

PERSONIFICARE LA MALATTIA:
I TUMORI DI ALINA SZAPOCZNIKOW

CARLOTTA SYLOS CALÒ

*By definition trauma cannot be represented.
But it can be approached, moved and transformed.
This is not cure; it is "poiesis": making.*
Griselda Pollock¹

*Le forme frammentarie
sono forse le più corrette per tutto ciò che è centrale.*
Friedrich Von Schlegel²

In una foto del 1966 Alina Szapocznikow si mostra mentre indossa il calco di un busto, una delle sue creazioni, alla base una scritta incisa recita: 'grazie dell'armatura' [fig. 1].

All'epoca l'artista ha quarant'anni, vive a Parigi, è una scultrice, il corpo è per lei il tema chiave, indagato fin dagli esordi, riprodotto inizialmente in forme solide e ora progressivamente scomposto e dissolto, in scultura e in disegno, secondo processi di sublimazione che lo rendono simultaneamente oggetto e soggetto, raccontato nella sua carnalità insieme viva e caduca.

Desidero ringraziare, con gli organizzatori del convegno, i professori Stefano Chiodi, Stefano Gallo e Claudio Zambianchi per i preziosi suggerimenti e Ilenia D'Ascoli per l'aiuto nel reperimento dei testi su 'la perturbante', utilissimi per riflettere sul lavoro di Alina Szapocznikow; inoltre per la disponibilità e la cortesia ringrazio il personale dell'Alina Szapocznikow Archives del Museo d'arte moderna di Varsavia e in particolare Robert Jarosz.

¹ POLLOCK 2013, p. 4.

² VON SCHLEGEL 1958.

Nata nel 1926 a Kalisz, in Polonia, da una famiglia di medici ebrei, Alina Szapocznikow appena dodicenne perde il padre a causa della tubercolosi. Giovanissima subisce la deportazione, prima nel campo di sterminio di Auschwitz, Bergen-Belsen, e poi a Theresienstadt, riuscendo a sopravvivere assistendo la madre pediatra nel suo servizio nei campi. Dopo la guerra, rimasta ormai sola, decide di studiare scultura, e vive, assumendo una falsa identità ceca, prima a Praga e poi a Parigi dal 1947. Nel settembre del 1949, le viene diagnosticata una tubercolosi peritoneale, allora incurabile, da cui riesce a guarire partecipando a un programma sperimentale sull'uso di antibiotici che la rende però sterile. Quando viene scoperta la sua falsa identità è costretta ad abbandonare gli studi all'École supérieure des beaux-arts, dove è proposta per la medaglia d'oro per il lavoro di diploma *Nu (Grande figure)*; lascia Parigi e rientra in Polonia, dove si confronta con l'instaurarsi del regime comunista e le connesse limitazioni alla professione artistica.

In concomitanza con la guarigione la Szapocznikow cambia linguaggio: prima si avvia ad una sorta di realismo esistenziale, con cui rappresenta il suo paese alla Biennale di Venezia del 1962; poi, trasferitasi nuovamente a Parigi nello stesso 1962, entra nell'orbita del Nouveau Réalisme di Pierre Restany, orientandosi a un lavoro sul corpo, l'impronta e il frammento. A partire da questo momento l'artista impiega per lo più materiali plastici, preferiti a quelli convenzionali per la facilità d'uso, la leggerezza, la trasparenza, l'economicità e soprattutto – coerentemente all'idea novo-realista cui si accosta – per l'intrinseca attitudine a esprimere, con l'epoca, la realtà³. Con i materiali mutano anche le forme e, si può dire, il significato delle sculture: dai primi mesi del decennio Sessanta l'artista passa da lavori in bronzo che hanno per soggetto corpi e figure in uno stato metamorfico – come è il caso della *Maria Magdalena* (1957-1958) – a opere di matrice diversa, dirette all'astrazione: un'astrazione veicolata da una rappresentazione il più reale possibile del corpo, fatta di impronte, spesso prese dalla stessa artista. E' il caso di *Noga*

