzontali, rappresentando visivamente il simbolo della croce.

Ciò che emerge dalle fotografie si collega quindi anche ad alcune parole del testo, che ci fanno comprendere implicitamente anche la funzione del comignolo, mai menzionata: «l'ospedale» «il fumo» «la bocca schiusa della morta»⁵¹ riportano sempre all'idea della croce, che verrà ripresa in seguito durante lo svolgimento dell'azione.

⁴⁷ Ivi, cit., p. 18

⁴⁸ Gli archivi dell'artista sono conservati a Parigi da Anne Marchand, erede universale di Gina Pane. I documenti vi sono in genere classificati per opera (cartelle e scatole).

⁴⁹ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 18

⁵⁰ *Ibidem*

⁵¹ *Ibidem*

Questo pannello è fondamentale in quanto all'interno vi è un'introduzione al cosiddetto "linguaggio dell'azione" di Gina Pane; uno degli elementi è la componente nutritiva, che si manifesta nello yogurt, insistendo in particolare sul latte «andato a male»⁵², che rimanda al malessere e al pericolo. Poi l'immagine della bocca aperta, orifizio vitale per antonomasia, è simbolo di assorbimento degli alimenti, ma come annota l'artista in un disegno è anche «soffio, anima, comunicazione originaria»⁵³.

Anche l'uso dei colori è preponderante nelle opere dell'artista, variando a seconda del contesto.

In questo caso il significato dei colori emerge nel primo dei ventisette pannelli, composto da appunti e disegni preparatori (Fig. 10).

Il giallo del muro e il verde delle persiane sono colori che verranno ripresi più tardi nell'azione con le due palle con cui gioca Pane, inoltre l'artista scrive a fianco dei disegni che il primo colore rimanda alla «decomposizione», mentre il secondo alla «trasformazione-apertura-risurrezione-liberazione». Essi sono, come dice lei, i «colori opposti della morte».

Poco sotto ella comincia a inserire altri elementi in gioco, il cibo e il corpo: «scomposti – risuscitati - mangiati affinché tu SIA – un Tutto».

⁵² *Ibidem*

⁵³ Conservato negli archivi dell'artista, riportato in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 18

Ancora sotto, un piccolo disegno di un paio di forbici accompagnato dalla dicitura:

forbice religione/società/cultura taglia il tuo CORPO per farti vivere nell'eternità quanto puoi "già vivere nel corpo"

DEVI VIVERE NEL TUO CORPO⁵⁴.

La figura della forbice rimanda al corpo vulnerabile tramite la metafora della cucitura (presente anche sul fondo del pannello con disegni che richiamano aghi e fili che cuciono una ferita), la quale viene affrontata in una serie senza titolo collegata all'azione⁵⁵ (Fig. 11).

Nella sopracitata serie si vede un filo di cotone nero cucito su feltro bianco, il quale crea una linea che evoca una cicatrice, snodandosi da un riquadro all'altro; il tessuto diventa pelle, e subito riemerge l'idea della morte collegata al corpo⁵⁶.

Ritornando al primo pannello, Gina Pane annota a lato quali sono le fonti letterarie da lei usate nella fase della preparazione. La prima è un estratto del *Manifeste en langage clair (Manifesto in lingua chiara)*⁵⁷ di Antonin Artaud, che tratta la superiorità della carne e delle pulsioni; la seconda è

⁵⁴ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p.20

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ *Ibidem*

⁵⁷ A. ARTAUD, *Manifeste en langage clair*, in A. ARTAUD (a cura di), *L'Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*, Parigi, NRF Gallimard, 2010, p. CXCII

tratta dal capitolo *Tipologia psicologica in Tipi psicologici*⁵⁸ di Carl Gustav Jung, che tratta il legame intrinseco tra anima e corpo.

Al centro del pannello è presente una serie di disegni che funge da schema generale dell'esecuzione dell'azione:

1 azione legarmi la corda al corpo

2 azione specchio Fard

3 azione cerchio e seno

4 azione gesto e bocca aperta

5 azione specchio occhi

6 azione cerchio e [illeggibile]⁵⁹

Nel secondo pannello di disegni e annotazioni (Fig. 12) sono presenti alcuni particolari più specifici dell'azione, per esempio «bocca imbavagliata», «interazione palla verde (positivo) e palla gialla (negativo) e piuma», «incisione intorno all'ombelico».

A questi si aggiungono altre indicazioni di gesti e posizioni da effettuare, per immettere lo spettatore nell'ottica dell'azione a cui sta per assistere.

⁵⁸ C.G. JUNG, *Tipi psicologici*, in L. AURIGEMMA (a cura di), *Opere*, VI, Torino, Bollati Boringhieri, 1969

⁵⁹ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 20

L'azione ha luogo il 24 gennaio alle 19:30 alla Galleria Stadler, che dal 1973 al 1976 aveva rappresentato l'artista, locata al numero 52 di Rue de la Seine, nel quartiere parigino Saint-Germain-de-Prés⁶⁰.

L'azione si svolge per più di un'ora e mezza⁶¹, tempo scandito da fasi precise pensate a monte durante la fase di preparazione, alternato dagli scatti della fotografa Françoise Masson, autorizzata da Pane stessa.

Il lavoro pregresso con la fotografa è essenziale per decidere poi la disposizione della constatazione fotografica, come l'artista spiega:

[...] il lavoro di laboratorio che faccio con la mia fotografa è importantissimo. Le mostro i miei disegni. Ne discutiamo. Lei cerca di afferrarne il senso. Mi indica le luci che userà il giorno dell'azione. Registra tutti i miei gesti. Li fotografa già mentalmente di modo che il giorno in questione il suo comportamento è talmente "pensato" e talmente preciso da far parte dell'azione stessa. Di conseguenza, anche lei ha per forza un'influenza nella mia preparazione. Ciò che mi apporta è un rigore tecnico⁶².

Ad esempio, per quanto riguarda quest'azione in particolare, nella fase dell'incisione delle arcate sopraccigliari (Fig. 13), l'artista avrebbe detto alla fotografa: «Se il sangue cola come lacrime, sarà questa, l'immagine»⁶³.

⁶⁰ Ivi, p. 24

⁶¹ F. PLUCHART, *L'être selon...*, cit., p. 66

⁶² G. PANE, *Conversazione (inedita) con Aline Dallier*, cit., p. 3, riportata in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 150

⁶³ A. MAUDE-ROXBY – F. MASSON, *On record: Advertising, Architecture and the Actions of Gina Pane*, London, Artwords, 2004, cit., p. 3, riportato in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 150

L'azione era stata anche ripresa con una videocamera, ma Gina Pane precisa in più modi come il video non sia il medium adeguato a riportare la sua arte, in quanto non ha valore artistico: «Il video resta [...] un reportage mentre la foto perdurerà in quanto linguaggio»⁶⁴.

A proposito dell'azione *Psyché* l'artista scrive:

Il o la cameraman [...] non possono riprodurre obiettivamente il significato e il significante del mio linguaggio; trovandosi nella stessa dimensione dello spettatore, la loro registrazione si vede sottomessa alla loro soggettività ed emotività: accoglienza, rifiuto, censura, proiezione, affettività, ecc. Non vi è alcuna elaborazione in funzione degli scopi della mia ricerca. [...] diciamo che si tratta in questo caso del punto di vista di uno spettatore⁶⁵.

Ella infatti spiega come la ragazza incaricata di riprendere l'azione, Carole Roussopoulos⁶⁶, abbia finito per filtrare la maggior parte dei momenti attraverso la sua soggettività e sensibilità⁶⁷. In particolare, l'artista narra la reazione della cameraman nel momento in cui avviene l'incisione a livello del ventre:

⁶⁴ G. PANE, *Conversazione con E. Devolder*, cit., p.19, riportata in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 151

⁶⁵ G. PANE, *Quelques notes sur le vidéo tapes*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., p. 82

⁶⁶ CENTRE POMPIDOU, *Action Psyché (essai)*, cit., in <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cAnbX6B>

⁶⁷ G. PANE, *Quelques notes...*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, p. 83

La cameraman, non potendo seguire l'incisione, sposta l'obiettivo sul viso, sismografo del dolore. [...] Sono venuta a sapere in seguito che aveva subito un taglio cesareo. Il motivo non è sufficiente per giustificare la sua reazione. Posso quindi dedurre: che il ventre viene considerato dalla donna un'entità sacra del corpo⁶⁸.

Ai tre pannelli preparatori iniziali seguono ventiquattro pannelli che comprendono gli scatti realizzati durante l'azione, a eccezione di uno⁶⁹ (Fig. 14): questi sono composti secondo le scelte dell'artista da una fino a nove foto, rendendo dinamico il ritmo della sequenza.

Da uno dei disegni preparatori non inclusi nei tre pannelli iniziali (Fig. 15) l'artista spiega in cosa consiste la prima fase dell'azione: «bocca aperta [...] truccare lo specchio poi tagliare le palpebre con una lama di rasoio»⁷⁰.

Specchiandosi, Gina Pane cerca di riprodurre un'immagine molto sintetica di se stessa⁷¹ tracciando sullo specchio con delle matite da trucco il contorno della bocca, degli occhi, la linea del naso (Fig. 16).

Dopodiché, guardandosi nel riflesso dello specchio, pratica una delicata incisione sotto entrambe le arcate sopraccigliari, in modo che «lacrime di sangue, luce di una doppia visione dell'altro»⁷² colino sul suo viso (Fig. 13).

⁶⁸ Ivi, p. 84

⁶⁹ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 25

⁷⁰ Ivi, p. 28

⁷¹ A. TRONCHE, *Gina Pane. Actions*, Paris, Fall Edition, 1997, p. 87

⁷² Ritroviamo questa menzione, in forma manoscritta o dattiloscritta, in diversi documenti legati ad *Action Psyché (essai)* negli archivi dell'artista.

Le lacrime di sangue, proprie della tradizione mistica, arricchiscono l'azione dell'artista di una profondità simbolica che rimanda alla dicotomia luce e tenebre, giorno e notte⁷³.

Esse evocano il dolore redentivo e la chiaroveggenza, ed esprimono il desiderio dell'artista di rimanere sveglia e di vedere in modo diverso⁷⁴.

L'artista gioca successivamente con piume di uccello (che rimandano all'idea di tenerezza, carezze, parto, ecc.⁷⁵) e due palle di gomma, una gialla (la pulsione negativa della morte⁷⁶), e una verde (la pulsione positiva della vita⁷⁷). Tramite questi gesti (Fig. 17), Gina Pane mette in luce, per sé e per lo spettatore, «il conflitto dell'essere diviso tra gli estremi del dono di sé e della repressione»⁷⁸. Ella inscena la difficoltà nel cercare di reprimere le proprie pulsioni negative, provando allo stesso tempo ad aprirsi verso un linguaggio di speranza, amore e affetto che è proprio della sua poetica.

Nella parte centrale della constatazione (dal decimo pannello al diciottesimo compreso) l'artista, inscritta in una struttura di metallo, si copre gli occhi con una benda bianca, lasciando penetrare sul tessuto delle macchie di sangue, le quali ricordano «gli occhi di Edipo dopo la sua

⁷³ A. TRONCHE, *Gina Pane...*, cit., p. 88

⁷⁴ *Ibidem*

⁷⁵ F. PLUCHART, *L'être selon...*, cit., p. 66

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ *Ibidem*

⁷⁸ *Ibidem*

mutilazione»⁷⁹ (Fig. 18). Con la bocca aperta, dalla quale non esce nessun suono, gli occhi bagnati di sangue e le braccia protese in avanti ella cerca di articolare un messaggio di fede nell'umanità, che passa attraverso il dono di sé e la comprensione del corpo e dell'anima⁸⁰.

