



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale  
in Storia delle Arti  
e Conservazione  
dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

**La bellezza  
della ferita:**  
la presenza della morte  
nell'arte contemporanea

**Relatrice**

Prof.ssa Silvia Burini

**Correlatrice**

Dott.ssa Maria Redaelli

**Laureanda**

Chiara Propedo  
Matricola 873898

**Anno Accademico**

2022 / 2023

## INDICE

INTRODUZIONE.....	3
<b>CAPITOLO PRIMO: L'IMMAGINE DEL CORPO E DELLA FERITA NELL'ARTE CONTEMPORANEA.....</b>	<b>6</b>
1.1 Lo sviluppo dell'immagine scientifica sul corpo, come forma di indagine	6
<b>CAPITOLO SECONDO: LA PRESENZA DELLA MORTE IN HANNAH WILKE .....</b>	<b>25</b>
2.1 La bellezza della ferita e la posizione del femminismo.....	25
2.2 Presenza della morte <i>In Memoriam</i> .....	30
2.3 Eros e Thanatos: <i>Intra-Venus</i> (1991-1993).....	36
2.3.1 <i>Sculpture Intra-Venus</i> .....	41
2.4 <i>Intra-Venus tapes</i> (1990-1993).....	42
2.5 Presenza della morte.....	43
<b>CAPITOLO TERZO: LA PRESENZA DELLA MORTE IN JO SPENCE.....</b>	<b>46</b>
3.1 L'esordio .....	46
3.1.1 <i>Beyond the Family Album, 1979</i> .....	48
3.2 <i>The Picture of Health</i> e <i>The Cancer Project Photograph</i> .....	49
3.3 <i>The Final Project</i> (1991-1992).....	52
<b>CAPITOLO QUARTO: SPAZI DI PRESENZA DELL'ASSENZA IN ALBERTO BURRI .....</b>	<b>57</b>
4.1 Alberto Burri.....	57
4.2 La funzione della materia e della forma: dare forma all'informe.....	59
4.3 Il caso dei <i>Cretti</i> .....	64
4.3.1 Il <i>Cretto</i> di Gibellina.....	65
4.3.2 La narratività e il significato della presenza della morte nel <i>Cretto</i> .....	68

4.3.2.1 <i>Reflecting Absence</i> , Michael Arad e Peter Walker .....	70
<b>CAPITOLO QUINTO: LA PRESENZA DELLA MORTE NELLE OPERE DI NAN GOLDIN.....</b>	<b>72</b>
<b>5.1 Nan Goldin: funzione della fotografia .....</b>	<b>72</b>
<b>5.2 <i>The Ballad of Sexual Dependency</i>: la presenza dell'assenza .....</b>	<b>74</b>
<b>5.2.1 Breda Beban, spazi di memoria: presenza e assenza .....</b>	<b>77</b>
<b>5.3 La presenza della morte in <i>Cookie Portfolio</i> .....</b>	<b>79</b>
<b>CAPITOLO SESTO: LA SOVVERSIONE DEL LAVORO DEL LUTTO FREUDIANO E DELLO SPECCHIO LACANIANO NELLE SPERIMENTAZIONI ARTISTICHE.....</b>	<b>86</b>
<b>6.1 Il lavoro del lutto: Sigmund Freud e Massimo Recalcati .....</b>	<b>86</b>
<b>6.1.1 La sovversione del lavoro del lutto nelle sperimentazioni artistiche .....</b>	<b>90</b>
<b>6.2 Lo stadio dello specchio di Jacques Lacan e la sua sovversione nel campo     artistico .....</b>	<b>96</b>
<b>CONCLUSIONI.....</b>	<b>98</b>
<b>IMMAGINI .....</b>	<b>101</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>128</b>
<b>SITTOGRAFIA.....</b>	<b>135</b>
<b>VIDEOGRAFIA.....</b>	<b>139</b>

## INTRODUZIONE

Il presente elaborato vuole porre l'attenzione sulla bellezza della ferita attraverso l'indagine della presenza della morte nell'arte contemporanea. Questo attraverso l'analisi di specifiche le opere d'arte degli artisti: Hannah Wilke, Jo Spence, Alberto Burri e Nan Goldin. L'origine della riflessione prese piede dal tema dal canone di bellezza, che nel corso dei secoli, ha avuto la funzione, come testimoniò U. Eco in *Storia della bellezza*, di scongiurare il terrificante e in aggiunta il tema della morte, della ferita. Per giungere a questo, il primo capitolo intende mettere in luce, come testimoniò C. Baldacci e A. Vettese in *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, i diversi cambiamenti politici, sociali e culturali, attraverso i quali corpo assunse un ruolo attivo nell'affrontare la sofferenza come autenticità dell'essere, un'indagine sull'interno del corpo e le sue proprietà. Questo configurò la ferita come accessorio semantico da ostentare e collocare al centro delle opere d'arte. A sostegno di questo M. Seltzer evidenziò come la cultura sia incentrata nel trauma *wound culture*, che vede la proliferazione di immagini cruente, le quali innescano un circolo di diffusione mediatica e la costante ricerca di queste da parte dei fruitori. Si configura quella che venne definita da J. Baudrillard e G. Gorer come: pornografia del dolore e della morte. Le opere d'arte, sul tema della morte, mostrano il ribaltamento del concetto di bellezza classico; processo innescato con l'uso della fotografia impiegata nel contesto psichiatrico con Jean-Martin Charcot e Duchenne de Boulogne nell'Ottocento.

Il primo caso di studio, affrontato nel secondo capitolo dell'elaborato, riguarda l'artista statunitense Hannah Wilke. La presenza della morte e della ferita, attraverso le sue fotografie, si mostrano come un accessorio. L'intento dell'artista è mostrare un corpo liberato dai canoni rappresentativi di bellezza; inoltre, diede voce alla dignità dell'avversità, della transitorietà, della malattia, della morte che si fa spazio nel corpo come se esso fosse colto nella sua gloria: nel regno della malattia. Si presenta, Hannah Wilke, nella malattia come una Venere del Cancro, che non guarda alla nascita ma alla sua tomba; una vita colta nella vitalità della morte.

Il terzo capitolo, dell'elaborato, pone al centro le sperimentazioni artistiche dell'artista britannica Jo Spence. Nelle sue opere l'artista indagò i metodi rappresentativi del corpo e della storia del soggetto, attraverso il mezzo fotografico, come nel caso degli album di famiglia, che sono caratterizzati una veste patinata, che nasconde gli aspetti

più oscuri, negativi della vita. In questo senso, le opere sulla sua malattia sono una ricerca sulla rappresentazione del sé nella sua condizione di decadenza, che hanno il fine di rivendicare l'identità del paziente, ponendosi in contrasto con il biopotere; rivendicando la dimensione eroica del corpo nella malattia, svincolando il corpo del paziente come oggetto passivo della medicina. L'avvicinamento al tema della morte, nell'affrontare la leucemia, nelle fotografie vedono l'incarnazione del suo trapasso, coniugando la vita con la morte, questo, non come forma di contrapposizione, ma la concezione della morte si configura come un'altra tappa, un altro passo della vita.

Il terzo caso di studio, l'artista italiano Alberto Burri, viene affrontato nel quarto capitolo di questo elaborato. La sua poetica alchimista nei confronti della materia ha la capacità di dare forma all'informe: il dolore, la ferita e il trauma. Le sue opere ripetono l'evento della morte, incarnandola e ospitandola, con la funzione di riportare la vita nel luogo della morte, come nel caso del *Cretto* di Gibellina. L'artista rivela l'impossibilità del lavoro del lutto in senso freudiano e la sua capacità di elevare il resto, il morto alla dignità della vita.

Nel quinto capitolo dell'elaborato è affrontata l'importanza del lavoro artistico dell'artista americana Nan Goldin. Nota per i suoi scatti, intimi ed emotivi, della società *underground* di New York negli anni Settanta e Ottanta; essa contribuì a sondare questioni legate alla sessualità, identità di genere, vulnerabilità umana in relazione alla presenza della morte, tema emergente a causa del proliferare dell'AIDS, che travolse la popolazione americana tra gli anni Ottanta e Novanta. La funzione delle sue fotografie è, rappresentando il vero, mantenere eternamente vivo, portare con sé, i propri morti.

Ultimo capitolo affronta la concezione dell'elaborazione del lutto e lo stadio dello specchio teorizzato da Jacques Lacan. Questi concetti sovvertiti dalla pratica artistica degli artisti trattati. Nell'arte la libido del trauma, della presenza della morte non vedrà mai la sparizione della ferita e la liberazione dall'oggetto perduto, per cui si configura l'impossibilità della sua elaborazione freudiana, come sostenuto da J. Derrida in *Spettri di Marx*. Inoltre, il processo di indagine sul corpo attuato dagli artisti non vede un processo di identificazione con la propria immagine, ma un meccanismo di disidentificazione, questo attraverso l'utilizzo di trucco, travestimenti, collage fotografici, che mascherano l'immagine, creando un doppio dall'anatomia perturbante,

che riflette e mette in mostra la presenza della morte, della ferita, della malattia sul soggetto attraverso un velo di bellezza, che la fa pulsare e trapelare.

## CAPITOLO PRIMO: L'IMMAGINE DEL CORPO E DELLA FERITA NELL'ARTE CONTEMPORANEA

### 1.1 Lo sviluppo dell'immagine scientifica sul corpo, come forma di indagine

Jean Clair nel suo testo *Hybris* testimoniò come il 1895 fu un anno di importanti innovazioni nel campo scientifico, che si svilupparono in relazione alla nascita di rappresentazioni con creature mostruose. Nel 1985 vi fu l'invenzione del cinema con i fratelli Lumière, la scoperta dei raggi X di Röntgen, l'allontanamento dalla neurofisiologia, grazie a Freud, con il conseguente avvio verso la psicanalisi, l'invenzione di Marconi della radiotelegrafia. Queste scoperte diedero l'impulso agli artisti – quelli che si possono collocare con la loro arte all'interno della compagine contemporanea – ad interrogarsi “sull'interno del corpo e le sue proprietà”<sup>1</sup>. L'intreccio tra medicina e fotografia o, meglio, dagherrotipia avvenne il 16 ottobre 1846<sup>2</sup>. L'introduzione di questo nuovo mezzo permise di ottenere delle immagini documentaristiche, scientifiche e oggettive, che soppiantarono disegnatori e illustratori in tale pratica. Essi offrivano una capacità soggettiva di rappresentazione a seconda delle loro abilità. L'impiego fotografico, nei contesti medici, ebbe l'importante funzione di discutere di casi clinici complessi e con il passare del tempo fu un grande aiuto per la formulazione delle diagnosi. Questo approccio scientifico soppiantò gli studi precedenti intrapresi da Cesare Lombroso, fondatore della fisiognomica, che nel suo testo *L'uomo delinquente*<sup>3</sup>, riprendendo Aristotele, notò come l'aspetto di certi criminali fosse simile a quello della scimmia. Idea non distante da “Gall e i suoi discepoli [...] credono in una corrispondenza esatta tra i tratti di un individuo e le sue disposizioni interiori. [...] ipotizzando che vi sia un accesso, attraverso il corpo, all'interiorità dell'anima.”<sup>4</sup>. Le prime applicazioni fotografiche alla medicina furono

---

1 J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, tr. it. R. Rizzo, Varese, Johan & Levi, 2012, p. 25.

2 L. Lorusso, S. Venturini, *La fotografia come fonte storica per la neurologia*, in “Fotografia e scienze della mente tra storia, rappresentazione e terapia”, pp. 137-172, p. 137: [https://www.pacmilano.it/wp-content/uploads/2022/03/L\\_archivio\\_fotografico\\_e\\_cronofotografico\\_di\\_vincenzo\\_neri-1.pdf](https://www.pacmilano.it/wp-content/uploads/2022/03/L_archivio_fotografico_e_cronofotografico_di_vincenzo_neri-1.pdf) [ultimo accesso 9 gennaio 2024].

3 C. Lombroso, *L'uomo delinquente*: <https://web.uniroma1.it/archiviosstoriapsicologia/sites/default/files/download/Lombroso%2C%20C.%20%281896%29.%20L%27uomo%20delinquente.%20Torino.%20Bocca.%20Vol.I-II.pdf> [ultimo accesso 9 gennaio 2024].

4 J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 33.

impiegate dagli anni Quaranta dell'Ottocento, con il medico scozzese Alexander Morison a Springfield, in Gran Bretagna e successivamente con lo psichiatra Hugh Welch Diamond<sup>5</sup> presso il manicomio del Surrey. La relazione "artistica" con le fotografie mediche si sviluppò tra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento. In particolar modo si vuole evidenziare il grande passo degli studi eseguiti presso l'ospedale psichiatrico parigino di Salpêtrière da Jean-Martin Charcot (1825-1893), che fu il direttore dell'*École de la Salpêtrière*. Quando ancora l'isteria non era stata teorizzata<sup>6</sup>, Charcot, attraverso il mezzo fotografico, volle studiare e documentare, con l'aiuto dei fotografi Paul Regnard e Desiré-Magloire Bourneville, le diverse fasi della malattia, pubblicate in seguito in un testo, edito nel 1876-1877, *Iconographie photographique de la Salpêtrière* [Fig. 1]. In queste fotografie, i suoi allievi evidenziarono un lato artistico, in cui l'ospedale divenne per lui "museo patologico vivente"<sup>7</sup>, uno spazio espositivo medico e artistico. Charcot, durante le sue lezioni settimanali, faceva replicare le pose isteriche alle malate, con l'intento di documentare le pose, le quali spesso peggioravano la loro condizione. Il corpo delle malate, si configurò come oggetto di studio, privo di identità: "curvato ad arco [...] in preda al Grande Attacco [isteria] diviene nel giro di pochi anni un *locus communis* della modernità"<sup>8</sup>. Come testimoniato da Stefano Ferrari la relazione tra la dimensione artistica e quella psichiatrica:

non sorprenderà, dato che questi medici avevano l'abitudine di riconoscere le posture isteriche anche nelle figure dei manuali di storia dell'arte. Ne è un celebre esempio *Les démoniaques dans l'art* che Charcot [...] pubblicò nel 1887 assieme all'anatomista, fisiologo e scultore Paul Richer.<sup>9</sup>

All'interno del testo uno degli esempi riportati è la *Trasfigurazione* di Raffaello (1506), in cui sembra che l'artista sia riuscito a cogliere e riprodurre in modo fedele i segni dell'isteria, conferendo alle rappresentazioni del fenomeno un riferimento al

---

5 L. Lorusso, S. Venturini, *La fotografia come fonte storica per la neurologia*, cit., p. 138: [https://www.pacmilano.it/wp-content/uploads/2022/03/L\\_archivio\\_fotografico\\_e\\_cronofotografico\\_di\\_vincenzo\\_neri-1.pdf](https://www.pacmilano.it/wp-content/uploads/2022/03/L_archivio_fotografico_e_cronofotografico_di_vincenzo_neri-1.pdf) [ultimo accesso 9 gennaio 2024]. Esso fu uno dei fondatori della *Photographic Society*, di cui fu segretario e editore del *Photographic Journal*.