³ RESTANY 1961

(*Gamba*, 1962): gamba in posizione supina, ricavata dal calco di quella della Szapocznikow, dall'attaccatura fino alle dita dei piedi [fig. 2]. Rispetto alle opere precedenti cambiano tre fattori: il materiale non è più il bronzo ma un gesso che simula l'aspetto levigato della pelle; l'esecuzione dell'opera è determinata da un corpo reale che diventa matrice del suo simulacro, definendone la misura a 'scala' umana e, soprattutto, aumenta il carico 'personale' dell'oggetto scultoreo, nato appunto dall'artista, suo arto esposto come cosa separata dal resto, in un esperimento di oggettivazione del proprio Io simile a quello compiuto da Marcel Duchamp con *With my tongue in my cheek* (1959)⁴. Diversamente da un'idea surrealista del frammento del corpo come oggetto liquido e inquietante, già in questo lavoro la Szapocznikow fa riferimento a un corpo frammentato ma consistente, che nella divisione non perde né realismo né unità. La gamba non è un residuo, possiede un carattere singolare, per nulla diminuito dall'essere un frammento, e una solidità e una carnalità tali da tributarle la dignità di corpo; per di più la messa in scena dell'oggetto è attenta e ne aumenta all'unisono i fattori di veridicità e surrealità. Proprio la qualità corporea perturbante e singolare dei frammenti e delle impronte diviene, da questo momento, un tratto distintivo della ricerca di Alina Szapocznikow, sostenuto tra l'altro dalla sperimentazione dei materiali nuovi di cui si è detto.

A partire dagli anni Sessanta, infatti, l'artista preferisce la plasticità e traslucida del lattice e delle resine sintetiche, pratiche e malleabili ma, soprattutto capaci di rafforzare l'effetto organico e sensuale delle sue creazioni, come nel caso delle *Lampe-bouche* (1966), lampade-organismi luminescenti e freddamente ardenti [fig. 3]. Si tratta di manufatti surreali in cui il bulbo di luce ha la forma, i colori e la consistenza di una bocca e lo stelo, sottile, assume il ruolo di corpo, come fosse un fiore o una pianta car-

⁴ Duchamp produce un calco in gesso della propria guancia e lo completa disegnando con la matita, sul fondo, il profilo del suo volto e l'occhio. L'oggetto che ne deriva ha una forte qualità fisica e fa pensare all'operazione come a una presa di coscienza della propria esistenza corporea.

nivora, una sorta di organismo multiforme simultaneamente sensuale e ironico, in cui della realtà c'è molto – l'oggetto di consumo, la bocca fatale, il materiale plastico – ma tradotto in una chiave perturbante assente negli altri novo-realisti. Anche nel caso delle Lampade il corpo è un frammento ricomposto mimando forme ed effetti materiali del reale con l'aggiunta silenziosa, nella 'ricostruzione', di un fattore sensuoso visibile eppure sfuggente, una sorta di 'sensualità primitiva'⁵.

Come accade nei *Ventres-cousins* – calchi di ventri morbidi realizzati in poliuretano, colorati e adagiati a terra come sedute orientali – nelle gambe, nei ventri, nelle bocche, nei seni, nei menti, il turbamento è dettato dall'unione del corpo all'oggetto d'uso – la lampada, il cuscino – e alimentato dallo iato indefinibile tra ciò che è naturale e ciò che non lo è. Il corpo sempre frammentato che ci offre la Szapoczikow induce infatti l'osservatore a quel *unheimliche* causato, secondo l'ottica di Ernst Jentsch⁶, dalla contemplazione di cose simili all'umano ma estranee; frutto della discrepanza che separa il corpo dalla sua allegoria e la sostanza che lo descrive dalla metafora che lo riproduce.

Attraverso frammenti o strutture corporee l'artista ci pone di fronte a paradossi cognitivi e così facendo riesce a rappresentare il 'sintomo' del corpo. In una maniera se si vuole affine, per quanto indirizzata a un obiettivo diverso, a quella con cui Hans Bellmer (1902-1975) affronta il nudo femminile, la Szapocznikow rappresenta non la bocca o il ventre o il busto, ma ciò che evocano e qualcosa in più: il loro segreto. Bellmer, anch'egli polacco, trasferitosi a Parigi nel 1958, licenzia in quegli anni immagini fotografiche in cui nudi, privati della testa dall'inquadratura, appaiono deformati e moltiplicati da lacci che

⁵ «These all too beautiful bodies dispose of their primitive sensuality for the benefit of some kind of transcendent magic of object». RESTANY 1967, p. 129.