Gli occhi sono bendati, nonostante ciò, esprime l'idea di essere guardati e guardare noi stessi allo stesso tempo⁸¹. Questo gesto si collega alle note che si trovano all'inizio della constatazione: «leva le fasce e i lacci che ti invaginano le carni [...] cerca in TE le forze irrazionali»⁸².

Mentre in questa fase dell'azione l'artista si concentra sulla consapevolezza del mondo fisico che si apre alla via dello spirito, nella fase successiva (diciannovesimo e ventesimo pannello) medita sulla specificità biologica dell'individuo⁸³ (Fig. 19).

Pane si libera il seno dalla camicia bianca, lo accarezza e cerca di baciarlo, in un gesto che sta a metà tra il piacere e l'affetto materno da una parte, e il proibito e il rimosso dall'altra⁸⁴. Inoltre, con questo gesto mette in evidenza le peculiarità del corpo femminile rimandando al parto⁸⁵.

⁷⁹ F. PLUCHART, *L'être selon...*, cit., p. 66

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ A. TRONCHE, *Gina Pane...*, cit., p. 88

⁸² S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 29

⁸³ A. TRONCHE, *Gina Pane...*, cit., p. 88

⁸⁴ *Ibidem*

⁸⁵ F. PLUCHART, *L'être selon...*, cit., p. 66

In un disegno preparatorio contenuto negli archivi dell'artista⁸⁶ è possibile leggere quanto segue: «con l'azione: autoallattamento ho collegato la “libido” all'appetito e al processo psicoenergetico»⁸⁷. E sopra un'altra frase: «libido = energia psichica “tendere verso”»⁸⁸.

Questa menzione è scritta sul gambo di una rosa, fiore con un significato particolare nel vocabolario delle azioni di Gina Pane, in quanto rimanda in modo specifico al sesso femminile; in questo modo si apre la possibilità a nuove interpretazioni⁸⁹.

A questa fase succede finalmente il momento della ferita (dal ventunesimo al ventitreesimo pannello). Gina Pane traccia sul proprio ventre quattro linee partendo dall'ombelico (il luogo del legame originario tra feto e madre⁹⁰), utilizzando una lametta da barba (Fig. 20).

In questo modo, sull'addome dell'artista si forma simbolicamente la figura geometricamente perfetta di una croce.

In una pagina manoscritta riguardante l'azione si trova la spiegazione di questo specifico momento:

L'incisione cruciale: quattro linee che partono dal centro del corpo: l'ombelico “IO” che si dirige verso gli altri allo scopo di realizzare la proiezione che congiunge a due a due i

⁸⁶ Riportato in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 63

⁸⁷ Ivi, cit., p. 29

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ *Ibidem*

⁹⁰ A. GONZENBACH, *Bleeding Borders: Abjection in the works of Ana Mendieta and Gina Pane*, in «Letras Femeninas», XXXVII, 1, Verano, 2011, cit., p. 41

punti diametralmente opposti; una specie di centro che si propaga nelle quattro direzioni, riportando all'unità i punti estremi in una sintesi di amore in cui s'intersecano il tempo e lo spazio del cordone ombelicale (mai tagliato dall'altro corpo) e del cosmo unito al centro originario. La croce è una figura totalizzante dall'alto in basso/dal basso in alto⁹¹.

Nel ventiquattresimo pannello viene riportato uno scatto fatto a posteriori del ventre, dove spicca la cicatrice rimasta dai tagli, facendo emergere ancora di più l'idea della croce (Fig. 14).

Infine, negli ultimi tre pannelli Gina Pane prima ritorna a concentrarsi sull'idea di tenerezza e conforto, accarezzandosi il ventre ferito con le piume; poi torna a giocare con le palle verdi e gialle, prima mischiandole, terminando l'azione ripiegandosi su sé stessa, mentre ci presenta una palla in ciascun palmo delle mani⁹² (Fig. 21).

Gina Pane precisa ulteriormente:

IL LINGUAGGIO DEL CORPO contiene la base di una vera e propria scienza dell'uomo che tenta di riallacciarsi a tutte le forze dell'inconscio, alla memoria dell'umano, del sacro, alla mente: PSICHE, al dolore e alla morte, per restituire alla coscienza la sua forza primaria: I SEGRETI DELLA VITA [...]⁹³.

⁹¹ G. PANE, *1965-1968*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., p. 60

⁹² S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 29

⁹³ G. PANE, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit. p. 15

Pane conferma che occorre «VIVERE IL PROPRIO CORPO»⁹⁴ nella sua interezza, con le sue debolezze e i suoi limiti, che non sono altro che il riflesso dei «miti creati dalla Società»⁹⁵.

Il critico François Pluchart, amico e grande sostenitore dell'opera dell'artista⁹⁶, in un articolo dedicato all'azione scrive:

Nessuna azione di Gina Pane era riuscita a portare così in alto le ambizioni della Body Art. [...] Gina Pane ha soprattutto dimostrato, grazie alla straordinaria tensione del suo pensiero e, contemporaneamente, alla costante progressione del dispositivo emotivo, che il linguaggio privilegiato della Body Art supera ogni linguaggio filosofico per agire a livello di una filosofia pittorica, di postura e comunione. Il corpo enuncia un discorso, ma un discorso che misura immediatamente l'azione delle forme, dei colori e degli strappi dello spazio. In un momento in cui alcuni artisti che hanno contribuito alla definizione dell'azione corporea si interrogano sulle possibilità di superarla [...], *Psyché (essai)* ha risposto con forza, attraverso la portata dei suoi contenuti e la bellezza ideologica e plastica che ha sprigionato, che la Body Art è uno dei grandi momenti del pensiero del XX secolo⁹⁷.

⁹⁴ Ivi, p. 14

⁹⁵ Ivi, p. 15

⁹⁶ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 29

⁹⁷ F. PLUCHART, *L'être selon...*, cit., p. 66

2.2 Azione sentimentale

«Nota bene: Le rose le volevo senza spine per tua madre»

L'azione più celebre e riprodotta di Gina Pane, *Azione sentimentale*, si svolge il 9 novembre 1973 alla Galleria Diagramma di Milano⁹⁸ e si focalizza sul tema della donna e della sua condizione (Fig. 22).

Il progetto dell'azione deriva da un ricordo d'infanzia annotato dall'artista (Fig. 23), quando durante l'estate passeggiava con la madre nella collina vicino alla loro casa, in un paese del Piemonte⁹⁹. L'artista e la madre passeggiavano attraverso un lungo viale di tigli per poi fermarsi a fare merenda sotto il tiglio più grande, che si trovava a dieci metri da un cimitero.

Dopo la merenda andavano a trovare i morti, divenuti loro «amici»¹⁰⁰, sistemavano le tombe e le abbellivano con i fiori da loro raccolti lungo la strada, in quanto la madre non aveva mai avuto l'opportunità di visitare le tombe dei suoi cari a causa della guerra.

⁹⁸ CENTRE POMPIDOU, *Azione Sentimentale (Action sentimentale)*, cit., in <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cj7rGr9>

⁹⁹ G. PANE, *Promenades sous les tilleuls l'été avec ma mère*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., p. 148

¹⁰⁰ *Ibidem*

In fondo alla pagina, finito il racconto, l'artista disegna tre rose, accompagnate ognuna da una breve frase¹⁰¹ (Fig. 24):

Alla mia amata Elise. Tua Luisa

Nota bene: Le rose erano belle

Alla mia amata Luisa. mi annoio perché sono te senza il tuo viso. Tua Elise

Nota bene: Le rose le volevo senza spine per tua madre.

Alla mia amata Luisa, le tue dita voglio, le mie mi sono inutili, piango di rabbia.

Nota bene: Questa rosa la metterai a sinistra della tomba in modo che sia vicina al cuore di tua madre.

Le rose rosse sono un elemento fondamentale nell'azione che ne deriverà, portatrici di diverse simbologie legate alla donna e alla femminilità.

In un testo dattiloscritto¹⁰², Gina Pane descrive l'azione, composta da quattro fasi:

1^a fase: Di fronte alle donne spettatrici che si erano disposte nei cerchi, in piedi, sporta in avanti, distesa a terra, ho eseguito con un mazzo di rose rosse una serie di gesti meccanici di va e vieni. Ho concluso questa serie di cambi di posizione con quella fetale.

¹⁰¹ G. PANE, *Dossier Gina Pane*, in «ArTitudes International», XV-XVII, octobre-décembre 1974, p. 46

¹⁰² G. PANE, testo dell'azione, dattiloscritto conservato negli archivi dell'artista, riportato in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 116, e in L. VERGINE, *Il corpo come linguaggio. (La "Body-art" e storie simili)*

Proiezione di uno spazio “intra” in cui il vissuto dei sentimenti tra due donne è intercalato dalla relazione “magica” madre/figlio che la morte simboleggia.

Questo spazio “intra” è manifestato da un circuito chiuso di scambio-specchio: Donna/Donne identificantesi nel processo del fenomeno emotivo primario: madre/bambino, relazione simbolica che può scoprire soluzioni differenti ed emozionali dei propri conflitti da introiezione.

2^a fase: Sul braccio sinistro teso verso le donne mi sono conficcata le spine di una rosa e ho praticato un’incisione sul palmo della mano con una lama di rasoio – ricostituzione di una rosa rossa – simultaneamente due voci di donna leggevano uno scambio di corrispondenza tra due donne in lingua francese e italiana.

3^a fase: Ho ripetuto minuziosamente con un mazzo di rose bianche i cambi di posizione e i gesti eseguiti nella prima fase – il mio corpo, sostanza conduttrice in un movimento di “andata e ritorno”, tornando al suo punto di partenza per una de/costruzione dell’immagine prima (puzzle mentale): la rosa rossa, fiore mistico, fiore erotico, tramutato in vagina da una ricostituzione nel suo stato più attuale: (quello) doloroso.

4^a fase: Dalla seconda stanza veniva trasmessa una registrazione di F. Sinatra “Strangers in the night”.

Il testo è ellittico e lascia aperto il senso dell’azione, che si può così analizzare su più livelli.

Innanzitutto, l'azione si sviluppa in tre sale, intrise di significati, seguendo un percorso cronologico.

Nella prima sala, il pavimento è rivestito da velluto nero, con al centro una rosa bianca ricamata nel tessuto, mentre sulle pareti sono esposte tre fotografie di una rosa in un vaso d'argento, ciascuna dedicata a una donna da una donna¹⁰³.

Nella seconda sala, l'artista spiega che «Una proiezione non stop mi mostrava in un piano-sequenza dalla vita in giù mentre tenevo un mazzo di rose rosse – stereotipo dei rapporti affettivi verso la donna»¹⁰⁴.

La terza e ultima sala è quella in cui si svolge l'azione: il pavimento è costellato di cerchi tracciati con il gessetto, all'interno di ognuno dei quali compare la scritta "DONNA". E sono proprio le spettatrici che si posizionano in quei cerchi, mentre Pane comincia a svolgere l'azione di fronte a loro¹⁰⁵.

L'artista svolge dei gesti meccanici avanti e indietro per la stanza prima in piedi, poi piegata in avanti e sdraiata sul pavimento, tenendo in mano un mazzo di rose rosse, che contrasta con il suo vestito bianco¹⁰⁶ (Fig. 25).

Questi cambi di posizione terminano con l'artista raggomitolata su se stessa, in posizione fetale (Fig. 26): come detto in precedenza, ciò può significare

¹⁰³ A. TRONCHE, *Gina Pane...*, cit., p. 82

¹⁰⁴ G. PANE, testo dell'azione, dattiloscritto conservato negli archivi dell'artista, riportato in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 118

¹⁰⁵ A. TRONCHE, *Gina Pane...*, cit., p. 82

¹⁰⁶ V. DEHÒ, *Corpo d'amore*, in M. BAUDSON (a cura di), *Gina Pane: opere...*, cit., p. 24

sia l'identificazione con l'affetto primario tra madre e bambino, sia una ribellione contro l'addomesticamento del corpo, visto come una modificazione dell'esperienza affettiva.