6 Cfr. G. Didi Hubermann, *L'invenzione dell'isteria*, Milano, Marietti, 2008, p. 38.

7 Ivi. p. 89.

8 J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 28.

9 S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud* (1949), Bologna, Clueb, 2012, p. 75.



reale, in modo naturalistico, di quelli che sono stati definiti “indemoniati”<sup>10</sup>, conferendo ai soggetti dell’opera una diagnosi. La fortuna artistica, di queste rappresentazioni isteriche, attraversò il Novecento, producendo una nuova forma di bellezza, essa è già riconoscibile all’inizio del Novecento con le rappresentazioni di “Klimt con la sua allegoria della *Medicina* e Segantini con *Le cattive madri* [...] [testimoniano] i pittori affascinati da questo nuovo corpo”<sup>11</sup> non apollineo, perfetto che segue i canoni classici<sup>12</sup>, ma dionisiaco, convulso, celebrato in particolar modo dai surrealisti<sup>13</sup>. Diversa, rispetto a Charcot, fu la visione della malattia, dell’isteria, da parte di S. Freud, Stefano Ferrari a tal proposito scrisse:

Se per Charcot, le isteriche soffrivano di bugie, per Freud, invece, soffrono di reminiscenze e hanno solo temporaneamente perduto il filo che connette tutte le impressioni e i ricordi. [...] Freud non è interessato a reperire una stretta ricorsività di manifestazioni, neppure di quelle catturabili dall’immagine fotografica; si libera dall’ossessione delle localizzazioni per accogliere il *discorso*, il racconto che faccia emergere le tracce del passato rendendolo presente.<sup>14</sup>

Inoltre, secondo J. Clair, “l’isteria sfida le leggi dell’anatomia. Crea un corpo fuori dalla norma, che sembra pura manifestazione del linguaggio, pura manifestazione della parola, e che tuttavia produce effetti fisici.”<sup>15</sup> In questo senso, la psicoanalisi si fonda sulla parola e le immagini, le fotografie diventano i racconti di un trauma, la cui manifestazione avviene attraverso il corpo. Interessante fu anche il lavoro fotografico di Duchenne de Boulogne. Esso condusse una serie di esperimenti elettrofisiologici, nei quali attraverso l’utilizzo di reofori posati su specifici punti del volto, producevano nel soggetto l’espressione di un sentimento. Duchenne “intendeva stabilire una tassonomia universale delle emozioni che trovasse applicazione anche nel mondo dell’arte – sempre che [questa] eleggesse il binomio verità-bellezza a obiettivo ultimo del suo operare [...]”<sup>16</sup> Le fotografie di Duchenne de Boulogne mostravano l’elemento scatenante dell’emozione, che a differenza della realtà, non era dovuta da eventi, circostanze o da una narrazione intrinseca nell’immagine. I reofori si

---

10 Cfr. Ibidem.

11 J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell’arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 28.

12 Canoni classici della bellezza: armonia, proporzione ed equilibrio.

13 J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell’arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 29.

14 S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell’arte. A partire da Freud*, cit., p. 77.

15 J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell’arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 34.

16 S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell’arte. A partire da Freud*, cit., pp. 68-69.

impadroniscono, essendo stati catturati dalla fotografia, non solo dell'immagine, rendendosi protagonisti, ma anche del corpo e dell'emozione [Fig. 2]. In questo modo il corpo viene privato della soggettività, ridotto ad oggetto. Le indagini di Duchenne, nel corso dell'Ottocento, favorirono la ricerca fotografica delle manifestazioni corporee dei moti dell'anima, come nel caso dell'isteria, che andarono a pari passo con la nascita della fisiognomica<sup>17</sup>, si ricorda in merito Charles Le Brun, che realizzò numerose tavole, in cui vennero rappresentate diverse affezioni dell'anima, passioni, "ciascuna delle quali modifica in un determinato modo i tratti del volto."<sup>18</sup> Gli studi sui corpi malati accentuarono la liberazione del corpo dell'arte al canone di perfezione accademico, scardinando il concetto freudiano di arte come sublimazione. "Chiamo facoltà di *sublimazione* questa proprietà di scambiare la meta originaria [...] con un'altra"<sup>19</sup>, sinteticamente la soddisfazione di un istinto in modo indiretto; questo dà origine ad una "narcosi leggera"<sup>20</sup>, la quale permette la sopportazione del mondo. L'opera incarna il trauma e lo sguardo sui corpi, nell'arte contemporanea, è diretto verso un organismo in pezzi, ferito, che si libera, ibrida e che rifiuta l'anatomia come destino<sup>21</sup>, teorizzata da S. Freud.

## 1.2 La liberazione del corpo e la sua nuova bellezza

Abbiamo re-imparato a sentire il nostro corpo, abbiamo ritrovato sotto il sapere oggettivo e distante del corpo quell'alto sapere che ne abbiamo, perché esso è sempre con noi e perché noi siamo corpo. Ugualmente si dovrà risvegliare l'esperienza del mondo così come ci appare in quanto noi siamo al mondo in virtù del nostro corpo, in quanto percepiamo il mondo con il nostro corpo. Ma riprendendo così contatto con il corpo e il mondo, ritroveremo anche noi stessi, giacché, se si percepisce con il proprio corpo, il corpo è un io naturale come il soggetto della percezione.<sup>22</sup>

---

17 Cfr. J. Starobinski, *L'invenzione della libertà 1700-1789*, tr. it. M. Busino Maschietto, Milano, Abscondita, 2008, p. 115.

18 J. Clair, Hybris. *La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 28.

19 S. Freud, *La morale sessuale "civile" e il nervosismo moderno*, in *Freud opere 1905-1908*, a cura di C. L. Musatti, vol. 5, Torino, Boringhieri, 1972, pp. 411-430, qui p. 416.

20 J. Clair, Hybris. *La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 35.

21 Cfr. S. Freud, *Sull'universale degradazione della vita amorosa* (1912), in *La vita sessuale. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 181.

22 G. Invitto, A. Bonomi, *Merleau-Ponty, esistenza, filosofia, politica*, Napoli, Guida Editori, 1982, p. 91.

Prima di prendere in considerazione la presenza della morte nell'arte contemporanea, negli artisti trattati nelle pagine successive, è importante analizzare alcuni cambiamenti politici, sociali e culturali che, in particolar modo dagli anni Sessanta del Novecento, contribuirono a dare al corpo un ruolo attivo nel campo artistico. L'arte del Novecento pose al centro il corpo, questo esibito al limite della decenza. Come testimoniato da Angela Vettese e Cristina Baldacci in *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, fu dovuto ad un processo di liberazione, progressivo, del corpo. Il primo passo fu attuato nella danza moderna, grazie a Martha Graham e Isadora Duncan, le quali, contrapponendosi alla danza classica, oltre a riportare i talloni a terra, diedero dignità artistica nella danza anche ai movimenti disarmonici. L'abbandono della scarpetta condusse alla liberazione del corpo, nella quotidianità di cilindri, parrucche, corsetti e tutti quegli indumenti ed accessori, che limitavano i movimenti. Anche nei rapporti interpersonali vi furono importanti innovazioni, soprattutto quando nel 1955, grazie a Gregory Pincus, si inventò la pillola anticoncezionale, orientando i giovani "ad un esplicito richiamo al libero amore"<sup>23</sup>, di cui il *festival di Woodstock*, dell'agosto 1969, fu l'emblema. Si ricorda, negli anni Sessanta, l'evoluzione del corpo femminile, dalla donna che esaltava le sue curve, come simbolo di fertilità, ad un corpo magro, come quello della modella Twiggy, fino ad apparire asessuato, facendo sfumare il binarismo di genere<sup>24</sup>. Si ricorda in aggiunta l'introduzione di capi d'abbigliamento quali la minigonna, grazie a Mary Quant, inizialmente cinque centimetri sopra il ginocchio, per poi accorciarsi ulteriormente fino all'evolversi negli *hot pants*; ciò portò alla conseguente esibizione del corpo femminile, per la costruzione di una propria identità, nell'arte femminista, con la volontà di ribaltare la prospettiva maschilista di rappresentazione del corpo della donna. Inoltre, la metamorfosi del corpo condusse all'introduzione di capi d'abbigliamento *unisex*, enfatizzando ulteriormente una tipologia di corpo senza genere, si pensi ai *jeans* o la versatilità dei capi d'abbigliamento. Questo processo di liberazione si mise in contrasto con ciò che Michel Foucault definì "biopotere"<sup>25</sup>. Con

---

23 C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, in "Art e Dossier", n. 289, 2012, p. 5.

24 Già questo processo fu ben visibile con le opere di fine Ottocento, inizio Novecento di Klimt es. *Giuditta II*, 1909, *Bisce d'acqua I*, 1904 et alia.

25 M. Foucault, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, tr. it. M. Bertani, V. Zini, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 33 e 272. M. Foucault, durante le sue lezioni, partì dall'analisi del

questo termine si intendono, dunque, tutte quelle dimensioni di potere, attraverso le quali il potere politico disciplina il corpo<sup>26</sup> e regola la popolazione, questo sistema politico si identifica con il capitalismo. Nel campo artistico si è passati dalla rappresentazione del corpo alla sua presentazione. Dunque, dalle figure idealizzate, divine, mitologiche, o soggetti allora contemporanei, rappresentati in modo verosimile<sup>27</sup>, che facevano convergere sia le aspirazioni dell'artista (mostrando la sua bravura) sia le aspettative di chi veniva ritratto, all'esposizione del corpo, che come evidenziato da Francesca Alfano Miglietti in *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni*, si apre grazie alle scoperte della psicanalisi, al comunismo e all'invenzione del microscopio alla sua metamorfosi mostrandosi come ferito, ibrido, mutante, *cyborg*<sup>28</sup>. Il corpo non venne più concepito come contenuto, ma strumento per l'arte, un *medium*<sup>29</sup>, che, nei casi cui si andrà ad analizzare, in chiave esistenzialista<sup>30</sup> proietta la sofferenza come autenticità dell'essere. Il ripristino della figura, come descritto da Hall Foster nel suo testo *Il ritorno al reale*, “con il suo

---

liberalismo “ [...] solo dopo che avremo saputo in che cosa consiste propriamente il regime di governo chiamato liberalismo, potremo alla comprendere cos'è la biopolitica”. Il liberalismo si configura come un sistema atto a prendere in considerazione l'interesse di tutti i soggetti in uno stato. Questo “implica l'adozione di molteplici meccanismi di sicurezza”. In questo senso il controllo all'interno del liberalismo ne costituisce il suo paradosso. Foucault analizzò come il sistema di disciplina e controllo sul soggetto e la considerazione del corpo come oggetto emerse durante l'età classica (torture, prigionie, lavori supplementari).

26 M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), tr. it. A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1976, pp. 28-30. In questo testo si pone in luce come la storia del corpo sia molto antica ed esso fu esaminato biologicamente “come sede di bisogni, appetiti, [...] luogo di processi fisiologici e di metabolismi, come bersaglio di attacchi microbici o vitali” e politicamente “i rapporti di potere operano su di lui [...] lo marchiano, lo addestrano, lo suppliziano. [...] Questo investimento politico del corpo è legato [...] alla sua utilizzazione economica”. In questo senso la politica sul corpo effetti di “dominazione [...] [tramite] disposizioni”.

27 Cfr. E. Pommier, *Il ritratto storia e teorie dal rinascimento all'età dei lumi* (1998), tr. it. Michela Scolaro, Torino, Einaudi, 2003, p. 6. E. Pommier scrisse: “[...] ‘ritrarre’ ha il senso di tracciare e di disegnare: è il tratto tirato per formare il contorno di qualcosa; da questo senso generale deriva quello, più preciso, di ‘rappresentare, ‘dipingere’; il sostantivo ‘ritratto’, pure molto usato nel XVI secolo, ha i significati che si sovrappongono in qualche modo, di tracciato e figura di geometria, di forma, figura, piano e disposizione, di piano e progetto, d'immagine e rappresentazione, d'immagine come somiglianza.”

28 F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 11-15

29 Ivi. p. 25. “Il corpo diviene linguaggio assoluto, medium attraverso il quale l'artista si trasforma, trasforma la propria immagine e la propria identità [...] ‘Ho il culto non dell'io ma della carne... Ogni cosa m'importa solo in quanto assale la mia carne [...]”.

30 Si ricorda anche l'elevazione del quotidiano a fenomeno artistico, con la funzione di voler esplorare nuove prospettive, sfidare la consuetudine dell'arte per far suscitare emozioni più intense, provocare riflessioni e trasmettere nuovi modi di percepire il mondo.

eccesso di segni”<sup>31</sup> è volto a superare i limiti della pelle, “provare la ferita del trauma [...] [e] toccare l’oggetto-sguardo osceno del reale”<sup>32</sup>. Difatti, come sostenne P. Comar “la pelle non è la fine del corpo”<sup>33</sup>, esso è un organismo con una grande vastità di significati; fu il tramonto dell’antropocentrismo, del narcisismo, per cui l’uomo non è più misura di tutte le cose, ma lo diventò il corpo, non tanto come oggetto, quanto come corpo-vissuto. Sperimentare il pericolo, l’avvicinamento alla morte divenne paradigma per imparare qualcosa sulla vita; in questo senso “con la Body Art il corpo diventa l’oggetto dell’intervento artistico mentre le tecniche diventano modi espressivi di nuovi riti di passaggio”<sup>34</sup>. Il corpo in questo senso non è mai svincolato dal sé, venne superato il dualismo cartesiano mente e anima, e divenne protagonista carico d’esperienza vissuta del soggetto, facendone di questo il connubio tra mente e corpo, cioè un soggetto psico-fisico: “il corpo è il luogo di una duplice conoscenza: [...] la somma complessa di organi [...] e [...] [in riferimento alla] psicanalisi: il corpo come superficie libidinale, schermo di proiezioni immaginarie [...]”<sup>35</sup>. In questo modo la vita umana si configura come delineata da S. Freud in *Il disagio della civiltà* (1929): “traccia mnemonica [del trauma] [...] nella vita psichica nulla può perire [...] tutto in qualche modo si conserva [...] può nuovamente venir portato alla luce.”<sup>36</sup> M. Recalcati interpretò la vita: “come una serie successiva di tagli [o lutti, traumi]: dalla placenta, dal cordone ombelicale, dal seno, [...] dalla propria madre [...]”<sup>37</sup>. Il corpo diventò mezzo di comunicazione, come una tela, il cui spazio sacro, definito in tal modo da David Le Breton, venne violato come forma di espressione. Dunque, la ferita si può associare ad una forma di scrittura, un linguaggio che esprime simbolicamente la ferita interiore. Interessanti sono, in questo senso, le sperimentazioni di Gina Pane, la quale sulle ferite inflitte al suo corpo, come testimoniato da Christian Schlatter in *Motifs et*

---

31 H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia e la fine del Novecento* (1996), tr. it. B. Carneglia, Milano, Postmedia, 2006, p. 147.

32 Ivi. p. 155.

33 P. Comar, *Il corpo fuori di sé*, in *Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995*, cat. (Venezia, Biennale di Venezia, 1995), a cura di J. Clair, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 39-44. qui p. 40

34 F. Alfano Miglietti, *Per-corsi di arte contemporanea: dall'impressionismo a oggi*, Milano, Skira, 2011, p. 301.

35 F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, cit., p. 83.

36 S. Freud, *Il disagio della civiltà*, p. 204: <https://sipsapsicodramma.org/wp-content/uploads/2019/10/Freud-Il-Disagio-Della-Civiltà.pdf> [ultimo accesso 18 gennaio 2024].