⁶ Prima che all'accezione di Freud, più orientata alla sessualità maschile, si è preferito fare riferimento alla più generica definizione di Ernst Jentsch sul perturbante. Cfr. JENTSCH 1906.

li legano stretti, aumentando le pieghe del corpo fino a trasformarli in un paesaggio di carne in cui si mescolano percezione e rappresentazione. Il corpo è e non è riconoscibile, deformato dalle stringhe che ne alterano, e insieme ne potenziano per proliferazione la forma⁷, ma anche connotato da uno sguardo sessuato (*Unica*, 1958). I corpi femminili mostrati da Bellmer s'inscrivono, con quelli frammentati della Szapocznikow, nel registro di un 'informe' teso a superare i limiti della forma per aprirsi all'immaginario.

L'indole pornografica delle fotografie dell'uno, e la sensualità degli oggetti dell'altra, hanno la loro ragione d'essere proprio nella reificazione di uno sguardo legato al corpo, più che nella sua esplicita esposizione. L'immaginario è in entrambi i casi dissezionano, come se si trattasse di un oggetto anatomico; la differenza sostanziale è nell'intento: l'interesse di Bellmer, dettato da un obiettivo sadico, – cioè rivelare qualcosa di nascosto forzando l'aspetto naturale del corpo – è concentrato su una percezione erotica, mentre quello della Szapocznikow, teso al perturbante, è diretto un sentire interiore, quasi privato, e mai violento. Ad Alina interessa principalmente l'intuizione dell'armatura, l'affiorare, attraverso l'oggetto, di qualcosa di segreto (*heimlich*) che solitamente è privato (*heim* significa casa)⁸. Ciò soprattutto all'indomani del 1969, quando le viene diagnosticato il cancro al seno che nel 1973 la condurrà alla morte: attraverso la rappresentazione del corpo frammentato l'artista saggia varie possibilità di rappresentazione della malattia e, con questa, di sé. Se già il corpo riprodotto in frammenti a partire dagli anni Sessanta era un corpo simbolico oltre che concreto, un corpo-oggetto capace di aprire a una conoscenza intuitiva della sua sostanza e del suo senso, la malattia aggiunge un dato ulteriore e più forte all'intenzione di cristallizzare la sensazione in una figura stabile nello spazio e nel tempo, trasformandola in

⁷ Hans Bellmer affronta spesso il tema della lettura ambigua dell'immagine tra reale e virtuale. Cfr. BELLMER 1957.

⁸ Il perturbante è per Freud: «tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto (*heimlich*), nascosto in casa (*Heim*) e che invece è affiorato». FREUD 1917.

una cosa, in un oggetto capace di incarnare aspetti specifici della corporeità, tra fisicità e fragilità. I materiali sono, oltre la resina di poliestere, giornali, carta, immagini fotografiche. Seni e bocche, diventano dessert serviti su fruttiere e coppe [fig. 4]; ricorre nei titoli la parola *Fétiche* – feticcio – ovvero oggetto a cui viene attribuito un potere magico ma, soprattutto, nell’accezione psicoanalitica, sostitutivo dell’oggetto d’amore. Specialmente i seni appaiono inquietanti e sembrano – poiché *la mise en place* è importante – mastectomie in una vetrina di pasticceria. Già Lee Miller nel 1929 aveva fotografato, adagiata su un piatto, una mastectomia radicale per pubblicarla su *Vogue*, ma i seni realizzati dalla Szapocznikow appaiono più reali e perturbanti di quelli veri fotografati in bianco e nero: traslucidi, dai colori pastello; sono dei seni ma evocano dessert psichedelici di carne glassata. La differenza essenziale tra le due operazioni è, ancora, lo sguardo: quello della Miller, impietoso nel mostrare il seno asportato come pezzo di carne in un piatto, ignora deliberatamente il senso del pudore e si collega immediatamente all’immaginario surrealista; quello della Szapocznikow è più ironico e coinvolto, dettato da un ‘ritorno del rimosso’⁹ che affiora senza tensione. Scrive l’artista a Pierre Restany, nell’aprile del 1972:

Il mio gesto si indirizza al corpo umano, “questa zona erogena totale”, alle sue sensazioni più vaghe e più effimere. [...] Attraverso le impronte del corpo io provo a fissare nel poliestere trasparente i momenti fuggevoli della vita, i suoi paradossi, la sua assurdità. Il mio lavoro è difficile, perché la sensazione provata in maniera immediata e diffusa spesso resiste all’individuazione. Spesso tutto si imbroglia, la situazione è ambigua, i limiti sono cancellati. Malgrado tutto io continuo a tentare di fissare nella resina le impronte del nostro corpo: di tutte le manifestazioni dell’effimero il corpo umano è la più vulnerabile, l’unica fonte di ogni gioia, di ogni sofferenza, di ogni verità, a causa della sua scopertura essenziale, ineluttabile e nel contempo

⁹ ‘Il ritorno del rimosso’ è una delle definizioni che Sigmund Freud usa per descrivere il perturbante. Cfr. FREUD 1917.

inammissibile al livello della coscienza ¹⁰.