In un'intervista, Gina Pane spiega:

In questa azione, la madre era un simbolo di morte. Perché il rapporto tra madre e figlio è un rapporto molto chiuso e unico, che esclude praticamente tutti gli altri intorno a lei. [...] era davvero uno spazio specchio in cui tutte le donne che partecipavano rivivevano i propri problemi, con la madre o con i figli, i propri problemi emotivi come donne¹⁰⁷.

Durante la seconda fase, l'artista si conficca le spine di una rosa sul braccio sinistro, e si incide la mano in modo da creare l'immagine di una rosa, delicatamente dipinta con il suo sangue (Fig. 27).

Il suo braccio diventa quindi lo stelo di un fiore insanguinato, il quale rappresenta un «simbolo d'amore che passa di mano in mano»¹⁰⁸.

Questo sangue viene offerto esclusivamente alle donne riunite ed è emblema di quell'amore molto chiuso che l'artista definisce come «intra», dal quale è intenzionalmente escluso l'uomo.

¹⁰⁷ Ivi, cit., p. 83

¹⁰⁸ *Ibidem*

È un'azione fatta da donne, per le donne: anche durante questi gesti, due voci femminili leggono una corrispondenza tra due donne, in francese ed in italiano.

Nella terza fase, l'artista ripete gli stessi movimenti e cambi di posizione compiute durante la prima fase, ma stavolta con un mazzo di rose bianche (Fig. 28), mentre dalla seconda stanza viene diffusa la canzone "Strangers in the night" di Frank Sinatra.

L'intera azione è imperniata su una dimensione ritualistica, la quale collega l'eroticismo e il misticismo, il corpo e la psiche.

Pane spiega in particolare che la rosa rossa, fiore mistico nella storia dei simboli, «rappresenta per gli alchimisti il "calice" contenente il sangue, o Sacro Cuore, centro di vita di tutto l'essere»¹⁰⁹ ed è anche un fiore erotico che nella tradizione popolare è stato spesso associato al sesso femminile¹¹⁰.

Le spine conficcate nella pelle rimandano al martirio religioso¹¹¹, al valore assoluto della santità, al tormento sospeso tra la religiosità e la condizione femminile¹¹²; dimostrano che è possibile che avvenga un incontro con l'altro in cui la responsabilità non viene prevaricata dal movimento puramente passionale.

¹⁰⁹ Ivi, p. 86

¹¹⁰ *Ibidem*

¹¹¹ R. TABANELLI, *Il post-umano (femminile) di Simona Vinci*, in «Humanisms, Posthumanisms, & Neohumanisms», XXVI, 2008, cit., p. 379

¹¹² V. DEHÒ, *Gina Pane*, in «Flash Art Italia», 22 luglio 2015, in <https://flash---art.it/article/gina-pane/>

L'atto della ferita, qui come nelle altre sue azioni, non è un atto violento, ma sempre collegato al rituale e alla sua visione dell'amore come apertura di sé. Come scrive Lea Vergine in un articolo dedicato all'artista, ella:

Narra quello di cui tutti noi siamo oggetto, e forse vittime, cioè la mancanza di un amore che sia illimitato nel tempo, l'amore primario. La Pane compie quasi sempre dei viaggi all'indietro, dei ritorni ai luoghi originari, dei soggiorni nel tempo perduto, ma senza uscire dal presente, in modo da riportarci all'autorelazione e alla relazione con gli altri, ossia a quello che dovrebbe essere il nostro modo di esistenza specifica¹¹³.

Importanti sono anche l'uso dei colori e della dimensione acustica: il passaggio dal rosso al bianco, i colori predominanti, è segnale di un approccio positivo intrapreso grazie allo svolgimento dell'azione¹¹⁴ e di un avvicinamento all'altro¹¹⁵; per quanto riguarda l'aspetto sonoro, sia la lettura delle corrispondenze che la canzone di Frank Sinatra cercano di trasportare lo spettatore da un tempo fisico ad uno parallelo, popolato di ricordi e intimità, estendendo l'azione in uno spazio non visibile, ma carico di affetto¹¹⁶.

¹¹³ L. VERGINE, *Gina Pane, la cocaina e Fra Angelico*, in «Data», XXV, 1977, cit., p. 34

¹¹⁴ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 118

¹¹⁵ V. DEHÒ, *Corpo d'amore*, cit., p. 24

¹¹⁶ A. TRONCHE, *Gina Pane...*, cit., p. 86

Strangers in the night

Two lonely people we were strangers in the night

Up to the moment

When we said our first hello

Little did we know

Love was just a glance away¹¹⁷

¹¹⁷ Sconosciuti nella notte, due persone sole/Eravamo sconosciuti nella notte/Fino al momento/In cui ci siamo salutati per la prima volta/Non sapevamo che/L'amore era lontano appena uno sguardo (*Strangers in the night*, Frank Sinatra)

3. Il corpo sociologico: poetica dell'azione

3.1 “Lettera a uno/a sconosciuto/a”: sulla concezione del corpo

«Se apro il mio corpo affinché voi possiate guardarci il vostro sangue, è per amore vostro: l'altro»¹¹⁸

Così Gina Pane finisce il suo testo fondatore, *Lettre à un(e) inconnu(e)*¹¹⁹, pubblicato inizialmente nella rivista “ArTitudes International” che le aveva dedicato un inserto speciale¹²⁰: con una dichiarazione di poetica su cui si fonda tutto il pensiero alla base della sua arte.

Il critico François Pluchart afferma che l'approccio dell'artista al corpo è drasticamente diverso rispetto ad altri body artisti.

In quanto pittrice, ella avrebbe potuto «impantanarsi nel sistema autocompiaciuto dell'arte per l'arte»¹²¹, e ne avrebbe avuto tutte le possibilità, date le sue eccellenti doti, ma la violenza delle sue pulsioni

¹¹⁸ G. PANE, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., p. 16

¹¹⁹ Trad. it. “Lettera a uno/a sconosciuto/a”

¹²⁰ *Dossier Gina Pane*, in «ArTitudes International», XV-XVII, octobre-décembre 1974, p. 34

¹²¹ F. PLUCHART, *Notes sur l'art corporel*, in «ArTitudes International», XII-XIV, juillet-septembre 1974, cit., p. 59

biologiche e lo sconfinato amore nei confronti degli altri la costringevano a donare generosamente se stessa¹²².

Anche nell'incipit della lettera si capisce come il suo lavoro sia una dedica all'altro: «Mi rivolgo a voi perché siete l'unità del mio lavoro: l'altro»¹²³.

In questo manifesto del suo pensiero ella spiega come sia necessario trovare un nuovo linguaggio del corpo; quest'ultimo dev'essere riabilitato perché plasmato da una società che sopprime la natura dell'individuo e la trasforma in una:

Civiltà che non si può più definire tale, essendo MARCIA ed avendo perduto l'essenza delle nozioni più antiche della cultura SOVRANNATURALE [...]

Una civiltà che ci priva del FUOCO MATERIALE/SPIRITUALE e che diagnostica la malattia mentale quando si tratta invece di malinconia, che rovina la famiglia, la coppia, togliendole solidarietà e senso, devianandone e manipolandone la libido per modificarla in un valore mercantile, trasformando l'erotismo in pornografia, recuperando il LINGUAGGIO DEL CORPO [...] per trasformare la minaccia in esso contenuta in un gioco divertente, ostentato, perverso, lubrico, dando all'individuo l'illusione di liberarlo mentre, in realtà, la Società lo sta soltanto alienando [...]¹²⁴.

Gina Pane iscrive la problematica del corpo in un linguaggio sociologico, affermando che «Lo studio sistematico del "corpo", mai isolato

¹²² *Ibidem*

¹²³ G. PANE, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., p. 14

¹²⁴ *Ibidem*

dall'immagine del "corpo" dell'altro, permette non solo di situare, ma di dedurre che il "corpo" è lo strumento primario e naturale della sociologia»¹²⁵.

Il corpo e la sua gestualità sono per l'artista già di per sé una scrittura, un'organizzazione di segni, che «traducono la ricerca indefinita dell'altro, le sue fantasie, i suoi desideri inconsci, i suoi rapporti con il tempo preso come un'entità che non ha né principio né fine, che deve essere decifrata attraverso il suo "corpo" e non attraverso la sua cultura»¹²⁶.

In un altro suo scritto (datato giugno 1974 ma pubblicato nell'aprile del 1975) intitolato *Il linguaggio del corpo*¹²⁷, ella ribadisce il concetto del corpo come fatto sociologico, in quanto tutte le sue manifestazioni sono specifiche della vita sociale e oggetto della sociologia.

Ella spiega come la formazione del corpo avvenga attraverso l'influenza e le normative della società, la quale vuole operare una censura sui comportamenti quotidiani, apparentemente naturali.

Il «suo linguaggio del corpo»¹²⁸ vuole non solo ristabilire un rinnovamento delle relazioni del corpo con il corpo degli altri, ma anche renderli

¹²⁵ Ivi, p. 15

¹²⁶ Ivi, pp. 15-16

¹²⁷ G. PANE, *Le langage du corps*, in «Opus international», LV, avril 1975, p. 45, riportato in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, pp. 17-18

¹²⁸ *Ibidem*

consapevoli delle loro fantasie, che sono il riflesso degli ideali creati dalla società¹²⁹.

Per questo motivo, ella vuole prendersi un impegno personale, utilizzando una terminologia specifica: «68/70: il corpo ecologico, 71/74: il corpo sociologico»¹³⁰.

Oltretutto, dà anche una definizione alla sua pratica artistica: «LINGUAGGIO DEL CORPO/BODY ART/ CORPO SOCIOLOGICO»¹³¹.

Per l'artista, il linguaggio del corpo può portare ad un mutamento degli individui stessi¹³², e conseguentemente ad un cambiamento nella società: ciò si iscrive perfettamente nel contesto sociale e politico dell'epoca.

La storica dell'arte Sophie Delpeux approfondisce la tematica nel capitolo dedicato a Gina Pane nel suo libro *Le Corps-caméra. Le performer et son image*:

La comunicazione che [Gina Pane] cerca di instaurare evoca quella che Maurice Blanchot¹³³ descrive come costitutiva degli eventi sessantottini, un'apertura che permetteva a ciascuno, senza distinzione di classe, di età, di sesso o di cultura, di

¹²⁹ *Ibidem*

¹³⁰ *Ivi*, p. 18

¹³¹ *Ibidem*

¹³² G. PANE, *Conversazione (inedita) con Aline Dallier*, Châteaugiron, Archives de la critique d'art, 7 gennaio 1974, riportata in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 92

¹³³ Scrittore, critico letterario e saggista francese

frequentare il primo venuto come fosse un essere già amato, precisamente perché egli era il familiare-sconosciuto¹³⁴.

Il termine “familiare-sconosciuto” richiama proprio il destinatario della sua lettera manifesto, indirizzata a «uno/a sconosciuto/a», e rimanda al desiderio dell’artista di far cadere le barriere sociali tra classi.

Come ella stessa riporta nella sua lettera:

La proiezione del mio corpo in quanto immagine del loro corpo rompe con la segregazione delle coscienze individuali, creando un vero senso di condivisione. [...]

L’azione pone il problema della reciprocità o, diversamente, quello della comunità che mira alla reciprocità. È questo un fatto nuovo nell’Arte, che apre la via al recupero della propria identità nel corpo dell’altro, sopprimendo la divisione di classe¹³⁵.

Inizialmente quindi, come detto in precedenza, l’artista si occupa delle azioni svolte nella natura (corpo ecologico), per poi fondare il suo linguaggio del corpo attraverso una serie di azioni rivolte al pubblico che si sviluppano in due periodi, la quale rottura corrisponde all’introduzione della ferita provocata dalla lama di rasoio.