37 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, Padova, Feltrinelli, 2022, p. 26.

*teneurs en fragments pour corps et traces*: “Par cette ouverture du corps [...] je ne veux pas donner du sang au public [...] La blessure repère, identifie et inscrit un certain malaise. Elle est au centre de ma pratique, elle en est le cri et le blanc de mon discours. L’affermation de la nécessité, élémentaire, de la revolte de l’individu.”<sup>38</sup> La ferita si trasforma in comunicazione, che non ha a che vedere con il masochismo, ma è dono, guarigione e liberazione. Come nel caso di *Le Lait Chaud* [Fig. 3] l’artista si provocò tagli con un rasoio sulla pelle, alternando tale pratica con il lancio di una palla da tennis. Le incisioni sulla pelle vennero inflitte anche al volto, dopo delle quali la Pane prese una cinepresa e riprese il pubblico, soffermandosi su alcune caratteristiche degli spettatori. Attraverso quest’opera l’artista volle rivendicare l’indifferenza della gente per l’orrore a cui stava assistendo, l’indifferenza sociale, in particolar modo, nei confronti della violenza, che vede la sua proliferazione e fruizione mediatica, come si metterà in evidenza. Offrendo il suo dolore, Gina Pane empatizzò con la sofferenza altrui, nella simbolica speranza di ridurla. In questo senso, l’artista ripete il trauma, la ferita dell’altro, incarna la ferita sul suo corpo e la espone, presentificando assenza e presenza delle voci di denuncia sulla violenza, ospitare la voce della ferita, sublimata dalla bellezza, non in senso estetico, ma etico.

La ferita, oggi, sembra essere diventata accessorio, indossata e ostentata, come tratto distintivo dell’identità del soggetto. Il soggetto è ricondotto al: *io sono la mia ferita*. Questo lo si nota nella pratica sociale ormai comune di *piercing*, tatuaggi, o come indicato da David Le Breton in *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, anche delle pratiche sempre più comuni di *branding* e *cutting*<sup>39</sup> oltre all’utilizzo di indumenti strappati di origine *punk*. Si identifica come *leitmotiv*, filo conduttore all’interno di questo lavoro negli esempi artistici, quello che ritrova nelle origini della ferita la bellezza. A sostegno di ciò Mark Seltzer, nel 1998, affermò che la cultura è incentrata sul trauma, essa venne definita *wound culture*<sup>40</sup>: “the public fascination with torn and

---

38 C. Schlatter, *Motifs et teneurs en fragments pour corps et traces* – l’Art au corps, 1996, p. 53, in *La pelle e la traccia. Le ferite del sé* (2003), a cura di D. Le Breton, tr. it. Antonio Perri, Pesaro-Urbino, Meltemi, 2016, p. 121.

39 Cfr. D. Le Breton, *La pelle e la traccia. Le ferite del sé* (2003), cit., pp. 90-95. Con il termine *branding* si intende “imporre una marchiatura [con uno stampo incandescente] sul corpo”, mentre per *cutting* si intende “ricevere intagli [sul corpo] [...] impregnando la ferita d’inchiostro nero”.

40 Cfr. M. Seltzer, *Serial Killers. Death and Life in America’s Wound Culture*, New York, Routledge, 1998.

opened bodies and torn and opened persons, a collective gathering around shock, trauma, and the wound.”<sup>41</sup> L’apertura nei confronti di ciò che si potrebbe definire orribile, oltre a trovare la sua origine già nell’arte del passato come nelle rappresentazioni infernali o nella rappresentazione dei corpi martirizzati, ha avuto l’obiettivo di liberare il corpo dai tabù sociali; in questo caso si prenderà in considerazione la presenza della morte. Tutto questo, in un’epoca segnata da rapidi cambiamenti, che rifiutavano implicitamente il concetto di morte. Ponendo l’attenzione all’evoluzione, come testimoniato Philippe Airès in *Storia della morte in occidente*, della morte, questa subì un cambiamento di concezione durante il corso del tempo. Inizialmente, riportando esempi delle *chanson de geste* o degli antichi romanzi medievali l’autore sottolineò come questa tipologia di morte possa essere definita come “addomesticata”<sup>42</sup>. Questa era sentita e percepita, dunque il soggetto, sapendo prossima la sua fine, aveva il tempo di prepararsi e avvisare le persone ad esso vicine, condividendo questa traumatica esperienza dove “si attende la morte a letto [facendone poi] [...] una cerimonia pubblica e organizzata”<sup>43</sup>. Ciò che si nota è che rispetto al primo Medioevo l’uomo mostrò “una certa facilità nell’accettare la morte e nel pensarsi mortale, nel secondo medioevo [...] [ha] delle difficoltà a percepirsi come tale”<sup>44</sup>, in quanto ricco, potente o letterato. Il soggetto prese consapevolezza della “morte di sé”<sup>45</sup>, avendo scoperto la propria importanza individuale come evidenziato da Philippe Airès, che scrisse:

l’uomo [...] aveva la consapevolezza acutissima di essere un morto a breve scadenza, e la morte, sempre presente dentro di lui, infrangeva le sue ambizioni, avvelenava i suoi piaceri. E quest’ultimo nutriva una passione per la vita che oggi possiamo a stento comprendere, forse perché la nostra vita è diventata più lunga.<sup>46</sup>

---

41 M. Seltzer, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, in “Spring”, vol. 80, 1997, pp. 3-26, qui. p. 3.

42 P. Airès, *Storia della morte in occidente*, Milano, BUR saggi, 2013, p. 17.

43 Ivi. p. 24.

44 L. Minali, *La rielaborazione del lutto negli adolescenti: aspetti psicologici ed educativi*, tesi di laurea, p. 48: <https://www.sordelli.net/component/phocadownload/category/10-tesi?download=129:la-rielaborazione-del-lutto-negli-adolescenti-aspetti-psicologici-ed-educativi> [ultimo accesso 11 settembre 2023].

45 P. Airès, *Storia della morte in occidente*, cit., p. 34.

46 Ivi. p. 44.

A partire dal XVIII secolo, si notò un ulteriore cambiamento, la morte venne considerata “una rottura”<sup>47</sup>, i superstiti cominciarono ad accettare con più difficoltà la morte del proprio caro. La morte di cui si teme non è più la propria, usando i termini di Philippe Airès, ma quella dell’Altro<sup>48</sup>. In tal senso, la morte venne “considerata come una trasgressione che strappa l’uomo alla sua vita quotidiana [...] per assoggettarlo a un parossismo e gettarlo in un mondo irrazionale, violento e crudele”<sup>49</sup> e il dolore di chi vive l’assenza, la separazione dal caro divenne il perno della sofferenza. La paura della morte dell’altro portò il luogo di sepoltura lontano dalle chiese, in uno spazio apposito ove recarsi, come fosse una nuova dimora<sup>50</sup>, per recarsi a trovare la persona cara. Al giorno d’oggi, nonostante la proliferazione di immagini cruente in relazione alla morte, nel contesto sociale, culturale e interpersonale la morte appare come un tabù, crea vergogna e pare esserci un implicito divieto nel trattare l’argomento, che potrebbe destare ansie, angosce, imbarazzi, per l’incapacità dei soggetti nel rapportarsi con il concetto di fine vita. Questo perché i soggetti sono inseriti in un contesto ove la vita dovrebbe essere ogni giorno felice, a sostegno di ciò S. Zucal in *Il dolore. Una riflessione filosofica*, scrisse “i caratteri essenziali del rapporto con dolore oggi, sono quelli dell’*esorcismo* e del *rifiuto*. [...] [una] deliberata *emarginazione culturale del dolore* [...]”<sup>51</sup>, questo perché la cultura sociale è quella che mette in mostra la salute. Si configura, in questo senso, una tipologia di morte che venne definita “proibita”<sup>52</sup>, termine che riflette ciò di cui non si può parlare: l’essere malati e le effettive condizioni del soggetto e la sofferenza, della famiglia, che tende a sopprimere durante i riti funebri; affrontare “la verità comincia ad essere un problema”<sup>53</sup>. La morte, generalmente, non avviene più a casa, ma all’ospedale. Ciò che complica il concetto di morte è il fatto che come scrisse Airès:

è stata scomposta [...] in una serie di tappe di cui, in definitiva, non si sa quale sia la morte vera, quella in cui si è perduta la conoscenza, o quella in cui è venuto

---

47 Ivi. p. 51.

48 Ibidem.

49 Ivi. p. 5.

50 Ivi. p. 60. “Questa presenza era una risposta all’affetto dei sopravvissuti e alla loro nuova ripugnanza ad accettare la scomparsa della persona cara.”

51 S. Zucal. *Il dolore. Una riflessione filosofica*, in “Divus Thomas”, vol. 122, n. 3, 2019, pp. 171-204, qui p. 191.

52 P. Airès, *Storia della morte in occidente*, cit., p. 68.

53 Ivi. p. 69.



meno il respiro... tutte queste piccole morti silenziose hanno sostituito e cancellato la grande azione drammatica della morte [...].”<sup>54</sup>

Come la morte è divenuta silenziosa, tale è anche la sofferenza di chi vive quel momento, che vive la commozione di nascosto, in privato<sup>55</sup>. Nella tesi di Laurea Martignago Giulia scrisse inoltre che:

Gover sostiene come nel XX secolo la morte sia diventata il tabù per eccellenza, sostituendo il sesso, una volta ai bambini si raccontava che nascevano sotto un cavolo, ma spesso assistevano alla morte, ora invece i bambini sanno moltissimo sul sesso ma se muore il nonno le scuse per la sua assenza sono le più varie: dalla partenza per un viaggio lontano al riposo in un bel giardino.<sup>56</sup>

Questo concetto è stato ulteriormente ribadito da: Massimo Recalcati “l’oscenità, come ricordava Baudrillard, non concerne più il sesso, ma la morte”<sup>57</sup> e come scrisse in modo efficace e chiaro Airès: “non sono più i bambini a nascere sotto i cavoli ma i morti a scomparire tra i fiori.”<sup>58</sup>

J. Baudrillard, in *Lo scambio simbolico e la morte*, evidenziò come fosse necessario soppiantare la società della simulazione, riattivando lo scambio con la sperimentazione del negativo (della morte) attraverso la sua consumazione ed esaurimento. Questo processo per Baudrillard può avvenire attraverso un “atto di scambio e un rapporto sociale che mette fine al reale”<sup>59</sup>. Il negativo così si riversò nel mondo contemporaneo con l’arte, la televisione e oggi giorno con i social media<sup>60</sup>. La spettacolarizzazione del dolore e della sofferenza, attraverso immagini cruente hanno come pubblico una popolazione di massa, che guarda tra sconcerto e piacere. “Come nella pornografia, in

---

54 Ivi. p. 70.

55 Ivi. p. 214. “Si piange solo [...] in privato, così come ci si spoglia o si riposa in privato [...] *as if it were an analogue of masturbation.*”

56 L. Minali, *La rielaborazione del lutto negli adolescenti: aspetti psicologici ed educativi*, tesi di laurea, pp. 52-53: <https://www.sordelli.net/component/phocadownload/category/10-tesi?download=129:la-rielaborazione-del-lutto-negli-adolescenti-aspetti-psicologici-ed-educativi> [ultimo accesso 11 settembre 2023]

57 M. Recalcati, *Incontrare l’assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Bologna, ASMEPA edizioni, 2019, p. 17.

58 P. Airès, *Storia della morte in occidente*, cit., p. 214.

59 J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, tr. it. G. Mamcuso, Milano Feltrinelli, 2007, p. 145-146.

60 Cfr. S. Zucal. *Il dolore. Una riflessione filosofica*, in “Divus Thomas”, vol. 122, n. 3, 2019, pp. 171-204, qui p. 192. “[si] tratta[...] il dolore come spettacolarizzazione. C’è una pornografia del dolore, si fanno vedere pezzi di carne, squarciati dalle bombe, corpi sofferenti ostentati agli occhi dei lettori voyeur. E non c’è il coraggio, invece, di raccontare con profondità il dramma del piccolo dolore quotidiano, di una umanità che vive normalmente, che deve fare i conti con l’emarginazione se non sei bello e ricco.”

cui il corpo viene messo in piena luce e totalmente svelato nella sua realtà [in senso allusivo e metaforico]<sup>61</sup>, “la violenza dell’immagine [...] consiste nel far sparire il Reale. Tutto deve essere visto [...] farsi immagine esporre tutta la propria quotidianità, tutte le sue disgrazie, tutti i suoi desideri, tutte le sue possibilità. [...] non mantenere nessun segreto”<sup>62</sup>, soprattutto nel quotidiano. In questo contesto si venne a creare la pornografia del dolore. G. Gorer sottolineò l’analogia tra la pornografia sessuale e quella della morte, del dolore in *La pornografia della morte*, scritto nel 1955. L’autore scrisse: “Mentre la morte naturale è sempre più soffocata dal senso di pudore, la morte violenta svolge un ruolo sempre più importante tra le fantasie offerte dai mass media [...]”<sup>63</sup> e continuò scrivendo che non “vi è alcun dubbio che l’istinto di quegli impiccioni che ficcano il naso nella mortalità degli altri sia nel giusto quando collega la pornografia della morte alla pornografia del sesso [...] [è un] surrogato della gratificazione”<sup>64</sup>. Se la morte costituisce un tabù nella società civile nel quotidiano “[si] consolid[a], quasi certamente, il perdurare dei fumetti dell’orrore [o meglio, delle immagini cruente dall’arte, alla letteratura, al cinema, ai telegiornali et alia.]. Nessuna forma di censura è mai stata davvero efficace”<sup>65</sup> contro ciò che nella storia era considerato un tabù. In merito alla funzione della trasgressione dei tabù G. Bataille scrisse in *L’erotismo*: “la trasgressione non nega il tabù [...] ma lo trascende e lo completa”<sup>66</sup>. Di fronte a queste immagini, lo spettatore si ritrova tra l’ “osceno, dove l’oggetto [...] si avvicina troppo allo spettatore, e il pornografico, dove l’oggetto è messo in scena per uno spettatore che è abbastanza distante fa diventarne il suo voyeur”<sup>67</sup>.

La presenza della morte, incarnata nel corpo o nel supporto, nell’arte contemporanea, divenne così mezzo per riflettere su sfide, complessità della condizione umana, l’interconnessione e la compresenza tra l’essere tra la vita e la morte. Attraverso gli

---

61 J. Baudrillard, *Pornografia del terrorismo*, Milano, Franco Angeli, 2017, p. 22.

62 J. Baudrillard, *Violenza dell’immagine. Violenza contro l’immagine*, in *L’agonia del potere*, tr. it. M. Serra, Milano, Mimesis, 2008, pp. 37-51, qui pp. 39-40

63 G. Gorer, *La pornografia della morte* (1995), tr. it. R. G. Capuano, 2013, p. 6: <https://www.romolocapuano.com/wp-content/uploads/2013/08/La-pornografia-della-morte.pdf> [ultimo accesso 21 gennaio 2024].