Il corpo umano, il suo sentimento sono dunque per Alina Szapocznikow punto di partenza e obiettivo. La sua biografia che vede passare la morte del padre, l'esperienza dei campi di concentramento in cui, tra i tredici e i diciannove anni, è tra il personale medico, la tubercolosi, la sterilità, e infine il tumore, non può che averla posta prima che davanti alla malattia come stato, davanti al corpo, come materiale anzitutto, come cosa da curare, gestire, accudire, toccare, e ancora, percepire, osservare, scoprire e liberare.

Il dolore, il male, la malattia sono stadi che ci pongono di fronte al corpo, al nostro o a quello di coloro che ci troviamo ad assistere – e la Szapocznikow ha fatto ambedue le esperienze – come un oggetto – scomodo magari, per citare la stessa artista – ma soprattutto cosa, un corpo che è adesso, senza prima e senza dopo. La mia idea è che l'artista con i suoi lavori, soprattutto all'indomani del 1969, compia una reificazione del corpo e della sua percezione giungendo a rappresentare la malattia nel suo stato complesso e multiforme di condizione/memoria/sensazione/percezione e alla luce del mattino, senza denunce, perfino senza dolori, solo lì. Anche perché noi possiamo vederlo, come per una sorta di esorcismo.

Sono certo a mio avviso esorcismi alcuni suoi disegni, terribili e bellissimi, in cui l'artista si raffigura sul letto d'ospedale con una lunga cicatrice che si sostituisce al seno destro e fili e sacche che le pendono dal corpo, ma queste sono pagine forse più private, come quelle di un diario in cui ci si esercita a capire. Le sculture invece, specie quelle degli anni Settanta, sono rappresentazioni del corpo come presente perpetuo. Un modo, forse, per relazionarsi al trauma, sicuramente per dargli una forma. Così questi frammenti anatomici che costituiscono i lavori di Alina sono impronte, calchi, doppi – con tutti i significati che la semiotica

¹⁰ Foglio dattiloscritto in Francese di Alina Szapocznikow, Aprile 1972, documento sz/VII/7/17j, Alina Szapocznikow Archives, Museum of Modern Art, Warsavia, Polonia. Riprodotto in FILIPOVIC MYTKOWSKA 2001, p. 28.

attribuisce a queste figure – ma principalmente sono modalità per mettere in prospettiva il corpo, per sondare il mistero del suo male e del suo bene in quanto presenza e organismo, ma anche forma, materiale e luogo di sensazioni. Sensazioni che, nei lavori in cui l'artista rappresenta la malattia, si fanno ancora più potenti: i dati dell'intimo, della corporeità e del perturbante in questi casi si amplificano e decidono corporeità e energia delle forme, tendenti oramai alla disgregazione, una disgregazione che l'artista riesce a cristallizzare.

Alina Szapocznikow rappresenta l'inafferrabile. Compie quello slittamento che Georges Bataille aveva imputato a Manet «in cui si perde il senso immediato» in cui «accade lo stesso nel sacrificio, che altera, che distrugge la vittima, che la uccide, *senza dimenticarla*»¹¹. Ecco, la Szapocznikow uccide la malattia, il male, la sofferenza; non ne parla, ma non la dimentica, anzi la usa, la imprime nei suoi lavori, la pone in oggetti che sono presentazioni del corpo e della malattia. Da qui nascono le serie *Herbarium* e *Tumeurs* in cui l'artista insiste sull'organicità, la fisicità e la fragilità del corpo, sulle sue distorsioni e, anche, sulle sue tracce, lasciando che lo spettatore possa *intuire*¹².

Un esempio per tutti è *Tumeurs Personnifiées* (*Tumori personificati*, 1971) dove la rappresentazione della sensazione, proprio il riscontro della carne e della mente alla malattia, è massimo [fig. 5]. Sul tavolo anatomico dell'artista c'è in questo caso, oltre al corpo, il male che contiene e va a determinarne la fisionomia. Si tratta di grumi di resina, di forma vagamente sferica, ma molto irregolare: un'inquietante proliferazione di oggetti, su ciascuno dei quali appare il calco del volto dell'artista.