¹³⁴ S. DELPEUX, *Mettre sa présence en partage*, in S. DELPEUX, *Le Corps-caméra. Le performer et son image*, Textuel, 2010, cit., p. 90, riportato in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 92

¹³⁵ G. PANE, *Blessure/Mort: Corps Collectif*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., p. 22

Il dolore, parte fondamentale del suo lavoro, viene introdotto per la prima volta con l'azione *Escalade non-anesthésiée* (Fig. 29). L'azione vede l'artista arrampicarsi lungo un «oggetto-scala di metallo, irto di punte taglienti»¹³⁶, tracciando un parallelo tra l'attualità (la guerra in Vietnam), e la posizione dell'artista, coinvolta in un impegno fisico e mentale totale¹³⁷. L'auto-inflizione del dolore non aveva l'intenzione di ridurre il corpo alla stregua di un oggetto impotente, ma voleva veicolare l'idea dell'ingiustizia e dell'ineguaglianza sociale ed economica cercando di spingere gli spettatori ad agire e a provare empatia per quella sofferenza, fisica e mentale¹³⁸.

François Pluchart dice a proposito del corpo socializzato dell'artista:

[...] ogni ferita infertagli è pure una ferita inferta alla società.

[...] Gina Pane orienta chiaramente il senso di lettura del discorso e dunque maneggia un'arma terribilmente potente, un'arma che va a inserirsi, per disturbarla, all'interno della struttura sociale¹³⁹.

¹³⁶ Testo dattiloscritto contenuto negli archivi dell'artista, riportato in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 88

¹³⁷ CENTRE POMPIDOU, *Action Escalade non-anesthésiée*, in <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cKaGr5K>

¹³⁸ M. RICHARDS, *Specular Suffering: (Staging) the Bleeding Body*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», XXX, 1, 2008, cit., p. 112

¹³⁹ C. IAQUINTA, *Defenestrare e perforare l'essere e oltre. Gina Pane, Io mescolo tutto*, in «Flash Art Italia», n. 362, 7 novembre 2023, in <https://flash---art.it/article/gina-pane-3/>

Come cita la scrittrice Mary Richards, «nella sofferenza stessa, la materia del corpo diventa un tramite morale attraverso il quale la sofferenza altrui può essere memorizzata e ricordata»¹⁴⁰.

Infatti, per Gina Pane il corpo non è solo strumento di azione, ma anche una possibilità di evidenziare quei processi psico-fisici che acquistano significato in quanto espressione di esperienze dolorose, traumatiche, autoinflitte, seguendo un cerimoniale crudelmente freddo¹⁴¹.

Il corpo, materiale e oggetto del discorso¹⁴², è «spazio per soffrire, per sentire tutto il complesso dell'emotività, della paura, dell'angoscia»¹⁴³.

Ella stessa afferma:

[...] con queste azioni volevo indicare radicalmente il “segno” del corpo, di questa carne. Mi era impossibile ricostruire un'immagine del corpo senza che la carne fosse presente, senza che essa fosse posta frontalmente, priva di veli e di mediazioni¹⁴⁴.

Il concetto di “immagine del corpo”, la base concettuale dell'azione, sembra riferirsi al libro dello psichiatra e psicanalista Paul Schilder, *Immagine di sé e schema corporeo*.

¹⁴⁰ M. RICHARDS, *Specular Suffering...*, cit., p. 112

¹⁴¹ M. VESCOVO, *Gina Pane: dal corpo fisico al corpo sindonico*, in M. BAUDSON e altri (a cura di), *Gina Pane: opere...*, cit., p. 64

¹⁴² G. PANE, *J'ai travaillé un langage*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., p. 54

¹⁴³ H. KONTOVA, La ferita come segno. Una conversazione con Gina Pane, in «Flash Art Italia», n. 362, 7 novembre 2023, in <https://flash---art.it/article/gina-pane-2/>

¹⁴⁴ M. VESCOVO, *Gina Pane: dal corpo fisico...*, cit., p. 66

L'artista riferisce che:

Paul Schilder mi ha dato più di Freud o Jung sul piano della conoscenza del mio corpo. Su certi fenomeni di comunicazione a partire dal corpo dell'altro, della ricomposizione o destrutturazione del corpo. Mi ha aperto orizzonti che mi sono stati utili in seguito, attraverso il percorso delle Azioni¹⁴⁵.

Infatti, molti dei concetti elaborati dall'artista riprendono quelli dello psicoanalista: l'immagine del corpo forgiata da quella dell'altro, la riduzione della distanza spaziale e affettiva, la questione del corpo configurato dalla società¹⁴⁶.

La critica Lea Vergine (Fig. 30), in un'intervista sulla body art dice che «la tenerezza frustrata o la mancanza di amore primario sono i comuni denominatori di tutte queste operazioni sul corpo»¹⁴⁷, e riferendosi a Gina Pane afferma che ella «narra quello di cui tutti noi siamo oggetto, e forse vittime, cioè la mancanza di un amore che sia illimitato nel tempo, l'amore primario»¹⁴⁸.

¹⁴⁵ G. PANE, *Conversazione con Anne Dagbert*, cit. p. 19, riportata in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 101

¹⁴⁶ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 108

¹⁴⁷ D. PALAZZOLI, *Parliamo della body art...*, in «Data», IV, n. 12, 1974, p. 54

¹⁴⁸ L. VERGINE, *Gina Pane, la cocaina e Fra Angelico*, in «Data», XXV, 1977

E ancora, ella aggiunge:

L'azione sul corpo [...] è ricerca disperata di un amore non adulto, in cui uno non ha doveri ma solo diritti. Questi artisti non raccontano solo le loro storie, ma ti buttano davanti agli occhi una situazione in cui tutti si ritrovano completamente, una storia che ha dei punti in comune con un'infelicità che tutti gli esseri umani condividono.

In generale, sono le donne [...] che hanno meno paura di conoscere il proprio corpo, che non lo censurano. Esse fanno dei tentativi di scoperta al di là dell'acculturazione.

Queste donne hanno fatto esperienze politiche, sono passate poi ad esperienze di tipo femminista che hanno loro fornito una chiave per deculturizzare il rapporto convenzionale con il corpo¹⁴⁹ [...].

E non c'è dubbio che tra queste donne vi sia compresa Gina Pane, le cui intenzioni sono volte a creare un nuovo linguaggio del corpo, attraverso il dolore per arrivare alla liberazione, guidata dal profondo amore per l'altro.

¹⁴⁹ D. PALAZZOLI, *Parliamo della body art...*, in «Data», IV, n. 12, 1974, p. 54

3.2 Ferite

«Se non si prova amore nel senso più universale del termine, non si può compiere un gesto del genere. È impossibile.»¹⁵⁰

La ferita, introdotta nelle azioni dell'artista a partire dal 1971, segna una svolta nel suo percorso artistico e in generale nella storia della performance.

In una conversazione con Lea Vergine, Pane afferma che secondo lei la ferita è «un segno dello stato di estrema fragilità del corpo, un segno di dolore, un segno che evidenzia la situazione esterna di aggressione, di violenza cui siamo sempre esposti»¹⁵¹.

La ferita ha carattere di denuncia sociale:

[La ferita] diventa l'elemento che denuncia la società, [...] ciò che, nella comunicazione, tocca di più l'altro poiché, mentre si verifica l'evento, [...] la partecipazione del corpo dell'altro è effettivamente presente. Non vi è per nulla distanza né affettiva, né spaziale.

[...] In quel preciso istante, lui o lei, la persona vicina a me, sente la propria carne socializzata¹⁵².

¹⁵⁰ A. TRONCHE, *Il corpo come scenografia*, in M. BAUDSON (a cura di), *Gina Pane: opere...*, cit., p. 44

¹⁵¹ G. PANE, conversazione con Lea Vergine, in *Gina Pane. Partitions. Opere multimedia 1984-85*, catalogo della mostra (Padiglione d'arte contemporanea, Milano, 29 novembre 1985 – 13 gennaio 1986), cit., pp. 50-51, riportata in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 93

¹⁵² G. PANE, propositi raccolti da Evelyne Mézange, cit., p. 45, riportati in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 93

Il primo approccio alla ferita avviene con un'azione realizzata in studio nel 1970, intitolata *Blessure théorique [Ferita teorica]*.

L'azione viene scandita secondo tre fotografie in bianco e nero: una lama da rasoio viene usata rispettivamente per tagliare un foglio di carta, squarciare un tessuto, e incidere un dito¹⁵³ (Fig. 31).

Sotto alla constatazione figura un testo scritto a mano, che riporta le date in modo enigmatico: «1944-19...Febbraio 1970»¹⁵⁴.

Nell'azione l'artista mostra il passaggio graduale dalla superficie del foglio, alla terra, al corpo; ciò simboleggia l'evoluzione dei materiali da lei utilizzati nel suo percorso artistico: dalla carta, supporto tradizionale delle Belle Arti, alla terra, per poi arrivare alla carne¹⁵⁵.

Questa ferita viene qualificata come “teorica”, un termine posto in modo tutt'altro che casuale: esso evidenzia il fatto che il gesto compiuto sia un gesto ponderato, pensato a priori per rispondere ad una determinata finalità voluta dall'artista¹⁵⁶. A testimonianza di ciò vi sono i numerosi disegni preparatori e appunti, che visualizzano già il pensiero prima che diventi azione. Viene esplicitata per la prima volta l'intenzione programmatica dell'artista di infliggersi un gesto doloroso¹⁵⁷.

¹⁵³ A. TRONCHE, *Gina Pane...*, cit., p. 78

¹⁵⁴ *Ibidem*

¹⁵⁵ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 93

¹⁵⁶ A. TRONCHE, *Gina Pane...*, cit., p. 78

¹⁵⁷ V. DEHÒ, *Corpo d'amore*, in M. BAUDSON (a cura di), *Gina Pane: opere...*, cit., p. 24

L'utilizzo del dolore è sia identificazione di quella potente realtà emotiva provata da tutti, sia una modalità di comunicazione nello sviluppo di un nuovo linguaggio del corpo.

La ferita diventa da quel momento in poi uno strumento linguistico fondamentale per lo svolgimento delle azioni e per veicolare il messaggio.

Gina Pane afferma: «Mi ferisco ma non mi mutilo mai»¹⁵⁸, e ancora: «Aprendo il mio corpo, non voglio dare il sangue al pubblico, né essere un gladiatore [...]»¹⁵⁹.

Dalle parole dell'artista traspare molto il fatto che questo gesto non sia un gesto masochistico o autolesionistico, ma che faccia sempre parte del sistema di segni del suo linguaggio corporale.

Per l'appunto, in un'intervista con la critica d'arte Helena Kontova ella afferma:

Alla fine non mi interessa la quantità di dolore ma il linguaggio dei segni. Il mio problema infatti è di stabilire un linguaggio attraverso questa ferita che diventa segno. Altro elemento importante per me è quello di comunicare attraverso la ferita la perdita dell'energia. E in tale contesto la sofferenza fisica non è soltanto un problema personale ma un problema di linguaggio. L'atto del ferirmi rappresenta un gesto temporale, un gesto psicovisuale che lascia tracce. È un gesto di rottura e apertura, ma non è un fatto religioso, anche se ho ripetuto così tante volte lo stesso gesto. All'inizio tutta l'azione

¹⁵⁸ A. TRONCHE, *Gina Pane...*, cit., p. 78

¹⁵⁹ Ivi, p. 79

era localizzata su questo gesto semplice. Dopo il 1972-73 ho cominciato a unirlo ad altri gesti che allucinavano ancora di più il gesto della ferita o mi distanziavano dalla ferita. E questa mia distanza dalla ferita ha rappresentato una volontà molto cosciente di costruire un linguaggio più complesso¹⁶⁰.

La ferita è segno aperto per instaurare un dialogo tra l'artista e il pubblico, e non deve essere orientata alla manifestazione di un dolore percepito in modo superficiale¹⁶¹.