64 Ivi. p. 8.

65 Ivi. p. 8-9.

66 G. Bataille, *L’erotismo* (1957), tr. it. A. dell’Orto, Milano, SugarCo, 1962, p. 63.

67 H. Foster, *Il ritorno del reale. L’avanguardia e la fine del Novecento* (1996), cit., p.153.

esempi contenuti all'interno della tesi si vuole porre in rilievo come il corpo, nonostante la tecnologia e la biomedicalizzazione, dunque ibridazione del corpo, questo vede comunque la sua obsolescenza nella presenza della morte, attraverso cui si offre il conferimento del senso pieno della sua corporeità, su cui si inscrivono tagli, ferite. La ferita, che abbraccia l'estetica dell'orrido<sup>68</sup> sul corpo, rivela in essa stessa la sua bellezza. Essa si rivela attraverso la ripetizione, come incarnazione della ferita ospitata, per essere accettata e sublimata in poesia. Questo perché la resurrezione non è restaurazione dell'integrità del corpo, ovvero negazione o esorcizzazione della ferita. La ferita costituisce la possibilità, la condizione della rinascita. L'opera d'arte, così, trasforma la ferita, la eleva, la sublima in poesia sempre viva e palpitante dal passato, al presente e futuro, riconoscendo l'incompiutezza dell'elaborazione del trauma, della mancanza; si tratta dunque della presenza della morte mostrata attraverso il velo della bellezza. In tal senso, il mito della nascita, dall'atto di violenza di Urano, di Venere è esemplare. Nella bellezza vi è una dimensione parallela di oscurità, orrido, con cui gli artisti si sono cimentati a conferirne una forma, rappresentando il limite, la soglia tra bello e brutto, presenza e assenza, vita e morte. Ancora Baudelaire in *Fiori del Male*, *Inno alla bellezza* scrisse "Bellezza dallo sguardo divino ed infernale, / [...] vieni dal profondo cielo o sbuchi dall'abisso?"<sup>69</sup>

[...] bisognerebbe forse parlare di una misoftalmia dell'arte odierna, di un'affezione dell'occhio nata da una cattiva posizione dell'anima, di "malocchio", di iettatura, di occhio che maledice, che porta la malattia, la deformazione, l'inaridimento e la morte? Al contrario, la filoftalmia, l'"occhio buono", l'occhio che benedice e abbraccia la bellezza delle cose create, nella tradizione cristiana dell'arte occidentale, era l'occhio che aveva permesso all'arte nei secoli di allineare i suoi tesori e di offrire le sue meraviglie.<sup>70</sup>

---

68 D. Le Breton, *La pelle e la traccia. Le ferite del sé* (2003), cit., p. 115. "si rimettono con forza in discussione l'identità sessuale, i limiti del corpo, la resistenza fisica, le rappresentazioni del maschile o del femminile, la sessualità, la minzione o l'escrezione, il dolore, la morte, il rapporto con gli oggetti, lo spazio, la capacità di mettersi in situazioni di pericolo... [...] per rimettere in discussione il mondo bisogna ripartire dal corpo. [Mettendo in evidenza il] pesante fardello morale che le società tentano di imporre ai membri. Parole [come] 'trasformare la società' [...] o "cambiare la vita" [...] contestano il progetto di un mondo che si ostina a resta uguale [...]."

69 C. Baudelaire, *Fiori del male* (1857), tr. it. Claudio Rendina, Roma, Newton Compton Editori, 2019, p. 97.

70 J. Clair, Hybris. *La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, cit., p. 35.

Se le sperimentazioni sul corpo fecero inizialmente uso del corpo come “oggetto del mondo [...], da trattare alla stregua di tutti gli altri corpi”<sup>71</sup>, successivamente si pose come corpo-vissuto, esso incarnò la consapevolezza nietzschiana della morte di Dio e la consapevolezza sartriana che non esiste essenza che precede l’esistenza. Questo portò alla rappresentazione e presentazione di un corpo sempre più ibridato con protesi, interventi chirurgici, cure mediche invasive. A tal proposito esemplari le parole di R. Braidotti: “Se Dio non c’è [...] perché non prendere il suo posto? E a Dio bisogna davvero aver dato il colpo di grazia se il desiderio ultimo non è di andare in paradiso ma di risvegliarsi in laboratorio.”<sup>72</sup> Come testimoniato da A. Pinotti e A. Somaini la funzione dell’immagine introduce “al complesso rapporto tra le figure, l’esperienza della morte [...]. L’immagine nasce, costitutivamente, insieme all’esperienza della morte e la sua presa di coscienza da parte dell’essere umano.”<sup>73</sup> Fu Louis Marin che estese il significato di rappresentazione al binomio assenza-presenza, come struttura dell’immagine stessa. In *L’essere dell’immagine e la sua efficacia*, pubblicato nel 1993, L. Marin scrisse: “Il prefisso “ra” introduce nel termine il valore di sostituzione. Qualcosa che era presente e non lo è più ora è ra-presentato. Al posto di qualcosa che è presente altrove, ecco presente un dato, qui.”<sup>74</sup> Se l’immagine nacque insieme all’esperienza della morte, si lega al testo di Jean-Luc Nancy: *Il corpo dell’arte*. In questo testo l’autore trovò l’origine dell’arte nel corpo, nella capacità di presentarsi, mostrarsi e offrirsi all’altro. Nel caso della morte e la sua presenza, manifestazione nel campo artistico è sinonimo di “immagine del proprio corpo morto, del [...] corpo così come si dà a vedere”<sup>75</sup>. Dunque, l’arte trova la sua origine dal connubio: corpo e ferita della morte. Difatti, l’origine e la funzione del ritratto è legato alla dimensione della memoria. In particolar modo, i passi di Plinio il Vecchio sulla nascita della pittura si confonde con quella del ritratto. La sua nascita consisterebbe nell’aver tracciato e

---

71 G. Galimberti, *Il corpo*, Milano, Universale Economica Saggi, 2013, p. 116.

72 R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l’individuo, oltre la specie, oltre la morte*, tr. it. Angela Balzano, Bologna, DeriveApprodi, vol. 1, 2020, pp. 123-124.

73 A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, p. 234-235. “L’immagine ha funzione di ‘tanatoprassi’ [...] volt[a] alla gestione iconica del cadavere, all’elaborazione cioè di un antidoto che, opponendosi alla nullificazione, possa rappresentare un sostituto durevole.”

74 L. Marin, *L’essere dell’immagine e la sua efficacia*, in *Teorie dell’immagine*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Verbania, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 271-286, qui p. 274.

75 J. L. Nancy, *Il corpo dell’arte*, tr. it. D. Calabrò, D. Giugliano, Milano, Mimesis, 2014, p. 40.

fissato l'ombra umana, generatasi da un fenomeno naturale. La nascita del ritratto si confonde anche con quella della modellazione dell'argilla, Plinio il Vecchio in *Storia Naturale*, Libro XXXV scrisse:

Sulla pittura a sufficienza e oltre conviene aver collegato a queste cose anche il modellare del lavoro della terra stessa. Butade un vasaio di Sicione inventò per primo a Corinto di modellare con l'argilla i ritratti per opera della figlia, che presa dall'amore di un giovane, partito quello lontano, circoscrisse l'ombra della sua faccia verso una lucerna sulla parete con linee, con cui suo padre impressa l'argilla ricavò il calco [...].<sup>76</sup>

Inoltre, la presenza della morte, nell'arte contemporanea, a differenza dell'arte del passato come mera rappresentazione macabra della morte o come contemplazione della fine, per rendere memoria al soggetto, come nel caso delle le maschere antiche poggiate sul volto del defunto, le quali avevano la funzione “di fermare nel tempo e ‘cogliere’ l['] [...] identità, formandone un'immagine statica e al tempo stesso perfetta e immutabile [del defunto].”<sup>77</sup> Questi erano considerati ritratti tra la vita e la morte, in quanto durante la processione nelle cerimonie funebri romane, queste maschere venivano portate dai famigliari, in tal senso i morti ritornavano tra i vivi, con la funzione di conferire l'ultimo saluto al defunto<sup>78</sup>; Giovanni Antonio Boltraffio con *Ritratto di Girolamo Casio*, 1490 [Fig. 4]; il pittore, allievo di Leonardo, presentò nell'opera un giovane uomo, borghese, di cui l'identità è certa, in quanto, nel retro, al di sotto della rappresentazione del cranio, compare la scritta: *Insigne svm Ieronymi Casii, ovvero di Girolamo Casio io sono l'insegna. Il cranio si presenta come ciò che resta del soggetto rappresentato, sia che fosse defunto al momento del ritratto, sia che fosse ancora vivo. In quest'ultimo caso, la presenza del teschio configura l'opera come *vanitas, memento mori*; nella ritrattistica grande eco ebbero i ritratti realizzati *post-mortem* come nel caso di Vincenzo Angelo Orelli, *Ritratto della monaca Anna Teresa**

---

76 Plinio il Vecchio, *Storia Naturale*, Libro XXXV, CLI: <https://www.perungiorno.it/plinio-il-vecchio-naturalis-historia-libro-35-paragrafi-105-153.html?cu=3> [ultimo accesso 22 gennaio 2024].

77 E. Casini, *Volti eterni, guide nell'aldilà: alcune osservazioni sulle maschere funerarie ritrovate nella tomba di Sennedjem a Deir El-Medina*, in “Egitto e Vicino Oriente”, n. 39, 2016, pp. 91-106, qui p. 91.

78 Polibio, *Storie*, Libro VI, p. 131: <https://archive.org/polibio.-le-storie-vol.-ii-libri-vi-xii-ocr-1955> [ultimo accesso 21 gennaio 2024]. “L'immagine del morto viene posta nel luogo più in vista della casa, in un sacrario di legno. L'immagine è una maschera di cera molto somigliante al defunto nelle sembianze e nel colorito. In occasione dei sacrifici pubblici i Romani espongono queste immagini e le onorano solennemente; quando muore qualcun altro personaggio illustre della famiglia, le fanno partecipare alle esequie ricoprendone persone simili al morto nella statura e tutta la taglia del corpo.”

*Rivola*, 1779, [Fig. 5] dall'effigie alle spalle della monaca si evince che il ritratto è stato realizzato quando il corpo della defunta era ancora caldo. Come testimoniato da Melania Borgo in *Post-mortem Photography: the Edge Where Life Meets Death?*, la rappresentazione post-mortem pratica era utilizzata soprattutto durante l'età vittoriana, in Inghilterra e diffusa poi in America. La funzione di queste fotografie "offered a chance to get the last 'picture of life' of 'the dead', before time corrupted the body. [...] the need to perpetuate the image of deceased, making them eternal"<sup>79</sup>. Comuni sono le rappresentazioni dei bambini dormienti, in posa, generalmente circondati da giocattoli. In questo senso la fotografia sembra un "ritorno del morto"<sup>80</sup> presentandosi come "oggetto melanconico"<sup>81</sup>. Emblematico lo sviluppo di questa pratica da parte dell'artista Nan Goldin, che si approfondirà nei capitoli successivi, e Andres Serrano. Le rappresentazioni fotografiche *post-mortem* di Andres Serrano intitolate *The Morgue* [Fig. 6] furono realizzate tra il 1991 e il 1992. Esse mostrano in grande scala alcuni dettagli dei cadaveri, fotografati nelle celle mortuarie. Le fotografie sono accompagnate da didascalie che esplicano la causa della morte, senza alcuna menzione sull'identità (nome) o genere, offrendo uno sguardo al di fuori del sé. Tagli, occhi, bocche serrate, arti irrigiditi, corpi gonfi, tumefatti, gonfi, si stagliano su un fondo nero, avvolti da tessuti dai colori vividi, cangianti, che ne nascondono l'identità. Le sue fotografie vanno al di là della riduzione del corpo a mero organismo, scardinando la bellezza patinata delle riviste, asettica. I corpi senza vita non hanno necessità di ostentare nessuna apparenza fisica, sono mera esteriorità senza sentimenti "scop[rendo] [o mostrando] [...] la morte ancora più tremenda"<sup>82</sup>. Un corpo trasparente, addirittura astratto, in quanto "non esiste più dentro e fuori"<sup>83</sup>. Lo stesso *medium* fotografico, che ferma il tempo, è stato messo in discussione, in quanto già il

---

79 M. Borgo, *Post-mortem Photography: the Edge Where Life Meets Death?*, in "HSS", vol. V, n. 2, 2016, pp. 103-115, qui. p. 104.

80 R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), tr. it. R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, pp. 78 e 11: [https://monoskop.org/images/c/ca/Barthes\\_Roland\\_La\\_camera\\_chiara\\_Nota\\_sulla\\_fotografia.pdf](https://monoskop.org/images/c/ca/Barthes_Roland_La_camera_chiara_Nota_sulla_fotografia.pdf) [ultimo accesso 29 gennaio 2024].

81 S. Sontag, *Sulla fotografia* (1997), tr. it. E. Capriolo Torino, Einaudi, 2004, pp. 45-73.

82 F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga; esseri delle contaminazioni contemporanee*, cit., p. 40.

83 M. Bettoni, *Da point of view a point of being. Il corpo postumano: 1990-2010*, Tesi di laurea Brera Accademia di belle arti, p. 17: [https://www.academia.edu/48865809/Tesi\\_Bettoni\\_M](https://www.academia.edu/48865809/Tesi_Bettoni_M) [ultimo accesso 12 gennaio 2024].

corpo ne è stato sottratto, è immobile; tuttavia, ancora sottoposto al processo di putrefazione. Non è più il corpo dolente, agonizzante, sofferente ad essere stato rappresentato, quanto un corpo come “traccia, scoria, residuo, fluido, una liquefazione ingombrante, oscena”<sup>84</sup>, che “incarna tutti i tabù dell’esistenza umana: malattia, sesso e morte”<sup>85</sup>, un groviglio, ove questi si mescolano e si incarnano, costituiscono il corpo “tela, immagine, foto, danza”<sup>86</sup>. Alcuni dei ritratti, realizzati in passato, sulla morte furono eseguiti qualche istante prima della morte, immortalando gli ultimi atti di vita, come nel caso di Silvestro Lega, *Gli ultimi momenti di Giuseppe Mazzini*, 1873 [Fig. 7]. Rappresentazione fotografica emblematica fu quella di Hippolyte Bayard, *Autoritratto come annegato*, 1840 [Fig. 8]. Questo è un esempio di fotografia pre-morte, realizzata quando il soggetto era ancora in vita. Il suo significato è nella “aggressiva rivalsea per il mancato riconoscimento della sua scoperta [ovvero l’invenzione della fotografia] da parte della autorità governative.”<sup>87</sup> Bayard in posa finge di essere morto annegato, si nota il corpo dai toni chiari, mentre il volto e le mani più scure; l’iscrizione che accompagna la foto è la seguente:

Questo che vedete è il cadavere di M. Bayard, inventore del procedimento che avete appena conosciuto. Per quel che so, questo infaticabile ricercatore è stato occupato per circa tre anni con la sua scoperta. Il governo, che è stato anche troppo per il signor Daguerre, ha detto di non poter far nulla per il signor Bayard, che si è gettato in acqua per la disperazione. Oh! umana incostanza...! È stato all’obitorio per diversi giorni, e nessuno è venuto a riconoscerlo o a reclamarlo. Signore e signori, passate avanti, per non offendervi l’olfatto, avrete infatti notato che il viso e le mani di questo signore cominciano a decomporsi.<sup>88</sup>

Questa fotografia può essere interpretata come una forma di scongiuro verso la morte e far permanere, nel tempo, nella memoria se stesso per quanto aveva fatto nell’ambito del perfezionamento fotografico, prima di Daguerre. Una rivincita sociale e personale con il fine di essere riconosciuto dall’Altro. Nel contemporaneo, la morte emerge come

---

84 F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga; esseri delle contaminazioni contemporanee*, cit., p. 39.

85 M. Bettoni, *Da point of view a point of being. Il corpo postumano: 1990-2010*, Tesi di laurea Brera Accademia di belle arti, p. 14. [https://www.academia.edu/48865809/Tesi\\_Bettoni\\_M](https://www.academia.edu/48865809/Tesi_Bettoni_M) [ultimo accesso 12 gennaio 2024].