La forma ricorda alcuni volti di Medardo Rosso e la tendenza di Auguste Rodin a imprimere il gesto nella frammentazione del corpo, oppure l'opera di Giuseppe Penone *Patate* (1977) in cui l'artista italiano dà a dei tuberi posti a terra le sembianze antro-

¹¹ BATAILLE 1955, p. 103.

¹² «Nel lessico filosofico il termine intuizione designa il rapporto *diretto*, ossia non mediato da nulla, tra il soggetto che percepisce e l'oggetto percepito, la presenza immediata dell'oggetto». D'ANGELO 2002, p. 163.

pomorfe di frammenti del volto: orecchie, naso, bocca, ottenute costringendone la crescita in forme e negativi.

In questo caso però la Szapocznikow non frammenta la propria fisionomia, anzi, la reitera con attenzione ai dettagli e la applica a delle masse di materia di dimensione variabile, sparse sul pavimento a indicare, proprio come nel tumore, una crescita scoordinata e anormale.

Ogni oggetto ha il volto dell'artista, di profilo o di tre quarti [fig. 6]. Penone parla di una natura che incontra l'uomo; la Szapocznikow enuncia la malattia, la mette ai nostri piedi in forme organiche moltiplicate così che il nostro sguardo possa coglierla tutta; ci pone di fronte a essa per farci intendere la natura del corpo malato: quella di un'armatura, seppur frammentata o impazzita, con un volto fatto – come direbbe Georges Didi-Huberman – dell'immagine dialettica in grado di raccontare sia il contatto della perdita che la perdita del contatto¹³, quello dell'impronta. Alina, dunque, individua la sensazione fisica e psichica della malattia: la consapevolezza del corpo che si dibatte tra lo sfumare e l'acuirsi del sentimento di sé, quella di tessuti vivi e attivi che crescono in eccesso fino a portare l'organismo alla morte e ne crea, non delle semplici forme, ma dei calchi; fa, con quella del corpo, l'impronta del sintomo; cancella i limiti di ciò che è fisico e di ciò che non lo è, ci presenta, infine, la nostra e la sua «scopertura essenziale»¹⁴.

Per spiegare la mia idea prenderò in prestito le parole scritte da Rosalind Krauss a proposito della scultura neoclassica:

Dire, per esempio, che si sa cos'è un cubo non può semplicemente significare che lo si è visto, perché un'unica visione del cubo è necessariamente parziale e incompleta. Il parallelismo assoluto delle sei facce e dei dodici spigoli [...] non può mai manifestarsi a un unico

¹³ «Je dirai que l'empreinte est 'l'image dialectique' [...] quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact» DIDI HUBERMAN 2008, p. 18.

¹⁴ Foglio dattiloscritto in Francese di Alina Szapocznikow, Aprile 1972, documento sz/VII/7/17; Alina Szapocznikow Archives, Museum of Modern Art, Warsavia, Polonia, cit...

sguardo. Conoscere il cubo esige che si vada oltre la particolarità di una prospettiva unica in cui non appaiono mai più di tre facce. Si tratta di una conoscenza che, in un certo senso, deve permettere di vedere l'oggetto da ogni angolazione contemporaneamente, di *comprendere* l'oggetto nell'istante stesso in cui lo si 'vede'¹⁵.

Questo fa Alina Szapocznikow nei *Tumori personificati* che portano impresso il suo viso, e sono fatti di una resina che simula la translucenza della pelle: ci fa vedere il corpo malato in ogni dimensione del reale e dell'immaginario e ci fa *comprendere*.

Il tumore, questa entità astratta e minacciosa, prende forma nella materia: è un oggetto dall'aspetto proliferante, con un suo peso e una sua qualità superficiale.

È personificato: è corpo unico, una figura fatta di frammenti (la meta-forma massima del senso e dell'universale, secondo Friedrich Schlegel¹⁶, luogo di manifestazione della verità per Walter Benjamin¹⁷) che pure sono corpi, tanto che hanno un volto come se indossassero una maschera funeraria. Fondamentale, anche in questo caso, è l'aspetto perturbante. Un perturbante tuttavia, contrariamente all'accezione freudiana¹⁸ a cui classicamente ci si riferisce, di carattere totalmente femminile, simile a 'la perturbante'¹⁹ citata in alcuni studi letterari per cui l'aspetto 'estraneo' delle forme o degli eventi, è accolto e riconosciuto come parte di sé dalle donne protagoniste di racconti o, come in questo caso, dall'autrice.