Riguardo questa tematica interviene anche il suo gallerista, Rodolphe Stadler, il quale voleva chiarire la confusione che si era creata attorno alle azioni dell'artista dopo l'introduzione della ferita:

Aveva sempre tutto sotto controllo: non si è mai tagliata in profondità. Non ha mai avuto nessuna cicatrice. Grazie all'aiuto dei medici, sapeva esattamente come procedere. Non appena sentiva una leggera fitta, smetteva di ferirsi. Il sangue doveva soltanto gocciolare e non scorrere a fiumi. Alla fine di ogni azione, si applicava immediatamente un disinfettante sui tagli, e l'indomani non aveva più niente¹⁶².

¹⁶⁰ H. KONTOVA, *La ferita come segno. Una conversazione con Gina Pane*, in «Flash Art Italia», n. 362, 7 novembre 2023, in <https://flash---art.it/article/gina-pane-2/>

¹⁶¹ C. IAQUINTA, *Defenestrare e perforare l'essere e oltre. Gina Pane, Io mescolo tutto*, in «Flash Art Italia», n. 362, 7 novembre 2023, in <https://flash---art.it/article/gina-pane-3/>

¹⁶² R. STADLER, intervista a Rodolphe Stadler e Stephano Polastri realizzata da Julia Hountou, 18 aprile 1997, in J. HOUNTOU, *Une écriture greffée sur la vie. Entre Gina Pane et la Galerie Stadler; une relation de complicité. Présentation des écrits de Gina Pane*, in «Art présence», XLIX, gennaio-febbraio-marzo 2004, cit., p. 7, riportata in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 145

Nonostante ciò, il gallerista afferma come comunque «non mancavano mai dei voyeur che percepivano Gina come una masochista»¹⁶³.

Per esempio, la critica americana Kathy O'Dell nel suo libro *Contract With The Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s* associa Gina Pane agli artisti che realizzano delle performance di stampo masochistico, inteso non dal punto di vista strettamente clinico ma legato alla storia sociale del termine e le sue componenti fondamentali¹⁶⁴.

Ella afferma che una delle componenti principali del masochismo, ovvero il contratto, l'accordo tra i partners, si possa applicare anche alle azioni di Pane, nelle quali il "contratto" sussiste tra lei e il pubblico¹⁶⁵.

Anche il critico e storico dell'arte Renato Barilli cita la componente masochista come presente nel corpus artistico di Gina Pane, ma non la pone alla base delle sue azioni¹⁶⁶. Egli afferma che nonostante le esperienze messe in scena siano spesso sgradevoli e dolorose, ciò che le accompagna sono una compostezza e una precisione cerimoniale che non sono mai disgiunte da un aspetto estetico e simbolico¹⁶⁷; la sua opera è permeata

¹⁶³ *Ibidem*

¹⁶⁴ K. O'DELL, *Contract With the Skin: Masochism Performance Art and the 1970s*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, cit., p. 3

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 4

¹⁶⁶ R. BARILLI E ALTRI (a cura di), *Al di là della pittura...*, cit., p. 246

¹⁶⁷ *Ibidem*

dalla carica libidica e caratterizzata da un'importante componente estetica, che viene respinta da molti altri artisti¹⁶⁸.

Anche per questo motivo sarebbe riduttivo descrivere tutta la sua opera come masochista.

Le sue sono ferite, non mutilazioni, dove il sangue fluisce con leggerezza, non in gorgi, ma in rivoli; la ferita e il sangue che fuoriesce da essa sono vissuti come elementi accusatori e infine liberatori¹⁶⁹.

La debolezza del corpo viene vissuta senza violenze estreme ed esibizionistiche, ma tramite atti pregni di compostezza e studio pregresso¹⁷⁰.

L'artista precisa: «Quando mi ferisco distruggo un atteggiamento mitico, da favola, passando direttamente alla congiunzione di un fatto emotivo che ristabilisce, come rapporto essenziale, una realtà vissuta, “il dolore”, una realtà affettiva, una realtà psichica»¹⁷¹.

E ancora ella aggiunge che «Le ferite sono orientate: il viso, la schiena, l'incavo della mano, gli occhi, lo stomaco, ecc. Tutte le ferite in queste precise aree del corpo costituiscono un linguaggio [...]»¹⁷².

L'obiettivo della ferita è per Pane quello di trovare un linguaggio che trascenda la parola, ma anche quello di rendere l'uomo più «aperto, mobile,

¹⁶⁸ *Ibidem*

¹⁶⁹ T. MACRÌ, *Il corpo postorganico...*, cit., p. 19

¹⁷⁰ L. MENEGHELLI, *La resurrezione della carne*, in «Artribune», 30 maggio 2012, in <https://www.artribune.com/report/2012/05/la-resurrezione-della-carne/>

¹⁷¹ G. PANE, *Blessures*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., p. 61

¹⁷² *Ibidem*

innovativo, meno stereotipato»¹⁷³ e di svegliarlo dal suo torpore, dal suo stato «anestetizzato»¹⁷⁴, coinvolgendolo in un processo simpatico ed empatico¹⁷⁵.

La prima concretizzazione della ferita, dopo *Blessure théorique*, avviene con *Action Le lait chaud [Azione Il latte caldo]* (Fig. 32), un videotape della durata di quarantuno minuti e tredici secondi¹⁷⁶ realizzato il 31 maggio del 1972¹⁷⁷ nell'appartamento di una coppia di privati, Jean e Mila Boutan¹⁷⁸. L'artista, vestita completamente di bianco, si ferisce per la prima volta con la lama di rasoio, e associa il sangue al latte, due elementi che simboleggiano sia la femminilità, sia il passaggio dallo stadio infantile a quello adulto¹⁷⁹, conferendo all'azione un'alta carica simbolica e psicoanalitica.

Gina Pane istituisce la ferita come «punto culminante [...] punto folgorante che fa apparire d'un tratto un'unità tra i nostri due corpi (il corpo del pubblico con il mio)»¹⁸⁰, e in un suo scritto spiega che:

¹⁷³ Ivi, p. 62

¹⁷⁴ F. BAUMGARTNER, *Reviving the Collective Body: Gina Pane's "Escalade Non Anesthésiée"*, in «Oxford Art Journal», XXXIV, 2, 2011, cit. p. 258

¹⁷⁵ L. VERGINE, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, Skira editore, 1996, cit., p. 202

¹⁷⁶ C. POMPIDOU, *Action Le lait chaud*, cit., in <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cX45R9p>

¹⁷⁷ *Ibidem*

¹⁷⁸ *Ibidem*

¹⁷⁹ S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 36

¹⁸⁰ G. PANE, in *Max de Larminat, conférence avec Gina Pane, 22.01.1990*, trascrizione dattiloscritta della conferenza data al Centre Pompidou, Parigi, archivi dell'artista, cit., p. 6, riportata in S. DUPLAIX, *Gina Pane...*, cit., p. 109

Ci sono due tipi di distanza tra noi e gli altri: la distanza spaziale e la distanza affettiva provate, entrambe, come distanza di classi. Quindi, esibendomi in un determinato luogo, elimino la distanza spaziale, è un dato di fatto, ma, nel corso dell'azione stessa, attraverso la ferita, elimino ugualmente la distanza affettiva¹⁸¹.

L'artista inserisce il gesto anche in un discorso prettamente femminile, come in *Action Laure* (Fig. 33), dove l'artista si infila nell'avambraccio sinistro degli aghi da cucito con fili di diversi colori¹⁸².

A proposito di quest'ultima azione, ella scrive:

Nell'azione "Laure", se uso la ferita per qualche secondo, è chiaro in questo discorso che questa ferita demistifica l'illusione del rapporto di comunicazione. È un fatto reale che sto stabilendo. Per me, come donna, la ferita esprime anche il mio organo genitale, la fenditura sanguinante del mio sesso. Questa ferita ha natura femminile. L'apertura del mio corpo implica dolore e piacere in ugual misura¹⁸³.

Anche in *Azione sentimentale*, citando Fabiano Fabbri, Gina Pane «svergina la pelle procurandosi altri pseudo-orifizi con una gillette, si prende cura del corpo risessualizzandone gran parte della superficie con tagli-vagine»¹⁸⁴, attaccando nuovamente i tabù sociali della sessualità¹⁸⁵,

¹⁸¹ G. PANE, *Blessure/Mort: Corps Collectif*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., p. 22

¹⁸² T. MACRÌ, *Il corpo postorganico*, cit., p. 20

¹⁸³ G. PANE, *Action «Laure»*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., p. 20

¹⁸⁴ F. FABBRI, *Sesso arte rock'n'roll*, Atlante, 2006, cit., p. 283

avendo il suo corpo femminile come protagonista e materia della sua arte in una società strettamente patriarcale¹⁸⁶.

Riprendendo anche l'azione *Le lait chaud*, il silenzioso ferirsi al viso diviene, con le parole di Teresa Macri:

[...] un modo attraverso cui la bellezza femminile riattiva una sua identità, un momento di sottrazione allo stereotipo classico, all'aspettativa culturale occidentale. Il gesto di sofferenza è un gesto di cancellazione, un segno di opposizione allo schema sociale vigente. [...] un corpo che si sottrae alle logiche mercantili¹⁸⁷.

La ferita ha consentito a Gina Pane di indagare il corpo come materiale, di porlo di fronte al pubblico e poi di «lacerarne l'involucro come se si trattasse di un dono di cui si deve analizzare il senso a partire dai temi della solidarietà e della condivisione»¹⁸⁸.

¹⁸⁵ R. GOLDBERG, *Performance: Live Art since the 60s*, Thames & Hudson, 1998, cit., p. 23

¹⁸⁶ A. ZIMMERMANN, "Sorry for Having to Make You Suffer": *Body, Spectator, and the Gaze in the Performances of Yves Klein, Gina Pane, and Orlan*, in «Discourse», XXIV, 3, 2002, cit., p. 32

¹⁸⁷ T. MACRÌ, *Il corpo postorganico...*, cit., p. 20

¹⁸⁸ A. TRONCHE, *Il corpo come scenografia*, in M. BAUDSON (a cura di), *Gina Pane: opere...*, cit., p. 44

È l'amore che guida ogni gesto dell'artista, e che si pone alla base di tutte le sue azioni. E così conclude la sua *Lettera a uno/a sconosciuto/a*, con una dichiarazione di amore già citata precedentemente:

«Se apro il mio corpo affinché voi possiate guardarci il vostro sangue, è per amore vostro: l'altro»¹⁸⁹.