86 J. L. Nancy, *Il corpo dell’arte*, cit., p. 12.

87 S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell’arte. A partire da Freud*, Bologna, Clueb, 2012, p. 174.

<sup>88</sup> H. Bayard, foto della didascalia *Autoritratto come annegato*, 18 ottobre 1840: <https://www.giornalepop.it/hippolyte-bayard-il-vero-inventore-fotostoria-1840-1860-5/> [ultimo accesso 12 febbraio 2024].

un motivo estetico dirompente, che sfida, provoca i tabù sociali, oltre a riconciliare l'Io con l'Altro<sup>89</sup>. Un'arte di tipo relazionale, che va oltre il binomio proprio e l'Altrui, che ha la funzione di esprimere la diversità, uno scambio nel mostrare il sé infermo, deturpato, con la volontà di creare nuove combinazioni, che fungono come meccanismo vitale per la cultura, per generare cambiamenti. Le ragioni indagate dalla presenza della morte riflettono sulla transitorietà della vita, che trascende la centralità, la volontà e l'invincibilità dell'uomo, che si vuole augurare vita eterna, attraverso l'ibridazione con le macchine, in questo caso mediche. In questo contesto la funzione dell'arte è quella di unire le polarità dell'uomo soggettività e l'astrattezza del mondo scientifico. Pur l'arte non essendo conoscenza positiva, oggettiva, caratteristica delle scienze, cerca con le sue rappresentazioni di acquisirne "il diritto [...] ad essere riconosciuta con pari dignità ontologica perché 'ospita il senso di tutti gli interessi dell'uomo'"<sup>90</sup>. Come si analizzerà nell'elaborato Hannah Wilke, il cui lavoro fotografico, conciliò pulsione di morte e di piacere; la presenza della morte presenta in sé ragioni di critica sociale e politica di un mondo in costante mutazione, dalla "memoria breve", la cui memoria si ancora sull'aspetto visivo e non più concettuale. Come A. Somaini e A. Pinotti scrissero in *Cultura Visuale* si passa alla "conoscenza fondata su immagini sature di emozioni, segni drammatici, che continuano a vivere lungamente di vita propria nella memoria, crescendo e moltiplicarsi grazie alla loro forza interiore"<sup>91</sup>, questo è sintomo di "una svolta netta in direzione di un primato visivo sul verbale [...] il pubblico disimpara pensare come legge o scrive, e si abitua a pensare come vede [...] [si] rende più visivo il pensiero"<sup>92</sup>. Conferendo più importanza all'immagine, l'attenzione del soggetto, sempre più breve, esige rispetto ad eventi catastrofici, monumenti di memoria come quelli di Alberto Burri. Esso utilizzò la sua arte come forma di memoria, per fornire alla storia un'eredità, commemorare laicamente, ricordare e ripetere i traumi, mettere in evidenza i resti per portare con sé

---

89 J. Lacan, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione 1958-1959*, tr. it. L. Longato, Torino, Einaudi, 2016, p. 527. "Il desiderio non ha altro oggetto se non il significante del suo riconoscimento", dunque il desiderio dell'uomo è il riconoscimento dell'Altro.

90 M. Bettoni, *Da point of view a point of being. Il corpo postumano: 1990-2010*, Tesi di laurea Brera Accademia di belle arti, p. 13. [https://www.academia.edu/48865809/Tesi\\_Bettoni\\_M](https://www.academia.edu/48865809/Tesi_Bettoni_M) [ultimo accesso 12 gennaio 2024].

91 A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, cit., p. 11

92 Ibidem.



i propri morti. In questo senso l'immagine, l'opera che si "vive" in prima persona, come forma breve impone dei processi elaborativi: ricordare, ripetere e rielaborare. Nonostante il trauma sia rimosso, esso ha comunque effetti perturbanti nella vita nel presente del soggetto. In tal senso, l'arte si avvicina e si pone in contrapposizione annunciando il fallimento dell'elaborazione del lutto in senso freudiano, istituendo una soglia, uno *spazio di gioco*, ove gli oggetti legati al soggetto, alla cosa vengono reinvestiti nel mondo, a partire dall'evento non sindacabile, legando passato e presente. Presentificare la morte scardina la dimensione estetica, la ricerca del bello, che ancora caratterizza il modo in cui il sé si presentifica, attraverso l'autorappresentazione performante, caratterizzata da *oversharing* e dall'eccessivo *editing* delle foto<sup>93</sup>. Se nella cultura, superficiale, si è alla ricerca della perfezione, dell'essere perfetto, felice e performante, come nei media e nelle riviste patinate, l'arte dà voce a ciò che è aggressivo, ripugnante e mina l'idea di essere perfetto e immortale, mostrando la sofferenza, dolore: l'essere tra la vita e la morte, come nel caso delle opere di Jo Spence.

In conclusione, si comprende, usando le parole di Eco:

perché l'arte dei vari secoli è tornata con tanta insistenza a raffigurarci il brutto. Per marginale che fosse la sua voce ha cercato di ricordarci che, malgrado l'ottimismo di alcuni metafisici, a questo mondo c'è qualcosa di irriducibilmente e tristemente maligno<sup>94</sup>

o, usando termini più laici e lacaniani qualcosa oltre la realtà: il Reale scabroso che consente di "pensare, soprattutto quando ruba [...] lo scettro a un bello stereotipato."<sup>95</sup>

---

93 Ivi. p. 265.

94 U. Eco, *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2022, p. 436.

95 M. Mazzocut-Mis, *Intorno al brutto. Una categoria controversa*, p. 11; <https://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/download/16998/14979/50976> [ultimo accesso 13 novembre 2023].

## CAPITOLO SECONDO: LA PRESENZA DELLA MORTE IN HANNAH WILKE

### 2.1 La bellezza della ferita e la posizione del femminismo

La presenza della ferita, della morte e del dolore, sono un filo conduttore nelle opere di Hannah Wilke. Difatti, queste tematiche vengono mostrate, all'interno delle sue sperimentazioni artistiche, con diversi significati. L'artista visse esperienze traumatiche quali: la morte improvvisa del padre, quando aveva solamente vent'anni; la morte della madre, che si ammalò, quando aveva trent'anni; la morte di parenti lontani, durante il periodo nazista, in quanto di origine ebraica, a causa delle persecuzioni; i suoi nonni emigrarono in America, dall'Ungheria, prima dell'avvio delle persecuzioni. In un'intervista espresse la vicinanza con la tematica della morte:

I guess I've experienced so much death that I'm interested in live, ad affirming life... A lot of people who haven't experienced death don't really know what it is to live... we had a very large family and so once I started counting, I think there were about twenty-two people I knew that died.<sup>96</sup>

Nata nel 1940 a New York, si stabilì nel Queens e lavorò a Manhattan come insegnante d'arte, di giorno, e parallelamente come artista, durante la notte. L'esordio di Hannah Wilke fu con opere scultoree realizzate a partire dagli anni Sessanta. Diversi furono i materiali da lei utilizzati: fibra di vetro, argilla, terracotta, gomme da masticare, materiali la cui malleabilità le permisero di creare forme curvilinee, nodose e polimorfe. La sua arte si staccò dal freddo minimalismo, conferendo alle sue sculture incentrate, rivolte, in particolar modo, alla rappresentazione dei genitali femminili, le cui forme conferiscono un "sense of organic"<sup>97</sup>. Le sculture della Wilke si basano sull'uso della ripetizione, non meccanica costitutiva dell'oggetto in serie, ma volta a sottolineare la sottile differenza tra un oggetto e l'altro, come ben visibile in *Needed-Erase-Her #9*, 1974 [Fig. 9]. A proposito della ripetizione Wilke sottolineò: "the most subtle differences are very important to me... it's those variances, those subtle differences that human beings are about"<sup>98</sup>. L'importanza della scultura, tra

---

96 E. Nairne, *More or less human, but alive: the work of Eva Hesse and Hannah Wilke*, in *Eva Hesse, Hannah Wilke Erotic Abstraction*, cat. (Acquavella Galleries, New York, 2 aprile – 22 maggio 2020) a cura di E. Nairne (e altri.), New York, Rizzoli, 2020, pp. 13-31, qui, p. 14.

97 Ivi. p. 23.

98 Ibidem.

rappresentazione e astrazione, è da lei testimoniata nel 1977: “Since 1960, I have been concerned with the creation of a formal imagery that is specifically female, a new language that fuses mind and body into erotic objects that are namable and at the same time quite abstract”<sup>99</sup>. Le sue opere, nel contesto degli anni Sessanta a New York, si posero in relazione al movimento femminista; tuttavia, la posizione della Wilke, in parte, si discostava. Essa, in un certo modo, creò un proprio movimento femminista, che si discostava dalle posizioni più radicali, sostenendo una lotta più individuale e identitaria<sup>100</sup>. Questo *modus operandi* fece sì che la sua figura come artista venisse fraintesa dalle esponenti del movimento come Lucy Lippard, la quale creò un suo movimento *The Heresies Collective*<sup>101</sup>. Lucy Lippard, infatti, la escluse dalla sua breve antologia di artiste femministe<sup>102</sup> a testimonianza di un mancato riconoscimento del suo ruolo, sul quale L. Lippard commentò: “her own confusion of her roles as beautiful woman and artist, as flirt and feminist”<sup>103</sup>, sostenendo, inoltre, che questo atteggiamento confuso “have expose her to criticism on a personal as well as on artistic level”<sup>104</sup>.

Nonostante ciò, molti furono i critici che cambiarono idea nei confronti della sua arte, come Ann-Sargent Woodster, che negli anni Novanta riconsiderò la sua opinione scrivendo:

In 1975 she exhibited the S.O.S Starification Series... I wrote at the time I could not understand why she needed to ‘vulgarly accessorize herself with personal portable leprosy.’ I Was often by Wilke’s use unnecessary nudity to ‘sell’ her art. [...] Scenes of [Wilke] being menaced in often sado-masochistic poses, such those found in the *So Help Me Hannah* series, were a form of image making that anticipated Cindy Sherman’s early work.<sup>105</sup>

---

99 J. Applin, *Hannah Wilke’s agreeable objects*, in *Eva Hesse, Hannah Wilke Erotic Abstraction*, cat. (Acquavella Galleries, New York, 2 aprile – 22 maggio 2020) a cura di E. Nairne (e altri.), New York, Rizzoli, 2020, pp. 75-88, qui. p. 75.

100 Cfr. S. Goldman, *Herejias e Historia: Hannah Wilke y el movimiento artistico feminista norteamericano*, in *Hannah Wilke, Exchange Values*, cat. (Artium Museoa, Gasteiz, 5 ottobre 2006 – 14 gennaio 2007), a cura di L. Fernández Orgaz, Gasteiz, Artium – Centro-Museo Vasco de Arte Contemporaneo, 2006, pp. 21-39, qui. p. 31.

101 Ivi. p. 21.

102 Cfr. L. Lippard, *Eros Presumptive*, in *Minimal Art: A Critical Antology*, a cura di G. Battcock, Los Angeles, E. P. Dutton, 1968.

103 L. Lippard citata da H. M. Sheets, *Hannah Wilke’s work laid bare at the Pulitzer Art Foundation*, in “The Art Newspaper”, 1 giugno 2021: <https://www.theartnewspaper.com/2021/06/01/hannah-wilkes-work-laid-bare-at-the-pulitzer-art-foundation> [ultimo accesso 19 dicembre 2023].

104 N. Princenthal, *Hannah Wilke*, Munch-Berlin-London-New York, Prestel, 2010, p. 67.

105 Ibidem.

Analogo cambiamento d'opinione è ravvisabile, dopo vent'anni, da parte di Laura Cottingham:

Perhaps more than any post-war American artist. Hannah Wilke situated beauty at the center of her practice... Wilke's work approaches the idea of beauty from various and divergent expectations and perspectives: her own (female) beauty; the patriarchal use of and abuse of (her) beauty and the activation of (her) beauty as a generative, self-empowering quality constructed to resist and subvert male appropriation.<sup>106</sup>

Dalle critiche e commenti sopracitati si evince come l'uso della bellezza, nella sua arte e nelle sue sperimentazioni, sia stato centrale; tuttavia, essa si discostò dall'uso classico della bellezza. Rispetto alle osservazioni sul suo operato, Wilke, nel 1985 rispose: "People often give me this bullshit of, 'What would you have done if you weren't so gorgeous?' What difference does it make? [...] alluding to the suffering of humanity. Gorgeous people die ad do the stereotypical 'ugly'. Everybody dies."<sup>107</sup> Il suo approccio alla bellezza non consiste nel mercificare il suo corpo, allo scopo di affermarsi o conformarsi come artista e donna, ma sondando l'uso, l'abuso, l'autopotenziamento in relazione alla propria bellezza aveva lo scopo di una velata azione femminista, con lo scopo di sovvertire la prospettiva maschilista. Il corpo dell'artista è usato come "social barometer, [...] it measured was how comfortable people were with raw female allure"<sup>108</sup>; dunque, come mezzo per reprimere ed evidenziare qualcosa di minaccioso, liberando le immagini e il linguaggio, per liberare i corpi e le loro rappresentazioni. Nonostante le critiche, rispetto all'uso del suo corpo e della sua bellezza, Hannah Wilke mantenne un approccio coerente, equilibrato tra femminile e femminista, sempre fedele e coerente alla propria visione di rifiuto verso quello che definì "fascismo femminista":

ideological feminism did not approve of the double game of a self-aware Venus who was both, a Muse and an artist, a beauty and a feminist, subject and manipulator of (male) desire. Her work, revolving around her own body and her femininity, is deeply ambiguous, anti-ideological, and irritating self-counteracted.<sup>109</sup>

---

106 Ivi. p. 66.

107 Ivi. p. 66-67.

108 Ivi. p. 66.

109 J. Kohl, *Intra-Venus*, in *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, a cura di H. Berressem, G. Blamberg, S. Goth, Amsterdam-New York, Rodopi, 2015, pp. 73-117, qui. p. 82.