Il perturbante dei lavori della Szapocznikow è quello di un soggetto femminile che intende l'incontro con lo strano-insolito-irrazionale come esperienza attraverso cui rigenerarsi o – come affermato dalla studiosa Monica Farnetti – prodursi e identificarsi come soggetto «per il quale la storia, anziché concludersi, va a incominciare»²⁰.

¹⁵ KRAUSS 2000, p. 27.

¹⁶ VON SCHLEGEL 1958.

¹⁷ BENJAMIN 1928, p.231.

¹⁸ FREUD 1917

¹⁹ CHITI FARNETTI TREDER 2003.

²⁰ FARNETTI 2003, p. 19.

Il ritratto che Alina ci dà del corpo malato è quella di una figura stabile nello spazio e nel tempo, un oggetto naturale come un sasso o un fiore, che ha anche un'espressione e un sorriso, quelli dell'artista, ma principalmente è lì, estraneo eppure intimo, afferrabile e gestibile; una forma inedita di riconoscimento e rappresentazione del sé. Fisicità, fragilità e potenzialità del corpo e della materia si mescolano.

E'quando l'artista posa con i suoi lavori che torna a fare il suo ingresso l'ironia. In una serie di fotografie scattate in occasione dell'evento *Envahissement de Tumeurs (L'invasione dei tumori, 1970)*, organizzato in un giardino vicino al suo studio a Malakoff, nei dintorni di Parigi, la Szapocznikow si mostra mentre indossa delle masse-tumori, in questa versione senza volti impressi. Si adagia in mezzo alle forme, si copre con alcune, ne mette una davanti al viso come fosse una gigantesca maschera, ci si siede sopra, ci si accuccia vicino, mimandone il profilo. Ha quarantaquattro anni [fig. 7]. Nel giocare con i grumi di materia che fanno l'opera, rimarca la prossimità tra l'ironia delle sue lampade-bocche, il sarcasmo dei suoi ventri-cuscini e il segreto del corpo e la coscienza della malattia dei suoi lavori più impegnati, ad evidenza dei piani di realtà e immaginario che si mescolano senza turbamenti negativi divenendo addirittura – come succede nella letteratura perturbante al femminile - «via d'uscita dalla determinatezza organica e ponte che ricongiunge alle matrici della vita»²¹. La Szapocznikow attraverso il realismo di forme e materie rovescia i termini di ciò che è tangibile e reale e di ciò che non lo è per un'agnizione del corpo e del suo stato secondo quel dono dei grandi scultori che Pierre Restany le ha attribuito: la capacità di tradurre l'idea in materia²². Una traduzione operata mediante l'impronta e lo smembramento, aspetti di quel posizionamento sul tavolo anatomico del corpo e del sentimento del corpo di cui si diceva all'inizio di questo scritto, capace di rimandare – e cito ancora la Krauss, che usò queste parole a proposito di Medardo Rosso – «a qualche lato non percepibile,

²¹TREDER CHITI 2003, p. 6.

²²RESTANY 1973.

[...] a proiettare verso l'esterno un interno stato emotivo»²³.
Dunque Alina Szapocznikow, nella personificazione del tumore, nella rappresentazione del corpo malato svela un territorio ibrido della forma, visibile e invisibile e lo fa emergere come fosse un'apparizione, ma persistente.

²³ KRAUSS 2000, p. 43.