¹⁸⁹ G. PANE, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, in B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre...*, cit., p. 16

APPENDICE ICONOGRAFICA



Figura 1

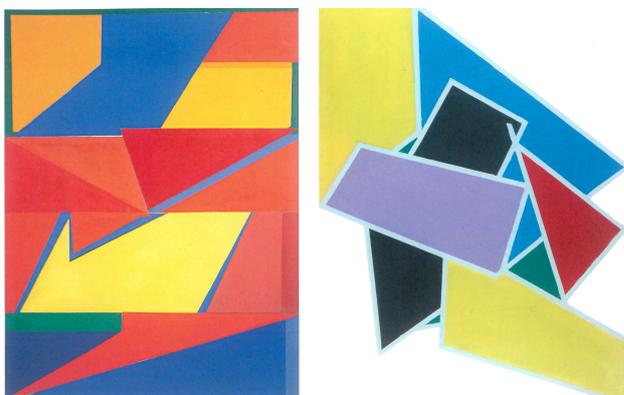


Figura 2

Fig. 1. *Ritratto di Gina Pane*, senza data, archivi dell'artista. © Anne Marchand, 2012

Fig. 2. (A sinistra) G. PANE, *Senza titolo (n° 13)*, 1962-1968. Olio su tela, 130 x 97 cm. Collezione Anne Marchand, in deposito al Frac des Pays de la Loire, Carquefou, Francia

© Gina Pane / Adagp, Paris, 2012

(A destra) G. PANE, *Senza titolo (n° 6)*, 1962-1965. Olio su tela, 116 x 89 cm. Collezione privata

© Gina Pane / Adagp, Paris, 2012

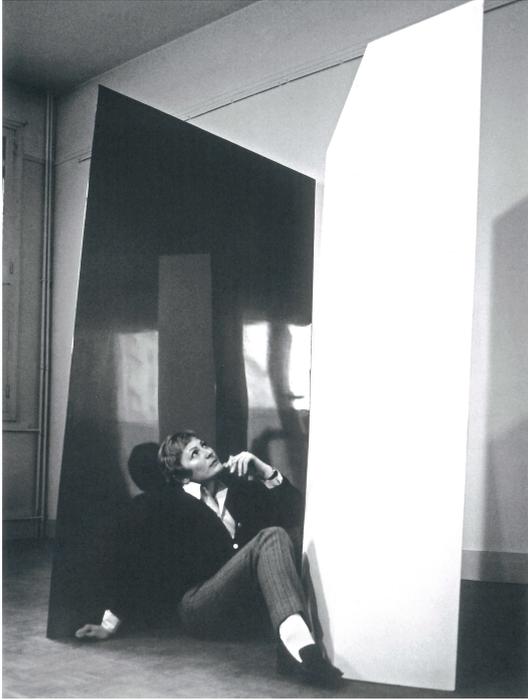


Figura 3



Figura 4

Fig. 3. Gina Pane posa in *Lunaire pénétrable* (*Lunare penetrabile*), senza data, archivi dell'artista.

© Anne Marchand, 2012

Fig. 4. G. PANE, *Pierres déplacées*, 1968. Otto1 fotografie a colori, 100 x 260 cm. Collezione Anne Marchand, in deposito al Frac des Pays de la Loire, Carquefou, Francia. Foto: Françoise Masson

© Adagp Gina Pane. Courtesy Anne Marchand e Kamel Mennour, Paris/London

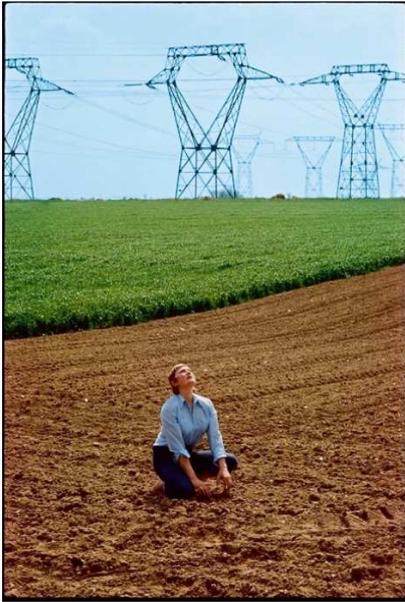


Figura 5



Figura 6

Fig. 5. *Table de lecture (terre – ciel)*, [*Tavolo di lettura (terra – cielo)*], 1969 (dettaglio). 10 fotografie a colori fissate su legno, 31 x 52 cm. Collezione Anne Marchand, in deposito al Frac des Pays de la Loire, Carquefou, Francia.

Fig. 6. G. PANE, *François d'Assise trois fois aux blessures stigmatisé. Vérification – version 2*, [*Francesco d'Assisi tre volte ferito stigmatizzato. Verifica – versione 2*], 1985-1987. Ferro elettrozincato, ferro bluastro, ottone, 170 x 196 cm. Collezione privata. © Gina Pane / Adagp, Paris, 2012



Figura 7



Figura 8

Fig. 7. Gina Pane durante lo svolgimento di *Action Io mescolo tutto*, con la fotografa Françoise Masson, 4 ottobre 1976, Museo d'Arte Moderna di Bologna. Foto: Antonio Masotti. © Anne Marchand, 2012

Fig. 8. G. PANE, *Action Psyché (essai) [Azione Psiche (prova)]*, 24 gennaio 1974. Constatatione dell'azione realizzata alla Galerie Stadler, Parigi. 27 elementi totali, 25 fotografie a colori e 2 disegni preparatori, 48 x 57,5 cm (ogni elemento). Ancienne Collection Rodolphe Stadler, Paris.

Foto: Françoise Masson. Fonte: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6150008>

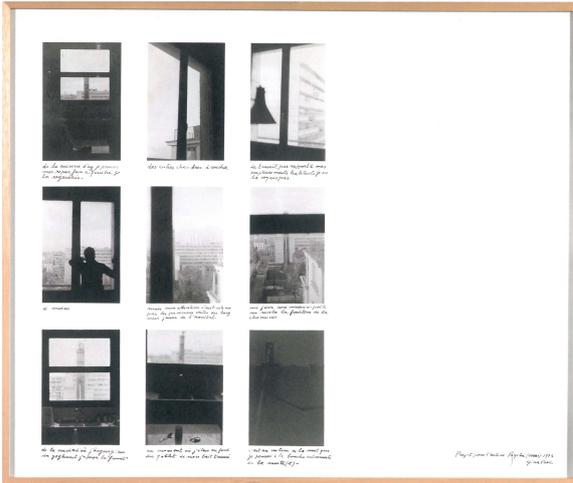


Figura 9

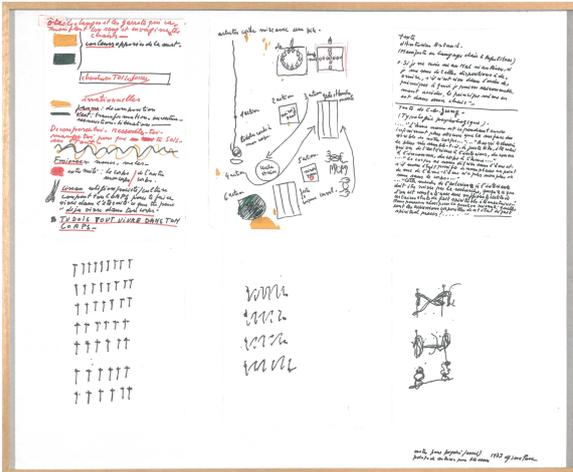


Figura 10

Fig. 9. G. PANE, *Action Psyché (essai)* [Azione Psiche (prova)], dettaglio (terzo pannello), 24 gennaio 1974. Costatazione dell'azione realizzata alla Galerie Stadler, Parigi. 27 elementi, fotografie a colori, bianco e nero, e disegni, 50 x 60 cm (ogni elemento). Collezione privata, Parigi, Francia.

Foto: Françoise Masson

Fig. 10. G. PANE, *Action Psyché (essai)* [Azione Psiche (prova)], dettaglio (primo pannello), 24 gennaio 1974. Costatazione dell'azione realizzata alla Galerie Stadler, Parigi. 27 elementi, fotografie a colori, bianco e nero, e disegni, 50 x 60 cm (ogni elemento). Collezione privata, Parigi, Francia.

Foto: Françoise Masson

Figg. 9 e 10. © Gina Pane / Adagp, Paris, 2012 © Françoise Masson, Adagp, Paris, 2012

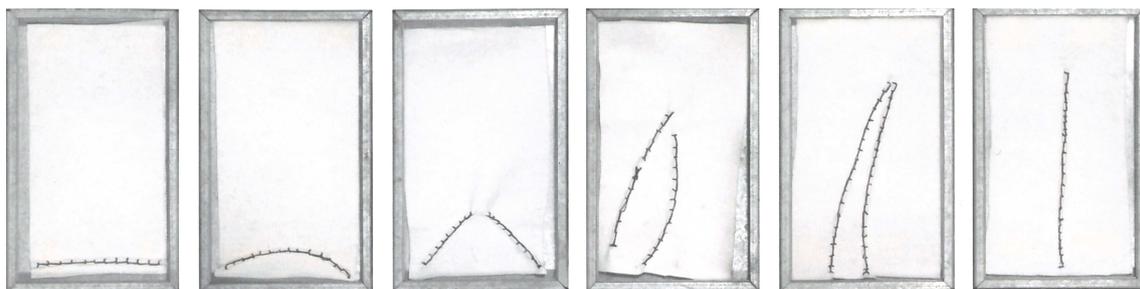


Figura 11

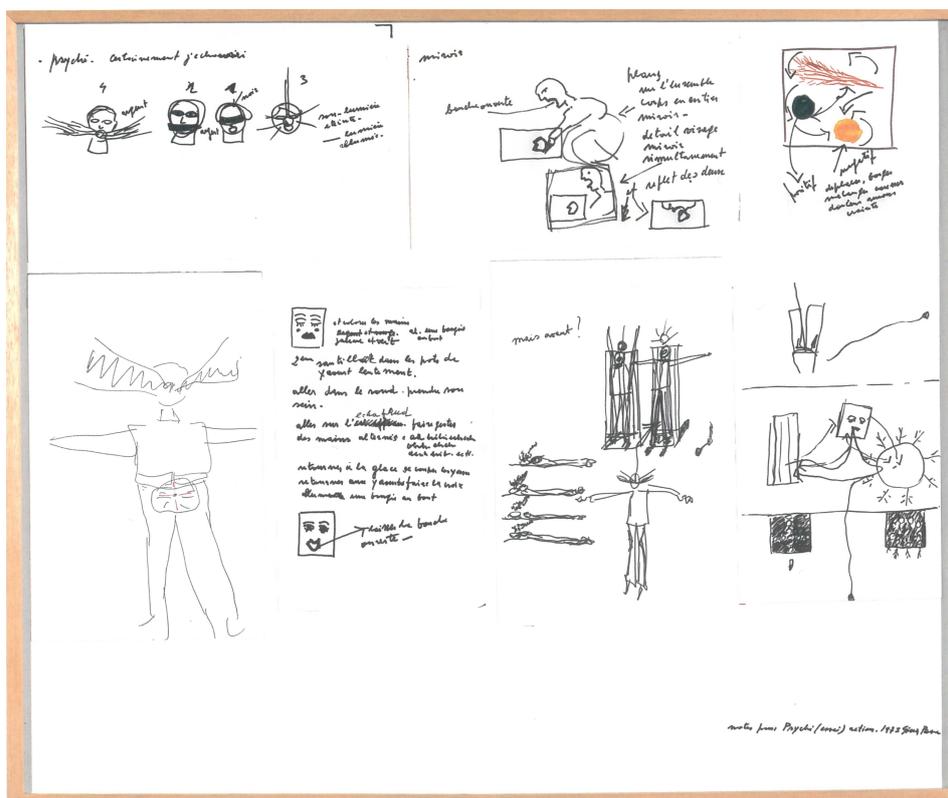


Figura 12

Fig. 11. G. PANE, *Senza titolo (cicatrice)*, dettaglio, 1974. Filo di cotone nero, feltro bianco, cassetta di metallo, 23 x 14 ogni cassetta. Collezione privata. © Gina Pane / Adagp, Paris, 2012

Fig. 12. G. PANE, *Action Psyché (essai) [Azione Psiche (prova)]*, dettaglio (secondo pannello), 24 gennaio 1974. Constatazione dell'azione realizzata alla Galerie Stadler, Parigi. 27 elementi, fotografie a colori, bianco e nero, e disegni, 50 x 60 cm (ogni elemento). Collezione privata, Parigi, Francia. Foto: Françoise Masson. © Gina Pane / Adagp, Paris, 2012 © Françoise Masson, Adagp, Paris, 2012



Figura 13



Figura 14

Fig. 13 G. PANE, *Action Psyché (essai) [Azione Psiche (prova)]*, dettaglio (settimo pannello), 24 gennaio 1974. Costatazione dell'azione realizzata alla Galerie Stadler, Parigi. 27 elementi totali, 25 fotografie a colori e 2 disegni preparatori, 48 x 57,5 cm (ogni elemento). Ancienne Collection Rodolphe Stadler, Paris. Foto: Françoise Masson. Fonte: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6150008>