La concretizzazione del suo pensiero si esprime nel campo artistico con l'opera *Marxisme and Art: Beware of Fascist Feminism*, 1977 [Fig. 10]. Questo è un poster presentato alla mostra, in cui si chiese agli artisti di condividere le proprie idee sul femminismo, curata dall'Università della California presso Women's Building a San Francisco. L'immagine, al centro dell'opera, fu la ripresa di una delle fotografie della serie *S.O.S Starification Objects* [fig. 11]. La foto è stata accompagnata dalla medesima frase del titolo, che esprime perfettamente il pensiero politico della Wilke:

In 1980 she wrote in the third person but surely of herself: "To be the artist as well as the model for her own ideas, whether sexually positive or negative, she must resist the coercion of a fascist feminism, which devolves on traditional politics and hierarchies in feminist guise rather than self-realization with respect to the physical superiority of woman as the life source"<sup>110</sup>

Emerse la concezione dell'arte, per l'artista, come arma, ma non piegata, asservita a un'ideologia politica, commerciale o religiosa, difatti la Wilke affermò:

I hope that women will not sacrifice their biological superiority to doctrinaire collectivism, or their intellectual equality in an artistic arena dominated by male ideology. In the narrow politics of feminism, art is only a weapon [...] [it] does not adhere to a specific political or commercial concept.<sup>111</sup>

Caratteristica, altra, delle sue fotografie performative è l'identità dell'artista calata in differenti ruoli. Difatti nell'opera *Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism*, Hanna Wilke si presenta con una camicia aperta, la cravatta annodata al collo, in una posa da modella con lo sguardo diretto verso la fotocamera, un sorriso appena accennato e una serie di *chewing gum*, a forma di vulva, appiccate sul corpo. La fotografia sottolinea in tal senso la mercificazione, l'oggettualizzazione del corpo femminile, la donna ridotta al suo organo sessuale e l'uso e abuso della bellezza femminile, anche da parte dello stesso movimento femminista. Inoltre, la bellezza, come citato in precedenza, si discosta dal canone classico, incarnato e idealizzato al tempo dalle pubblicità, dalle fotografie di moda. La presenza delle gomme da masticare nacque dalla serie *S.O.S Starification Objects*, realizzate con la collaborazione del fotografo Lew Wollam. In questa serie di fotografie Hannah Wilke, con posizioni da modella sul corpo, volto e torso, collocò elementi disturbanti. Questi

---

110 N. Princenthal, *Hannah Wilke*, cit., p. 64.

111 Ibidem.

realizzati con gomme da masticare, a forma di vulva, elemento perfetto per alludere a quello che fu il trattamento della donna nella società: “Chew her up, get what you want out of her, throw her out and pop in a new piece.”<sup>112</sup> La masticazione ricorda come evidenziato in *Eva Hesse-Hannah Wilke erotic abstraction* il piacere orale e la masturbazione<sup>113</sup>; collocata sul corpo si pone come gioiello, ornamento di una ferita, una cicatrice simbolo della sessuale oggettificazione del corpo femminile. Il titolo dell’opera *Starification*, difatti, allude sia alla condizione della donna che ai tatuaggi o, meglio, marchi, scarnificazioni, realizzati in contesto rituale da popolazioni tribali dell’Africa e Oceania, in particolar modo per “re-inscribe visible differences between the sexes”<sup>114</sup>. Queste pratiche, nel contemporaneo, si palesano sia in un contesto culturale incentrato sulla ferita, che venne definito da Mark Seltzer, nel 1998, *wound culture*<sup>115</sup>. Nel contesto sociale, trova applicazione pratica nelle sempre più comuni e frequenti pratiche di *branding* e *cutting*<sup>116</sup>, citate da David Le Breton in *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*. I marchi, come piaghe, delle gomme, inoltre, mettono in rilievo d’eredità della sua famiglia, in quanto ebraica: “as a Jew, during the war, I would have been branded and buried had I not been born in America.”<sup>117</sup>. Le fotografie di *S.O.S Starification Objects* mettono in rilievo la bellezza della liberazione femminile esaltando le cicatrici sul corpo, frutto del contesto patriarcale, attraverso il quale la Wilke si rese conto che: “When you’re beautiful, and I’m resigned to the fact that I am, no one ever looks inside you”<sup>118</sup>. In questo senso, la performance presentata nel 1974, in occasione dell’evento *Soup & Tart*, organizzata da Jean Dupuy al *Kitchen*<sup>119</sup>, *Super-t-Art* è esemplare. La performance vedeva l’artista, su un piedistallo illuminato, eseguire, tra una pausa e l’altra, diverse pose sensuali che partono “from chaste Greek goddess to ecstatic innocent to crucified Christ”<sup>120</sup>. La performance è

---

112 C. Zaytoun, *Smoke Signals: Witnessing the Burning Art of Deb Margolin and Hannah Wilke*, in “TRD”, vol. 52, n. 2, 2008, pp. 126-139, qui. p. 136.

113 Cfr. E. Nairne, *More or less human, but alive: the work of Eva Hesse and Hannah Wilke*, in *Eva Hesse, Hannah Wilke Erotic Abstraction*, cit., p. 27.

114 T. Tembeck, *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence*, in “RACAR”, vol. 33, n. ½, 2008, pp. 87-101, qui p. 89

115 Cfr. M. Seltzer, *Serial Killers. Death and Life in America’s Wound Culture*, cit.

116 Cfr. D. Le Breton, *La pelle e la traccia. Le ferite del sé* (2003), cit., pp. 90-95.

117 N. Princenthal, *Hannah Wilke*, cit., p. 55.

118 Ivi. p. 19.

119 Ivi. p. 56.

120 Ivi. p. 58.

l'espressione del *reenactment* della *Nascita di Venere* di Botticelli, in cui sembra invocare la paura dell'arte di perdere la bellezza. La performance conclude con un altro *reenactment* della crocifissione del Cristo, attraverso la quale la Wilke sembra voler mettere in croce sia la sua bellezza come stereotipo, sia la bellezza classica, con l'intento di risignificarla. Il *reenactment*, nelle pose fotografiche, del mito della nascita di Venere, dall'atto di violenza<sup>121</sup>, come precedentemente evidenziato, mette in luce una dimensione parallela di oscurità insita nella bellezza stessa. Il recupero del mito attuato dall'autrice J. Kohl, in *Venus ad Muse*, pubblicato nel 2015, in relazione alle opere di Hannah Wilke mostrò che: “[Wilke] related to Venus as a metaphor of both beauty and tyranny, sex and cruelty [...] Wilke invented a new fundamental(ist) eroticism around the goddess.”<sup>122</sup> In questo senso il corpo presentato si disarticola alle rappresentazioni del corpo bello, come la Venere di Botticelli, la cui bellezza soddisfa l'occhio maschile e si staglia nell'opera in modo superficiale. In questo senso, l'autorappresentazione della Wilke esprime la volontà di liberare il suo corpo dallo sguardo maschilista e stagiarsi come corpo dotato di profondità e pensiero.

## 2.2 Presenza della morte *In Memoriam*

Se la bellezza, nella serie di fotografie *S.O.S Starification Objects*, ruota attorno alla sua prima riformulazione di tale concetto, ovvero puntare lo sguardo oltre alla superficialità della rappresentazione di un corpo bello, insinuando la ferita della femminilità in un contesto patriarcale, con le opere fotografiche sulla malattia dedicate alla madre e alla sua esperienza da paziente, l'artista compì un ulteriore passo nella rappresentazione e avvicinamento con la ferita come presenza di morte. Wilke scardinò completamente il modello di bellezza classico, per mettere in mostra un corpo che secondo i parametri sociali è considerato brutto, che rivela la sua bellezza non sulla superficialità della ferita, ma nella ferita stessa: la ferita nella bellezza. Nel 1970 la madre Seura Chaya<sup>123</sup>, quando Hannah Wilke compì trent'anni, venne sottoposta ad un intervento di mastectomia, a cui seguì un ictus con il ritorno del cancro nel 1978.

---

121 Il mito della nascita di Venere è narrato nella *Teogonia* di Esiodo, scritta nel 700 a.C.: dall'atto di castrazione di Urano, da parte del dio Crono, i cui genitali furono gettati in mare, causando una violenta tempesta, dalla quale schiuma del mare nacque Venere.

122 J. Kohl, *Intra-Venus*, in *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, a cura di H. Berressem, G. Blamberg, S. Goth, cit., p. 85-93.

123 Il nome ebraico della madre, che divenne, nel 1988, il titolo di un testo scritto da Hannah Wilke.

Dovendosi occupare della madre malata, la produzione dell'artista venne sospesa per circa quattro anni, anche se, in un'intervista del 1985, la Wilke affermò:

I seduced [my mother] into allowing me to be with here during her battle with cancer. My going to the hospital and sitting with her nine hours a day made her feel guilty. So in order to absolve herself, she let me take photographs, because then, somehow, I was still doing my art.<sup>124</sup>

L'obiettivo di queste fotografie, come scritto nel suo testo *Seura Chaya*, fu quello di mantenere in vita la madre, per lo meno visivamente: "hoping the images of her would keep her alive. [...] The images I mad of myself and my mother kept me alive. Art is a distraction, so is life."<sup>125</sup> Trattato poco, nel campo della storia dell'arte, è la relazione madre figlia, la quale incarna il fulcro della vita, che secondo le teorie lacaniane risiede nella relazione, nel riconoscimento dell'altro<sup>126</sup>. Questa dimensione relazionale emerge anche in *5 Americaines à Paris*, una performance compiuta nel 1975, che prevedeva l'abbattimento della soglia pubblico-provato e artista, attraverso la masticazione di gomme da masticare, modellate a forma di vulva dalla Wilke e applicate sul suo corpo. La gomma modellata attiva il processo creativo dell'artista e vi è inoltre lo scambio di fluidi corporei: la saliva dello spettatore sul corpo dell'artista<sup>127</sup>. Il legame, amorevole e stretto, emerse dalla collaborazione della moltitudine di fotografie che Wilke scattò dal 1978 al 1983, anno della morte di Selma Butter. Il soggetto, delle fotografie, non ritrae solo la madre, infatti, vi sono alcune saltuarie foto, ove l'artista si autorappresenta, come in *Vein Attempt – Broken Blood Vessels from Heel Kicking Hannah* 1981, sulla la sedia a rotelle della madre; oppure foto insieme alla madre come *Dancing in the Dark* 1978, scattata nell'anno della diagnosi di Selma Butter. Qui rappresentate nell'atto di ballare: la madre sembra colta in un'espressione di felicità ed Hannah immortalata in una posa teatrale. Si ricorda anche l'emblematico dittico in *Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter*, 1978-1981 [Fig. 12]. Qui affiancate, figlia e madre, a torso nudo, si crea una relazione di continuità e di contrapposizione. Sulla destra è ritratta la madre con folti capelli,

---

124 N. Princenthal, *Hannah Wilke*, cit., p. 99.

125 Ibidem.

126 Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione 1958-1959*, cit.

127 Cfr. J. Kohl, *Intra-Venus*, in J. Kohl, *Intra-Venus*, in *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, a cura di H. Berressem, G. Blamberg, S. Goth, cit., p. 98.



forse si tratta di una parrucca, il rossetto, con lo sguardo rivolto verso l'esterno, con gli occhi chiusi o socchiusi, colta in un'espressione serena, rassegnata o/e imbarazzata, avendo permesso di fissare, in fotografia, il suo petto, sul quale è ben visibile la vivida cicatrice dell'intervento di mastectomia radicale e l'avanzare della metastasi attraverso il rossore della pelle. A sinistra, si contrappone Hannah, con un trucco "clownesco"<sup>128</sup>, ben marcato, lo sguardo fisso verso l'obiettivo, con il petto nudo, che enfatizza la perfezione del corpo, la sua bellezza e la sua salute, simbolo della giovinezza nel suo fiorire. Sulla perfezione del corpo, pelle, l'artista vi collocò elementi metallici, simboli delle cicatrici e delle ferite sia personali che si pongono in relazione con le ferite della madre, dovute alla malattia.

Through the side-by-side placement of mother and daughter as partial (genetic) equivalents, Wilke also juxtaposes the mutually exclusive timescapes of youth and age, living and dying, and existence before and after illness. Such a temporal conjunction is reminiscent of traditional vanitas portraits, where young women in attitudes of self-admiration are depicted next to skulls or hourglasses that allude to their inescapable deaths.<sup>129</sup>

L'esposizione, spietata, delle vulnerabilità della madre, sembrano preannunciare il suo futuro lavoro *Intra-Venus*, in cui si esplora, senza veli, il corpo di donna malato. Il processo di rappresentazione della madre, nella sua vulnerabilità, è sinonimo da un lato dell'autoesplorazione del corpo, dall'altro una forma di metabolizzazione dei sentimenti di rabbia e dolore nei confronti della madre ammalata. Wilke con le sue fotografie "counters loss by presenting loss, the departure of her mother."<sup>130</sup> Dunque, l'artista presentifica la morte, prima della perdita definitiva, la madre come testimonianza di un corpo, colto al limite, simbolo di transitorietà della vita, tra la vita e la morte, la presenza della morte nella vita:

It is a moment Vanitas diptych about beauty and its loss, about the presence of death in life, an intimate yet also time transcending memento mori. [...] Her mother's impending death is rendered as an homage of a loving and deeply involved eyewitness; but is also an homage to the naked truth, and it restores dignity to the presumed 'ugliness' of disease.<sup>131</sup>

---

128 N. Princenthal, *Hannah Wilke*, cit., p. 111.

129 T. Tembeck, *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence*, cit., p. 90.

130 Ibidem.

131 J. Kohl, *Intra-Venus*, in *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, a cura di H. Berressem, G. Blamberg, S. Goth, cit., p. 103.

In questo senso le opere fotografiche della madre, nella resilienza restituisce bellezza al corpo devastato e sono testimonianza di, quella che Massimo Recalcati in *Il trauma del fuoco* definì:

un'icona dell'assenza. [...] [il cui fine] non solo mostra[re] che la presenza non è mai senza assenza come la vita non è mai senza la morte, ma anche il suo rovescio, ovvero che l'assenza è una forma della presenza, che la morte è una forma della vita.<sup>132</sup>

Inoltre, come sostenuto da T. Tembek, sono quattro le ferite simboliche espresse in questo dittico, che hanno il fine di incarnare, farsi carico del dolore:

[...] four types of pathographic stigmata: the physical scar that resulted from her mother's surgery, with its inverse figuration of an "absent" breast; the emergent tumors that are in its place, and their indications of a malignant cancer in lieu of life-giving, maternal nourishment; the symbolic wounds devised by Wilke in order to depict, transmit, and even take on the suffering of her mother's illness; and the combined references of those wounds to two painful losses for Wilke, her separation from Oldenberg and the probable departure of her mother.<sup>133</sup>

*In Memoriam Serma Butter (Mommy)* (1979-1983) [Fig. 13], Hannah Wilke, in modo più evidente, presentifica la morte attraverso l'organizzazione cronologica, come fosse una narrazione, del percorso di lotta e cura della madre. In tre composizioni organizzate da sei fotografie, queste evocano sia la rappresentazione sana e vivace, che quella triste e terribilmente malata. Al di sotto di queste sono state collocate dei ritagli di carta che "represent fragments of the negative space around the subjects in the photos"<sup>134</sup>, incarnando, in questo senso, l'assenza della presenza del soggetto dai luoghi da essa abitati<sup>135</sup> prima della morte. Al di sotto, dei ritagli di carta, sono state collocate una serie di parole legate all'azione di cura e supporto: forma, causa, crea; supporto, fondazione, conforto; legame, intimo, parte. Al di sotto delle tre composizioni fotografiche sono state collocate tre sculture, che recuperarono in linguaggio artistico dell'esordio della Wilke. Queste sculture, dai colori primari, sono in ceramica e ricordano la forma del grembo materno, più che la vulva. La formalità e

---

132 M. Recalcati, *Il trauma del fuoco*, Padova, Marsilio Arte, 2023, pp. 141-142 e 145-146.

133 T. Tembeck, *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence*, cit., p. 90.

134 N. Princenthal, *Hannah Wilke*, cit., p. 100.

135 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, cit., p. 36. "Il trauma della perdita consiste innanzitutto nel fatto che non c'è più nessuno ad attendermi."

l'accordo tra le diverse parti dell'opera è rigido e ricordano la solennità di un memoriale. Tre delle fotografie di *In Memoriam* sono state collocate all'interno di un trittico *Seura Chaya* (1979-1989), accompagnate da disegni in acquerello, che ricorda quello di un memoriale, una sorta pala sacra accompagnata dalla predella<sup>136</sup>. Nella prima foto *Seura Chaya #1*, Serma Butter siede su un divano broccato, con un cappello di lana che copre il cuoio capelluto, quasi calvo, con sorriso sforzato. La fotografia risulta essere *reenactment* parodico di *S.O.S Starification Objects*, nel quale la madre sembra riprendere le pose a tre quarti, sensuali, della figlia, ponendo in primo piano la spallina della maglia, scivolata dalla spalla.