Bibliografia

- BATAILLE 1955 = G. BATAILLE, *Manet* (1955), Milano 2013.
- BELLMER 1957 = H. BELLMER, *Petite anatomie de l'inconscient physique*, 1957; trad. it. *Piccola anatomia dell'inconscio fisico o L'anatomia dell'immagine e altri scritti*, a cura di Ottavio Fatica, introduzione di Anne-Marie Sauzeau Boetti, Roma 1980.
- BENJAMIN 1928 = W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rowohlt, Berlin 1928; trad. it. di Enrico Filippini, *Dramma Barocco*, Torino 1980.
- CHITI FARNETTI TREDER = E. CHITI, M. FARNETTI, U. TREDER (a cura di), *La perturbante: das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Perugia 2003.
- D'ANGELO 2002 = P. D'ANGELO, ad vocem *Intuizione*, in Gianni Carchia e Paolo D'Angelo, *Dizionario di estetica*, Bari 2002, p. 163.
- DIDI HUBERMAN 2008 = G. DIDI HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, Parigi 2008, p. 18.
- FARNETTI 2003 = M. FARNETTI, *Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante*, in CHITI FARNETTI TREDER 2003, pp. 9-22.
- FILIPOVIC MYTOWSKA 2011 = E. FILIPOVIC E J. MYTKOWSKA (a cura di), *Alina Szapocznikow. Sculpture undone 1955-1972*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern art; Brussels, Mercatorfonds), 2011.
- FREUD 1917 = S. FREUD, *Das Unheimliche*, 1917; trad. it. *Il perturbante*, in *Opere 1917-1923*, Torino, 1977.
- JENTSCH 1906 = E. JENTSCH, *Zur Psychologie Des Unheimlichen* (1906) in *The Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, VIII, 1906, n. 22, pp. 195-198 e n. 23 pp. 203-05.
- KRAUSS 2000 = R. KRAUSS, *Il tempo narrativo: il problema della porta dell'Inferno*, in Id. *Passaggi*, Milano 2000, pp. 15-49.
- POLLOCK 2013 = G. POLLOCK, *Introduction: trauma and artworking*, in *After-affects/After-images. Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum*, Manchester, 2013, pp. 1-33.
- RESTANY 1967 = P. RESTANY, *Forma między, ciałem a gra*, in Alina Szapocznikow, catalogo della mostra (Varsavia, Zacheta Gallery), 1967; trad. ing. in *Alina Szapocznikow 1926-1973*, catalogo della mostra (Varsavia, Zacheta Gallery), 1998, p. 129.
- RESTANY 1968 = P. RESTANY, *A 40 au-dessus de Dada* (1961), in 1960 *Les Nouveaux Réalistes*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris), Société des Amis du Musée d'art Moderne de la ville de Paris, Parigi 1986, p. 267.
- RESTANY 1973 = P. RESTANY, *The eternal language of the body*, in *Alina Szapocznikow 1926-1973*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Moderne de la Ville de Paris), Paris, 1973. Foglio dattiloscritto in Francese di Alina Szapocznikow, Aprile 1972, documento sz/VII/7/17j, Alina Szapocznikow Archives, Museum of Modern Art, Warsavia, Polonia. Riprodotto in Elena Filipovic e Joanna Mytkowska (a cura di), *Alina Szapocznikow. Sculpture undone 1955-1972*, catalogo della mostra (New York, The Museum

- of Modern art; Brussels, Mercatorfonds), 2011, p. 28.
TREDER E CHITI 2003 = U. TREDER E E. CHITI, *Il/la perturbante: una questione di genere*, Chiti Farnetti Treder 2003, pp.1-8
VON SCHLEGEL 1958 = F. VON SCHLEGEL, *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, Schönningh, München-Padeborn-Wien, 1958, f. XVIII: 359.
ZAMBIANCHI 2015 = C. ZAMBIANCHI, *Senza Parole*, in «Amusante et poétique», a cura di L. Fanti; R. Perna; C. Zambianchi, *Saggi di Storia dell'Arte*, 42.2015, Vicenza, 2015, pp. 95-104.

Didascalie

- Fig. 1. Ritratto con *Torso*, 1966 Foto di Marek Holzman
Archiwum Aliny Szapocznikow, Muzeum Sztuki Nowoczesnej,
Warszawie © Piotr Stanisławski, All rights reserved
Fig. 2. ALINA SZAPOCZNIKOW, *Noga*, 1962, Archiwum Aliny Szapocznikow, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawie
© Piotr Stanisławski, All rights reserved
Fig. 3. ALINA SZAPOCZNIKOW *Lampe bouche I*, 1966
Archiwum Aliny Szapocznikow, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawie © Piotr Stanisławski, All rights reserved
Fig. 4. ALINA SZAPOCZNIKOW, *Dessert III*, 1971
© Piotr Stanisławski, All rights reserved
Fig. 5. ALINA SZAPOCZNIKOW, *Tumeurs personnifiées*, 1971
© Piotr Stanisławski, All rights reserved
Fig. 6. ALINA SZAPOCZNIKOW, *Tumeurs personnifiées*, 1971
(dettaglio) © Piotr Stanisławski, All rights reserved
Fig. 7. Ritratto con *Envahissement de tumeurs*, Malakoff studio 1970.
Archiwum Aliny Szapocznikow, Muzeum Sztuki Nowoczesnej,
Warszawie © Piotr Stanisławski, All rights reserved