Fig. 14. G. PANE, *Action Psyché (essai) [Azione Psiche (prova)]*, dettaglio (ventiquattresimo pannello), 24 gennaio 1974. Costatazione dell'azione realizzata alla Galerie Stadler, Parigi. 27 elementi totali, 25 fotografie a colori e 2 disegni preparatori, 48 x 57,5 cm (ogni elemento). Ancienne Collection Rodolphe Stadler, Paris. Foto: Françoise Masson. Fonte: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6150008>

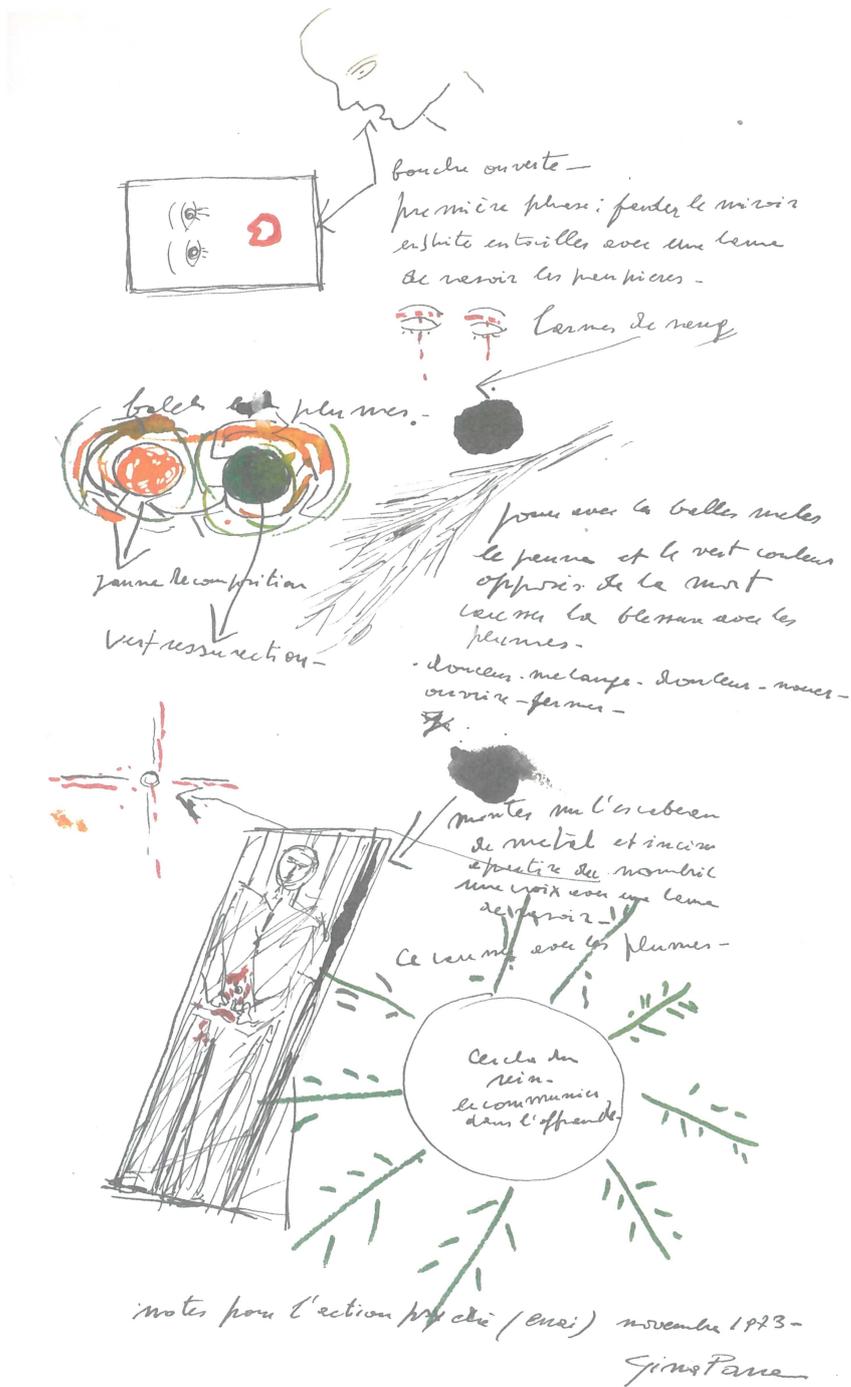


Figura 15

Fig. 15. G. PANE, *Notes pour l'Action Psyché (Essai)* [*Appunti per l'Azione Psyché (Prova)*], 1973.

Inchiostro, acquerello e pennarello su carta, 34 x 20 cm. Collezione privata

© Gina Pane / Adagp, Paris, 2012



Figura 16



Figura 17

Fig. 16. G. PANE, *Action Psyché (essai) [Azione Psiche (prova)]*, dettaglio (dal quarto al sesto pannello), 24 gennaio 1974. Costatazione dell'azione realizzata alla Galerie Stadler, Parigi. 27 elementi totali, 25 fotografie a colori e 2 disegni preparatori, 48 x 57,5 cm (ogni elemento). Ancienne Collection Rodolphe Stadler, Paris. Foto: Françoise Masson. Fonte: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6150008>

Fig. 17. G. PANE, *Action Psyché (essai) [Azione Psiche (prova)]*, dettaglio (ottavo e nono pannello), 24 gennaio 1974. Costatazione dell'azione realizzata alla Galerie Stadler, Parigi. 27 elementi totali, 25 fotografie a colori e 2 disegni preparatori, 48 x 57,5 cm (ogni elemento). Ancienne Collection Rodolphe Stadler, Paris. Foto: Françoise Masson. Fonte: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6150008>



Figura 18



Figura 19

Fig. 18. G. PANE, *Action Psyché (essai)* [*Azione Psiche (prova)*], dettaglio (ventiquattresimo pannello), 24 gennaio 1974. Costatazione dell'azione realizzata alla Galerie Stadler, Parigi. 27 elementi totali, 25 fotografie a colori e 2 disegni preparatori, 48 x 57,5 cm (ogni elemento). Ancienne Collection Rodolphe Stadler, Paris. Foto: Françoise Masson. Fonte: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6150008>

Fig. 19. G. PANE, *Action Psyché (essai)* [*Azione Psiche (prova)*], dettaglio (ventiquattresimo pannello), 24 gennaio 1974. Costatazione dell'azione realizzata alla Galerie Stadler, Parigi. 27 elementi totali, 25 fotografie a colori e 2 disegni preparatori, 48 x 57,5 cm (ogni elemento). Ancienne Collection Rodolphe Stadler, Paris. Foto: Françoise Masson. Fonte: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6150008>

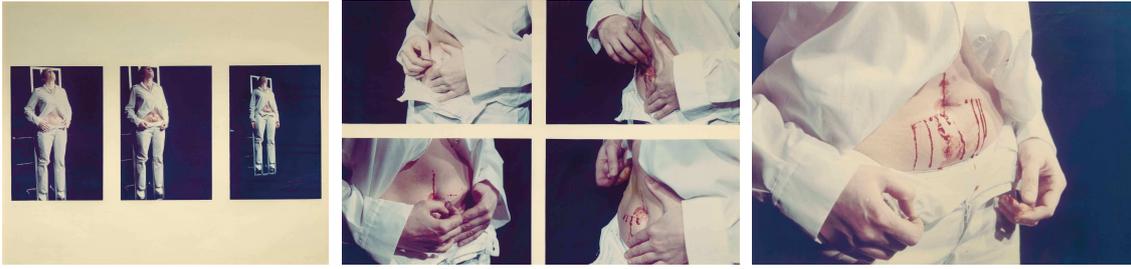


Figura 20



Figura 21

Fig. 20. G. PANE, *Action Psyché (essai) [Azione Psiche (prova)]*, dettaglio (dal ventunesimo al ventitreesimo pannello), 24 gennaio 1974. Constatazione dell'azione realizzata alla Galerie Stadler, Parigi. 27 elementi totali, 25 fotografie a colori e 2 disegni preparatori, 48 x 57,5 cm (ogni elemento). Ancienne Collection Rodolphe Stadler, Paris. Foto: Françoise Masson.

Fonte: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6150008>

Fig. 21. G. PANE, *Action Psyché (essai) [Azione Psiche (prova)]*, dettaglio (dal venticinquesimo al ventisettesimo pannello), 24 gennaio 1974. Constatazione dell'azione realizzata alla Galerie Stadler, Parigi. 27 elementi totali, 25 fotografie a colori e 2 disegni preparatori, 48 x 57,5 cm (ogni elemento). Ancienne Collection Rodolphe Stadler, Paris. Foto: Françoise Masson.

Fonte: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6150008>



Figura 22

Fig. 22. G. PANE, *Azione sentimentale*, Constatatione dell'azione realizzata alla Galleria Diagramma, Milano, 9 novembre 1973. 7 fotografie a colori montate su pannello, 122,5 x 102 cm. Collezione Anne Marchand, in deposito al Frac des Pays de la Loire, Carquefou, Francia. Foto: Françoise Masson

© Gina Pane / Adagp, Paris, 2012 © Françoise Masson, Adagp, Paris, 2012



Figura 25



Figura 26

Figg. 25 e 26. G. PANE, *Azione sentimentale*, Constatazione dell'azione realizzata alla Galleria Diagramma, Milano, 9 novembre 1973. Stampa alla gelatina d'argento, inchiostro di china, positivo monocromatico su carta, 4 x 31,5 x 22 cm. Collezione Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Parigi, Francia. Foto: Françoise Masson

Crediti fotografici: Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. GrandPalaisRm



Figura 27



Figura 28

Figg. 27 e 28. G. PANE, *Azione sentimentale*, Constatatione dell'azione realizzata alla Galleria Diagramma, Milano, 9 novembre 1973. Stampa alla gelatina d'argento, inchiostro di china, positivo monocromatico su carta, 4 x 31,5 x 22 cm. Collezione Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Parigi, Francia. Foto: Françoise Masson

Crediti fotografici: Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. GrandPalaisRm