Contrariamente, rispetto alla teoria freudiana, l'arte non è via di fuga. Le ragioni e il senso dell'arte nella concezione freudiana è mediazione tra il principio di piacere e di realtà e la sua concezione dell'arte è mutata, infatti si possono distinguere: un Freud giovane e un Freud maturo. Per quanto riguarda il primo, le cui teorizzazioni emergono in *Il poeta e la fantasia*, 1907, l'arte è considerata alla pari di un gioco. Se nel gioco emerge la capacità del bambino di fantasticare, l'arte è il luogo del fantasticare dell'adulto<sup>137</sup>; l'opera in questo senso è concepita come: "liberazione di tensioni nella nostra psiche"<sup>138</sup>. A questo proposito A. Hauser scrisse:

l'artista, a causa dei suoi fortissimi bisogni istintivi è incapace di contentarsi della realtà pratica; egli si rivolge al mondo della fantasia e vi ritrova un surrogato dell'appagamento immediato dei suoi desideri. [...] [l'artista] sente la propria solitudine e quella degli altri e si consola consolando gli altri.<sup>139</sup>

In questo senso l'arte, secondo Freud, l'opera d'arte è caratterizzata dal principio di sublimazione. "Chiamo facoltà di *sublimazione* questa proprietà di scambiare la meta originaria [...] con un'altra"<sup>140</sup>. Per quanto riguarda il Freud maturo, S. Ferrari

---

136 N. Princenthal, *Hannah Wilke*, cit., p. 102.

137 S. Freud, *Il poeta e la fantasia* (1907), in *Freud opere 1905-1908*, a cura di C. L. Musatti, vol. 5, cit., pp. 375-383, qui pp. 376-377. "L'individuo crescendo smette dunque di giocare [...] [tuttavia] non vi è cosa più difficile della rinuncia a un piacere già una volta gustato. [...] [la] rinuncia altro non è in realtà che la formazione di un sostitutivo o surrogato. [...] quando smette di giocare, abbandona soltanto l'appoggio agli oggetti reali: invece di giocare ora fantastica."

138 Ivi. p. 383.

139 A. Hauser, *Teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Torino, Einaudi, 1988, p. 44.

140 S. Freud, *La morale sessuale "civile" e il nervosismo moderno*, in *Freud opere 1905-1908*, a cura di C. L. Musatti, vol. 5, pp. 411-430, qui p. 416.

aggiunse disilluso<sup>141</sup>, l'arte costituisce una via di fuga, una consolazione rispetto alla realtà<sup>142</sup>. Come scrisse Freud in *Il disagio della civiltà*:

La vita così come ci è imposta, è troppo dura per noi; ci reca troppi dolori, disinganni compiti insolubili. Per sopportarla non possiamo privarci di qualche maniera per alleviarla. [...] I soddisfacenti sostitutivi, quali quelli offerti dall'arte, sono illusioni contrastanti con la realtà: non per questo sono tuttavia psichicamente meno valide, grazie alla funzione assunta dalla fantasia nella vita psichica.<sup>143</sup>

L'arte, dunque, contrariamente a ciò che sostenne Freud pone al centro la presenza del trauma, dell'assenza, della mancanza, del dolore, della morte e ne emerge una bellezza, una poesia creando con lo spettatore un incontro-scontro. La manifestazione dell'assenza (o della morte) nell'opera si presentifica e come mette in luce Stefano Ferrari non è solo l'incarnazione dell'immagine immortale, ma anche una difesa nei confronti della paura della morte dell'Io o dell'Altro. Del soggetto sopravvive l'anima immortale attraverso lo sdoppiamento (che si incarna per esempio nel ritratto commemorativo o nella fotografia), ma non del corpo. L'incarnazione dell'anima immortale la sua “materializza[zione vede come] definitiva quella mancanza di cui vorrebbero essere l'impossibile sostituto. [...] il processo [...] del fotografare [...] [che vorrebbe] duplicare la vita sottraendola alla morte, ne ribadisce inevitabilmente la caducità”<sup>144</sup>. In questo senso, la rappresentazione in immagine della madre e delle sue ferite corporali, diventano il pretesto per fare forma a ciò che non è raffigurabile il dolore. La forma all'inesprimibile informe della morte della madre e al dolore interiore dell'artista.

---

141 S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, cit., p. 126.

142 S. Freud, *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico* (1911), in *Freud opere 1909-1912*, a cura di C. L. Musatti, vol. 6, Torino, Boringhieri, 2008, pp. 453-460, qui p. 458-459. “L'artista è originariamente un uomo che si distacca dalla realtà giacché non riesce ad adattarsi alla rinuncia al soddisfacimento pulsionale che la realtà inizialmente esige, e lascia che i suoi desideri di amore e di gloria si realizzino nella vita della fantasia. Egli ritrova [...] la via per ritornare dal mondo della fantasia alla realtà poiché grazie alle sue doti particolari trasfigura le sue fantasie in una nuova specie di ‘ cose vere’, che vengono fatte valere dagli uomini come preziose immagini riflesse della realtà. così in un certo modo egli diventa davvero l'eroe, il sovrano, il creatore, il prediletto che brama diventare, e questo senza percorrere la faticosa tortuosa via della trasformazione effettiva del mondo esterno. Può tuttavia raggiungere un tale risultato soltanto perché gli altri uomini provano la sua stessa insoddisfazione per la rinuncia imposta dalla realtà, e perché dunque questa insoddisfazione che risulta da fatto che il principio di piacere è soltanto sostituito dal principio di realtà è essa stessa parte del reale.”

143 S. Freud, *Il disagio della civiltà*, 1929, p. 210; <https://sipsapsicodramma.org/wp-content/uploads/2019/10/Freud-II-Disagio-Della-Civiltà.pdf> [ultimo accesso 5 settembre 2023]

144 S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, cit., pp. 240-241.

### 2.3 Eros e Thanatos: *Intra-Venus* (1991-1993)

L'opera conclusiva, realizzata con la collaborazione del marito Donald Goddard<sup>145</sup>, della carriera di Hannah Wilke fu *Intra-Venus*, presentato alla Ronald Feldman Fine Arts nel 1994. Nel 1987 all'artista venne diagnosticato il cancro, che provò ad essere curato con quattro anni di chemioterapia, dopo i quali, il cancro divenne più aggressivo; l'artista decise di intraprendere un lavoro fotografico-artistico fino alla sua morte, avvenuta nel 1993, a cinquantadue anni. Con le sue fotografie immortalò momenti quotidiani di cruda bellezza, così definiti da N. Princenthal<sup>146</sup>. La sua esperienza non fu l'unica ad essere portata nel campo dell'arte, si ricordano infatti le fotografie di Jo Spence, nella lotta contro il cancro, in *A Picture of Health?* (1982-1986); Nancy Fried con *Self-Portrait*, 1994, una scultura in terracotta, ove in un busto senza un seno, come il suo, evoca le amazzoni, le quali praticavano il taglio del seno per massimizzare la loro abilità come arcieri. Se per le amazzoni il taglio del seno costituiva un potenziamento delle abilità, in relazione all'intervento dall'artista subito, evoca l'atto di resilienza nella lotta contro la malattia. Per quanto toccanti fossero queste esperienze nessuna di queste esplicò in modo così brutale la presenza della morte, con un senso di apertura come quelle di Hannah Wilke. Le sue fotografie costituiscono un *reenactment* di immagini realizzate precedentemente, legate sia alla rappresentazione della donna secondo l'immaginario maschilista, sia all'iconografia cristiana e della storia dell'arte. A questi elementi vi aggiunse la riflessione sull'estetica della bellezza, che con il tempo divenne il riflesso di un canone, un modello seguito dalla massa.

Hannah just wanted to document her life and her friends. So that's what we did. There was nothing planned about it. Of course, Hannah did a lot of performing-informal stuff, mugging and performing for the camera. Many of our friends and relatives are in the tapes, and we shot a lot of footage in the hospital. I remember

---

145 *Performatist Self*, fu un termine coniato da Hannah Wilke, nel 1979, per indicare la paternità dell'atto fotografico, durante l'esecuzione dei suoi autoritratti, realizzato da collaboratori. La paternità è stipulata in quanto gli esecutori seguivano indicazioni ben precise per la realizzazione dello scatto fotografico. Cfr. Opuscolo della mostra: *Hannah Wilke: Art for Life's Sake*, 4 giugno-6 gennaio 2022, Pulitzer Arts Foundation, St Louis, p. 28.

146 Cfr. N. Princenthal, *Hannah Wilke*, cit., p. 111.

when we went into the hospital for her bone-marrow transplant. I didn't videotape the visit, but that's when we started taking still photographs.<sup>147</sup>

Questo è il momento, descritto da Goddard, nel quale cominciò il percorso fotografico di *Intra-Venus*. Gli scatti fotografici, realizzati dal marito, non rendono il soggetto, Hannah Wilke, oggetto di rappresentazione, in quanto essa seguì il *Performatist Self*<sup>148</sup>. In questo senso: “[...] I became the subject and the object, objecting to this manipulation”<sup>149</sup>. Hannah Wilke scardinò lo sguardo maschile nella rappresentazione di un corpo femminile sul quale ricadono: aspettative, stereotipi.

Il titolo dell'opera costituisce un gioco di parole tra *intravenous*, ovvero endovenoso, che fa riferimento alla somministrazione endovenosa di medicinali, e *Intra-Venus*, con riferimento alla figura mitologica di Venere. Riprendere la figura di Venere significò, per Wilke, rielaborare il caro concetto di bellezza, che aveva caratterizzato le sue opere giovanili. Se nelle opere giovanili ciò che emerge è l'uso della sua bellezza come mezzo da un lato per una rappresentazione non vincolata dall'oggettualizzazione maschile, dall'altro gli elementi di disturbo, collocati all'interno della rappresentazione, fanno sì che nella bellezza si inserisca anche in ciò che è disturbante e che lo scatto sia frutto della sua volontà dando luce a quella che J. Kohl definì “the tyranny of Venus”<sup>150</sup>. Come fosse un documentario, diario quotidiano, le fotografie pongono il focus sul ripensamento del concetto di bellezza in analogia al corpo che mostra la sua indecenza, decadenza, transitorietà e la progressiva presenza della morte, che si fa spazio nella vita. Il corpo della Wilke diventa presentificazione delle due forze primordiali, individuate da Freud, *Eros* e *Thanatos*; una pornografia del dolore, della morte.

Il vasto *corpus*, di opere fotografiche, è organizzato in dittici o trittici a sottolineare tra di loro, per analogia o contrapposizione, la loro relazione. *Intra-Venus #1, June 15, 1992/January 30, 1992* [Fig. 14] è un dittico in cui si contrappongono due immagini fotografiche. La prima in cui il volto dell'artista pare sconfitto, seduta, con gli occhi

---

147 D. Goddard, T. Takemoto, *Looking through Hannah's Eyes: Interview with Donald Goddard*, in “Art Journal”, vol. 67, n. 2, 2008, pp. 126-139, qui p. 131.

148 Si veda nota 145.

149 Opuscolo della mostra: *Hannah Wilke: Art for Life's Sake*, 4 giugno-6 gennaio 2022, Pulitzer Arts Foundation, St Louis, p. 28.

150 J. Kohl, *Intra-Venus*, in *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, a cura di H. Berressem, G. Blamberg, S. Goth, cit., p. 85.

spenti, incorniciati dalle occhiaie. In testa a coprire l'assenza dei capelli si ha una cuffia, bianca, da doccia "clownesca"<sup>151</sup>, che costituisce una sorta di "parody of a Dutch hausfrau's bonnet"<sup>152</sup>. La resa oggettuale del corpo, piegato alle cure mediche, è ben visibile dal petto, semi scoperto, in cui si intravede un seno, sopra del quale è stato inserito un PIC<sup>153</sup> per le cure mediche, dal quale scende un tubo di plastica. Il corpo è ibridato con apparecchiature, che penetrano e diventano parte stessa del soggetto, che al tempo stesso diventa oggetto bio-medico. Dalle prime fotografie, in cui l'artista presentava il corpo, che disumanizzato dallo sguardo maschile, si libera, qui si celebra un corpo intrappolato, passivo, inerte rispetto all'attrezzatura medica, che ne ha preso il sopravvento. La posa ieratica dell'artista, fotografata a mezzo busto non è come nel passato l'affermazione della forza, potere oppure a simboleggiare le divinità, sembra qui associarsi all'infermità nei confronti della malattia, che regna indisturbata nel corpo, rendendolo oggetto, parassita. L'immagine accanto, invece, in cui Wilke accenna ad un sorriso, si presenta in piedi, posa grazie alla quale sono ben visibili i cerotti, che coprono le ferite causate dall'intervento di trapianto del midollo. Le braccia rivolte in alto a sostenere e dare equilibrio al vaso con fiori di plastica, collocato sopra la testa. La posa sembra riprendere quella della cariatide antica, già utilizzata in precedenza in *My Country 'tis of Thee*, 1976. Il significato dell'opera sembra parlare "for the clichéd gestures of concern to which hospital patients must submit; her response is full frontal nudity, a defiant Venus in extremis."<sup>154</sup> Sembra rappresentare una "battered Venus calva, who left all shame behind"<sup>155</sup>. L'uso della fotografia diventa un mezzo per affrontare l'immobilità della sua malattia e l'impatto psicologico.

Through these performed representations, Wilke enables aspects of herself to unfold – feminist, artist, muse, goddess, icon and patient. This discussion of identity spans a cross historical, mythological, sociological and cultural domains. It is also self-referential as many of these character types – Madonna, Venus, a caryatid, femme fatal and cover girl – are recurring themes which she explored across her artistic career. By setting up a series of self-encounters, Wilke was able

---

151 Cfr. N. Princenthal, *Hannah Wilke*, cit., p. 112. "clownishly big white shower cap".

152 Ibidem.

153 Catetere venoso centrale, per cure chemioterapiche o nutrizionali.

154 N. Princenthal, *Hannah Wilke*, cit., p. 112.

155 J. Kohl, *Intra-Venus*, in *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, a cura di H. Berressem, G. Blamberg, S. Goth, cit., p. 107.

to objectify herself and gain understanding of the biographical disruption that inevitably occurs with the onset of chronic illness and the grieving process.<sup>156</sup>

*Intra-Venus #5, June 10 1992/May 5, 1992* [Fig. 15] è un altro dittico in cui si mostra la Wilke con una camicia da notte, bianca, dall'aspetto logoro, stanco, occhi vuoti e le narici con dei tappi di cotone; il petto, che si intravede dal pigiama mostra i vasi capillari rotti. La seconda immagine presenta un contrasto cromatico tra la maglia blu e il tessuto, che ricopre la testa, giallo acceso. L'espressione che caratterizza entrambe le foto è contrapposta. La prima fotografia è risultato di una volontà documentaristica; la seconda, utilizzando l'espressione di N. Princenthal, si definisce in termini "apotropaici"<sup>157</sup>, oltre al riferimento a Franz Messerschmidt, che operò nel Settecento lo studio delle espressioni umane. L'espressione indignata: caratterizzata da occhi chiusi, la lingua protesa verso l'esterno della bocca, dal colorito rosso acceso (che completa la triade dei colori primari, insieme a quelli degli indumenti), dà vita ad un grido di forte affermazione della vita<sup>158</sup> sulla morte.