1



2



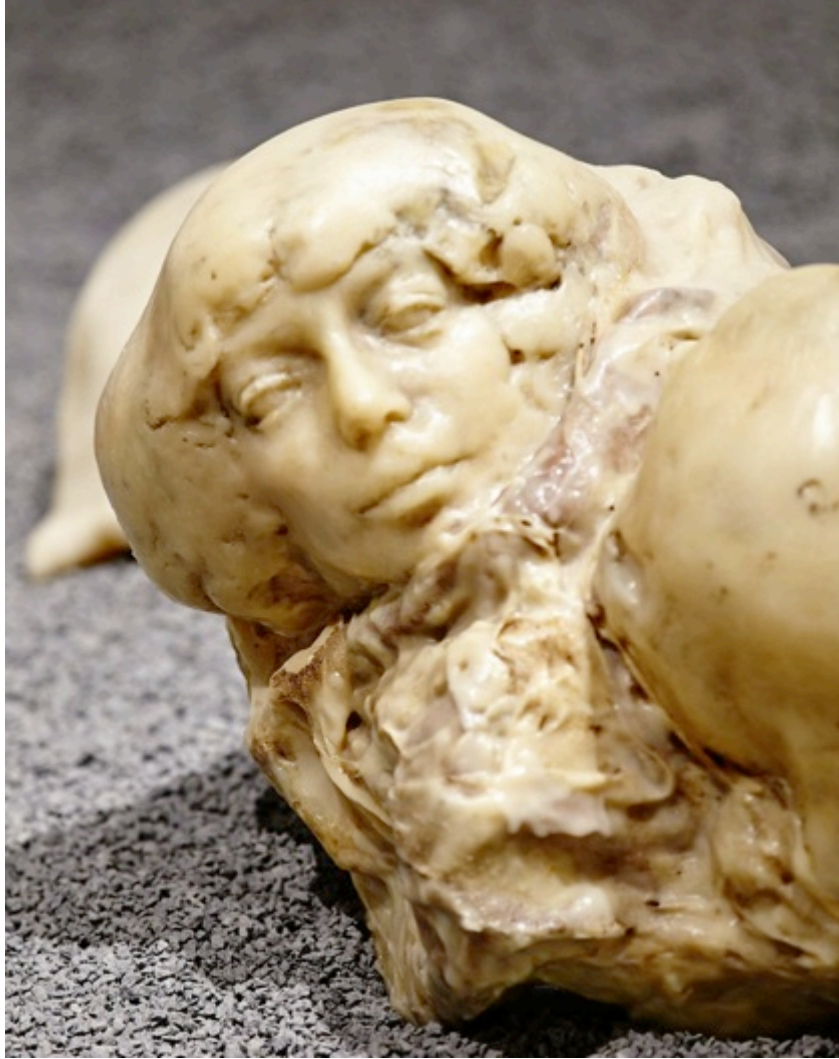
3



4



5



6



L'ARTE COME CURA:
SCULTURE, PERFORMANCE, FOTOGRAFIE,
VIDEO DI HANNAH WIKE

SIMONETTA BARONI

Il ruolo del corpo umano nella società contemporanea è stato al centro di problematiche e spesso contraddittorie speculazioni critico-filosofiche¹ e ha interessato quella parte della ricerca artistica pronta a confrontarsi con i limiti, 'tabù' sociali e culturali, che toccano il corpo-organismo biologico e il corpo-virtuale, inteso come strumento pensante. Attualmente nell'esperienza artistica il tradizionale dualismo, 'anima e corpo', prodotto della nostra cultura occidentale, diventa oggetto di una nuova battaglia rivolta a riformulare questa frattura approdando ad un corpo collettivo, contemporaneamente soggetto-oggetto² esposto

¹ Riflessione di Paul Valéry sul tema del corpo: «Il mio corpo mi è altrettanto estraneo che un oggetto qualsiasi – (se non di più) – e mi è più intimo [...] Intorno dal corpo c'è ambiguità. Esso è ciò che noi vediamo di noi stessi. Ciò che sentiamo sempre attaccato a noi. Ma anche ciò che non vediamo e non vedremo mai» (da *Cahiers*, 1894-1914, I-X édition établie et présentée par CELEYRETTE-PIETRI, ROBINSON-VALÉRY, PICKERIN 1988, pp. 383 e 396). Per approfondire: SCAPOLO 2012, pp. 49-64; RELLA 2012; AA. VV 2011.

² Immanuel Kant sostiene: «L'uomo non può disporre di sé stesso, poiché non è una cosa; egli non è una proprietà di sé stesso, poiché ciò sarebbe contraddittorio. Nella misura, infatti, in cui è una persona, egli è un soggetto, cui