Per le figure da 23 a 28 compresa: © Adagp, Paris

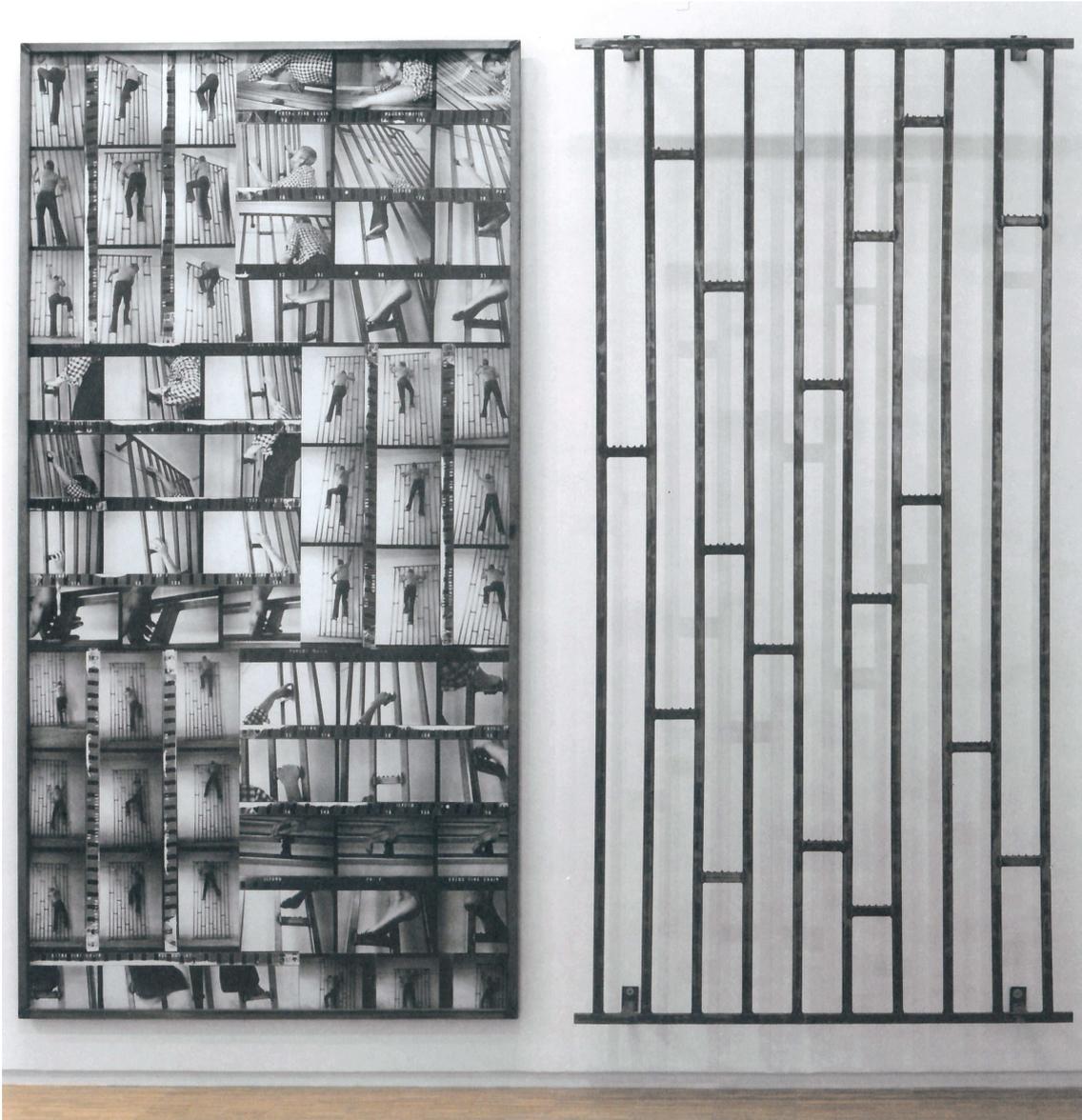


Figura 29

Fig. 29. G. PANE, *Action Escalade non-anesthésiée [Azione Scalata senza anestesia]*, Constatazione dell'azione realizzata nello studio dell'artista, Parigi, 26 giugno 1971. Pannello di fotografie in bianco e nero, intelaiatura metallica in acciaio dolce, 323 x 320 x 23 cm. Dono della Galerie Christine et Isy Branchot, 1989. Collezione Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Parigi, Francia.

Foto: Françoise Masson

© Gina Pane / Adagp, Paris, 2012 © Françoise Masson, Adagp, Paris, 2012



Figura 30



1944 - 19....



Ferita 1970 - Gina Pane

Figura 31

Fig. 30. Gina Pane con Lea Vergine in occasione della mostra “Gina Pane. Partitions. Opere multimedia 1984-85”, PAC, Milano, 1985. Foto: Maria Mulas. © Anne Marchand, 2012

Fig. 31. G. PANE, *Blessure théorique [Ferita teorica]*, 1970. Fotografia in bianco e nero, 16 x 24 cm, 33 x 43 cm (con cornice). Collezione Anne Marchand, in deposito al Frac des Pays de la Loire, Carquefou, Francia. Foto: Françoise Masson.

© Gina Pane / Adagp, Paris, 2012 © Françoise Masson, Adagp, Paris, 2012



Figura 32

Fig. 32. G. PANE, *Le lait chaud*, 31 maggio 1972. Serie di dieci fotografie, ognuna firmata o siglata con le iniziali, numerata “da 1 a 5 bis” e iscritta (in basso e sul retro), 36 x 46 cm. Realizzata nel 1972, quest’opera è la numero due di un’edizione di tre, di cui solo due sono state pubblicate. Collection Rodolphe Stadler, Paris. Fonte: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5688115>

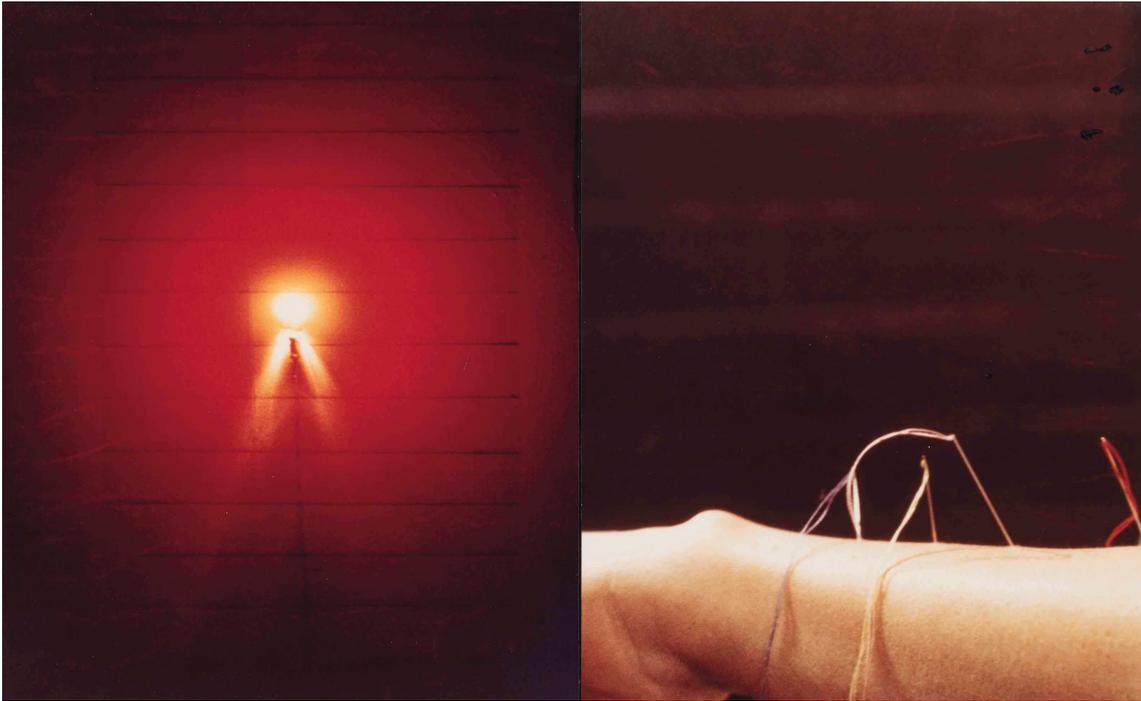


Figura 33

Fig. 33. G. PANE, *Action Laure*, dettaglio, 28 aprile 1977. C-print, in due parti, ognuna di 49,1 x 39,5 cm, 49,1 x 79,6 cm totali. Pezzo numero uno di una serie di tre. Collezione privata, Galerie Isy Branchot, Brussels. Fonte: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6023113>

BIBLIOGRAFIA

Testi di carattere generale:

L. VERGINE, *Il corpo come linguaggio. La "Body-art" e storie simili*, Milano, Giampaolo Prearo Editore, 1974

R. BARILLI e altri (a cura di), *Al di là della pittura: arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Milano, Fabbri, 1975

L. VERGINE, *Dall'informale alla body art: dieci voci dell'arte contemporanea, 1960-1970*, Torino, Cooperativa editoriale Studio forma, 1976

L. VERGINE, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, Skira editore, 1996

T. MACRÍ, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Milano, Costa&Nolan, 1996

A. TRONCHE, *Gina Pane. Actions*, Paris, Fall Edition, 1997

G. DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Postmoderno*, Feltrinelli, 1997

K. O'DELL, *Contract With the Skin: Masochism Performance Art and the 1970s*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998

R. GOLDBERG, *Performance: Live Art since the 60s*, Thames & Hudson, 1998

M. BAUDSON e altri (a cura di), *Gina Pane: opere 1968-1990*, Milano, Charta, 1998

F. FABBRI, *Sesso arte rock'n'roll*, Atlante, 2006

S. DELPEUX, *Le Corps-caméra. Le performer et son image*, Textuel, 2010

S. DUPLAIX, *Gina Pane (1939-1990). È per amore vostro: l'altro*, Rovereto, Mart, 17 marzo-8 luglio 2012

B. CHAVANNE e altri (a cura di), *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École nationale supérieure des beaux- arts, 2012

A. BRUCIATI (a cura di), *Qui non si canta al mondo delle rane: Gina Pane: Yuri Ancarani, Francesca Grilli, Diego Marcon, Moira Ricci, Luca Trevisani*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015

Articoli:

F. PLUCHART, *Le corps et son support image pour une communication non linguistique*, in «ArTitudes International», III, febbraio-marzo 1973

Dossier Gina Pane 1968-1974, in «arTitudes international», Saint-Jeannet, XV-XVII, ottobre-dicembre 1974

F. PLUCHART, *Notes sur l'art corporel*, in «ArTitudes international», XII, 1974

F. PLUCHART, *L'être selon Gina Pane*, in «ArTitudes international», IX-XI, 1974

D. PALAZZOLI, *Parliamo della body art...*, in «Data», IV, 12, 1974

G. PANE, *Le langage du corps*, in «Opus international», LV, avril 1975

L. VERGINE, *Gina Pane, la cocaina e Fra Angelico*, in «Data», XXV, 1977

A. ZIMMERMANN, "Sorry for Having to Make You Suffer": *Body, Spectator, and the Gaze in the Performances of Yves Klein, Gina Pane, and Orlan*, in «Discourse», XXIV, 3, 2002

P. AUSLANDER, *The Performativity of Performance Documentation*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», XXVIII, 3, 2006

M. RICHARDS, *Specular Suffering: (Staging) the Bleeding Body*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», XXX,1, 2008

R. TABANELLI, *Il post-umano (femmineo) di Simona Vinci*, in «Humanisms, Posthumanisms, & Neohumanisms», XXVI, 2008

A. GONZENBACH, *Bleeding Borders: Abjection in the works of Ana Mendieta and Gina Pane*, in «Letras Femeninas», XXXVII, 1, Verano, 2011

F. BAUMGARTNER, *Reviving the Collective Body: Gina Pane's "Escalade Non Anesthésiée"*, in «Oxford Art Journal», XXXIV, 2, 2011

Sitografia:

L. MENEGHELLI, *La resurrezione della carne*, in «Artribune», 30 maggio 2012, in

<https://www.artribune.com/report/2012/05/la-resurrezione-della-carne/>

V. DEHÒ, *Gina Pane*, in «Flash Art Italia», 22 luglio 2015, in

<https://flash---art.it/article/gina-pane/>

H. KONTOVA, *La ferita come segno. Una conversazione con Gina Pane*, in «Flash Art Italia», n. 362, 7 novembre 2023, in

<https://flash---art.it/article/gina-pane-2/>

C. IAQUINTA, *Defenestrare e perforare l'essere e oltre. Gina Pane, Io mescolo tutto*, in «Flash Art Italia», n. 362, 7 novembre 2023, in

<https://flash---art.it/article/gina-pane-3/>

LA GALLERIA NAZIONALE, *Gina Pane: per amore dell'altro. Un esempio per un'intera generazione di artisti*, in «Google Arts & Culture», in

<https://artsandculture.google.com/story/dQVRDfQcRrUfKQ?hl=it>

CENTRE POMPIDOU, *Gina Pane. Plasticien, Peintre, Sculpteur*, in

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/personne/cpggq95>

CENTRE POMPIDOU, *Action Escalade non-anesthésiée*, in
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cKaGr5K>

CENTRE POMPIDOU, *Action Psyché (essai)*, in
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cAnbX6B>

CENTRE POMPIDOU, *Action Le lait chaud*, in
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cX45R9p>

CENTRE POMPIDOU, *Azione Sentimentale (Action sentimentale)*, in
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cj7rGr9>