*Intra-Venus #4, July 26 and February 19, 1992* [Fig. 16] è un altro dittico, in cui il corpo della Wilke viene presentato a mezzo busto. La prima fotografia vede l'artista nuda, con la testa calva, le mani, in una di esse è ben visibile l'ago e la flebo, che, elegantemente, incorniciano il volto, il cui sguardo fissa minacciosamente l'obiettivo. Gli occhi sbarrati, senza ciglia sembrano paralizzati e paralizzanti. La fotografia sembra riprendere le sue opere giovanili di *S.O.S Starification Objects*. L'altra foto riprende l'iconografia della Madonna, con una coperta azzurra, la Wilke si copre il busto e incornicia il volto, inclinato, con gli occhi socchiusi, in un'espressione di pace, riverenza. Si unisce in queste immagini la dimensione dell'identità con quelle della malattia facendo dei *reenactment* delle iconografie del passato. J. Kohl la definì "Virgin of Cancer"<sup>159</sup>, in cui l'ospedale e i materiali di cura diventano oggetti di scena per le sue molteplici identità che sfoggia, il recupero dell'iconografia religiosa fu interpretata dal S. Horn:

---

156 S. Horn, *Living with Loss: An Enquiry into the Expression of Grief and Mourning in Contemporary Art Practice*, Birmingham, Birmingham City University, 2008, p. 97.

157 N. Princenthal, *Hannah Wilke*, cit., p. 112.

158 Cfr. Ibidem.

159 J. Kohl, *Intra-Venus*, in *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, a cura di H. Berressem, G. Blamberg, S. Goth, cit., p. 108.



[...] to provide tangible evidence of her own tenuous existence. [...] diptychs and triptychs [...] used in church altarpieces [...]. She collects relics and evidence of personal injury, in the knowledge that these objects will outlast her increasingly fragile body. And like Christ, but in materialized form, she is resurrected from the dead and an act of transcendence.<sup>160</sup>

Come martire, Hannah Wilke, raccolse ed espose i suoi resti come “reliquie pubbliche”<sup>161</sup>: *Brushstrokes No. 6 e 7*, 1992 [Fig. 17]. Queste opere contengono i capelli caduti, imbrigliati nella spazzola, attaccati con un adesivo alla carta: “‘Like distant, infinite nebulae and the inevitable, random movements of life, all at once’, in Goddard’s description”<sup>162</sup>. Questi movimenti casuali delineati dal marito, si ben associano a quei movimenti dell’*action painting*, dell’espressionismo astratto tanto caro alla Wilke. La presenza dei capelli, simbolo di bellezza femminile “aquí [...] presencia de muerte anunciada, de una carnalidad en decadencia.”<sup>163</sup> Anche i grandi cerotti, utilizzati dalla Wilke per coprire le ferite del trapianto di midollo, sono stati utilizzati per l’installazione *March 19* (1992) [Fig. 18], un cui si mise in mostra la parte a contatto con il corpo. Le bende mostrano i resti, ciò che resta del corpo, come reliquia sacrale, istituendo una sorta di altare laico in cui si esprime attraverso DNA l’essenza stessa del soggetto.

Il riferimento al Cristo, in particolare al *Cristo morto* (1501) di Mantegna [Fig. 19] nei confronti di *Untitled, from Intra-Venus Series* (1991-1992) [Fig. 20] fu delineato da A. Jones in *The “Eternal return”: Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment*. Nella fotografia in questione, il cui fuoco è sui capelli diradati, l’artista è avvolta da un tessuto bianco, ribaltando la prospettiva del *Cristo Morto*, il cui fuoco è sui fori dei piedi. La sordida umanità alla quale lo spettatore assiste è l’assenza ultima del soggetto piuttosto che la trascendenza, mette scrisse A. Jones in *The “Eternal return”: Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment*: “Rather than the transcendence of man through this link to the humanity of God’s son, it is the

---

160 S. Horn, *Living with Loss: An Enquiry into the Expression of Grief and Mourning in Contemporary Art Practice*, cit. p. 118-119.

161 T. Tembeck, *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence*, cit., 91.

162 N. Princenthal, *Hannah Wilke*, cit., p. 117.

163 J. Vicente Aliaga, *La fuerza de la convicción*, in *Hannah Wilke: Exchange Values*, cit. pp. 41-55, qui p. 51.

inexorability of the human subject's ultimate absence and fundamental instability that the image is now purveying.”<sup>164</sup>

### 2.3.1 Sculture *Intra-Venus*

Il corpus di opere di Hannah Wilke non contiene solamente una serie di fotografie, ma anche delle opere scultoree. Marcel Duchamp fu uno dei riferimenti per Hannah Wilke, oltre all'Espressionismo astratto, menzionato precedentemente. All'interno di queste opere si incontra *Why not sneeze...* 1992 [Fig. 21], l'artista riempì, con farmaci, siringhe e fiale, una gabbia per uccelli, prendendo come punto di riferimento l'opera duchampiana: *Why not sneeze, Rose Selavy?*, 1921 [Fig. 22]. Duchamp in una gabbia per uccelli collocò di bastoncini di legno, cubetti in marmo che somigliano a zollette di zucchero e un osso di seppia. La scultura di Duchamp, enigmatica, può essere interpretata in termini erotici, attraverso l'analogia starnuto e orgasmo, mentre la gabbia come forma di limitazione dell'*eros*. In questi termini anche la Wilke riprese l'elemento erotico, unendolo alla pulsione di morte, rappresentato dai medicinali. Questi ultimi sono stati privati della funzione di curare la malattia, per cui la loro defunzionalizzazione e decontestualizzazione è il simbolo: del risultato fallimentare, che elimina l'aura benjaminiana<sup>165</sup> di un'opera che si fa venerare e presta aiuto come gli idoli del passato, sul corpo ed esprime il senso di reclusione che provoca, nel soggetto, la malattia. Lo stesso principio di decontestualizzazione e defunzionalizzazione degli oggetti lo si vede in *Wedges of...* 1992 [Fig. 23], opera “consists of a pair of lead-alloy neck radiation blocks”<sup>166</sup>, che si riferiscono a *Wedge of Chastity* 1954, di Duchamp [Fig. 24]. Riprese anche la sua giovanile produzione di organi genitali femminili in *Untitled*, 1987-1992 e in *Blue Skies* 1987-1992. Le ceramiche sembrano riprendere le sue sculture iniziali degli anni Sessanta, organi genitali che appaiono ora come buche vuote, cave, collocate al di sopra di una griglia.

---

164 A. Jones, *The “Eternal return”: Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment*, in “Sings”, vol. 27, n. 4, 2002, pp. 947-978, qui p. 954.

165 Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it Giulio Schiavoni, Milano, Rizzoli, 2013.

166 N. Princenthal, *Hannah Wilke*, cit., p. 117.

## 2.4 *Intra-Venus tapes* (1990-1993)

*Intra-Venus tapes* [Fig. 25] è un'opera, presentata quattordici anni dopo la morte di Hannah Wilke, nel 2007, realizzata dal marito Donald Goddard, presentata presso Ronald Feldman Gallery di New York. L'opera è costituita da sedici monitor, organizzati in una griglia: "The grid of *The Intra-Venus Tapes* collapses time and space, as the grid always did in her *work*, to contain the simultaneity of life"<sup>167</sup>, scrisse in una rivista il marito, critico Goddard. I video, collocati in ordine cronologico, sono della durata di trenta ore, in cui si presentano gli ultimi tre anni di vita nella lotta dell'artista contro la malattia. John Carlson e Debra Pearlman contribuirono all'*editing* audio, con tre colonne sonore montate di modo che si potessero chiaramente sentire specifici rumori, suoni e soprattutto alcune frasi della Wilke. Nei filmati si riproduce ciò che contava per l'artista: paesaggi, amici, familiari, il suo matrimonio in cui sembra estremamente contenta, nonostante non riesca a restare in piedi, filmati in cui Hannah si spazzola i capelli, ormai radi, mentre canta *I Feel Pretty* ridendo e piangendo, oltre a video in cui vengono mostrate le cure, mentre dorme, vomita et alia. Nonostante le riprese siano la testimonianza di ciò che Hannah non voleva perdere, una sorta di protesta velata "against that enormity's loss [...] in the somehow harmonious orchestration of all of that, testimony to a truly remarkable degree of acceptance"<sup>168</sup>. Come una sorta di epitaffio la Wilke parlando con la madre del marito, affermò "The ordinary things sometimes are the most extraordinary. There's honesty in them."<sup>169</sup> La presentificazione della sua morte e della morte della madre rivoluzionò l'arte di Hannah Wilke. In particolar modo dall'uso della bellezza, in cui risiede una forte dimensione di orgoglio, si passò ad opere di decadenza e caducità. Le sue opere incarnano un'equazione perfetta tra *eros* e *thanatos*, dal corpo trionfante al corpo morente, che fecero sì che la sua arte venne rivalutata dall'etichetta di narcisismo, che le fu data. Quello che la Wilke presentò come testimoniato da Susan Sontag in *Illness as Metaphor*, 1977, è la presenza della morte oscena, sgradevole, misteriosa, senza

---

167 C. Zaytoun, *Smoke Signals: Witnessing the Burning Art of Deb Margolin and Hannah Wilke*, cit., p. 134.

168N. Princenthal, *Hannah Wilke*, cit., p. 122.

169 Ibidem.

connotati metafisici o trascendentali. La vitalità della morte<sup>170</sup>, la presenza dell'assenza e l'assenza come presenza stessa, altro risvolto della vita.

## 2.5 Presenza della morte

La ferita della morte, la presenza della morte diventa una sorta di accessorio, che Wilke indossa e mostra senza vergogna, trasformandosi in una Venere calva, senza vergogna. La testimonianza documentaristica da lei lasciata si discosta dalla cosiddetta morte “proibita”<sup>171</sup>, citata in precedenza e definita da P. Airès. Hannah Wilke mostrando sia l'avanzare della morte della madre che la propria, tenta di scardinare questo tabù sociale. La realizzazione da parte del marito dell'ultima opera della moglie, incarnano i passaggi fondamentali che l'arte attua in relazione alla morte: ricordare, ripetere e rielaborare. In particolar modo la ripetizione del trauma, della ferita, implicita nel ricordo si discostano dalle fotografie che percorrono tutta la malattia. La ferita della vita viene esposta dall'artista, come forma di resistenza; mentre *Intra-Venus tapes* costituisce la ripetizione della perdita del soggetto, la presentificazione dell'assenza. Ripetizione, che Pietro Montani, in *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, trattò all'interno del suo testo è ripreso da Vigotskij, il quale lo associò alla teoria freudiana dell'elaborazione del lutto. Le immagini ripetono, non in modo inerte o esorcizzando, la ferita dell'assenza. Assenza che si incarna come presenza nel corpo della morte negli scatti della Wilke e come presenza del soggetto scomparso nei filmati, che hanno la funzione di memoria. La ferita non è solo ripetuta, ma incarnata, nel corpo dal soggetto, come simbolo “the courage to confront her body in its adversity as well as in its glory.”<sup>172</sup> Questa incarnazione definita da T. Tembeck come un esoscheletro, dell'esperienza somatica e psichica del dolore reso tangibile, con il fine di dar voce, far riconoscere lo statuto della malattia e il suo impatto sull'identità. La ferita è espressione della scrittura sul corpo, affermativa, di una Venere che guarda l'inverso del grembo materno, non la nascita, ma al suo opposto la tomba.

---

170 S. Sontag, *Illness as Metaphor*, New York-Toronto, Farrar Straus and Giroux, 1978, p. 13: [https://monoskop.org/images/4/4a/Susan/Sontag/Illness\\_As\\_Metaohor\\_1978](https://monoskop.org/images/4/4a/Susan/Sontag/Illness_As_Metaohor_1978) [ultimo accesso 30 gennaio 2024]. “[...] vitality may be a sign of approaching death”.

171 P. Airès, *Storia della morte in occidente*, Milano, cit., p. 68.

172 H. Tierney, *Hannah Wilke: The Intra-Venus Photographs*, in “Performing Arts Journal”, vol. 18, n. 1, 1996, pp. 44-49, qui p. 49.

Le sue fotografie si collocano nel “kingdom of the sick”<sup>173</sup>, tra la vita e la morte, come il “fulgore”<sup>174</sup> dell’Antigone di Sofocle che rivolge il suo ultimo sguardo e sorriso, prima della sua discesa nell’Ade, al tramonto e alla città. Hannah Wilke si inserisce nello spazio tra la vita e la morte, tra *Eros* e *Thanatos*, “zona in cui la morte sconfinava con la vita e la vita con la morte”<sup>175</sup>.

[la seconda morte lacaniana] non implica semplicemente l’annullamento dell’esistenza biologica, ma scaturisce dall’azione del significante come fattore letale che intacca il corpo vivente, introducendolo alla vita solo per la via di una mortificazione primordiale, poiché un significante rappresentando un soggetto per un altro significante finisce per negativizzare l’esistenza del vivente proprio laddove lo rappresenta.<sup>176</sup>

L’opera realizzata dal marito simbolicamente è manifestazione del fatto che i morti, i resti e le ferite non seguono le teorie freudiane della liberazione dall’oggetto, nell’elaborazione del lutto, per risignificare il mondo dopo l’assenza, si configura così il fallimento del lavoro del lutto. Il soggetto non si libera dall’oggetto, esso lascia un’eredità nella memoria. Riportare la presenza dell’assenza significa incorporare, ospitare e sublimare il dolore in poesia. Nel culto religioso: “alla morte naturale: [...] del corpo [si aggiunge quella del] [...] nome [...] nel rito della sepoltura si vuole riconoscere il valore simbolico del nome come ciò che sopravvive alla morte”<sup>177</sup>, liberando il mondo dalla presenza del corpo. L’arte ripete, incarna, ospita tutto il dolore, ripartendo dal vuoto, dall’assenza di possibilità, per risignificare la vita sempre accompagnata dagli innumerevoli morti del soggetto creando una: “nostalgia-gratitudine: quello che è passato non è più tra noi ma, anziché diventare oggetto di un rimpianto regressivo, risplende nella sua assenza raggiungendoci come una visita inattesa.”<sup>178</sup>

---

173 T. Tembeck, *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence*, cit. p. 94.

174 J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L’etica della psicoanalisi 1959-1960*, tr. it. Maria Delia Contri, Torino, Einaudi, 2008, p. 290.

175 C. Guarnieri, *Jacques Lacan: Antigone o l’etica del desiderio*, in ‘Teoria e storia del diritto privato’, 2020;

[https://www.teoriaestoriadeldirittoprivato.com/wp-content/uploads/2022/11/2022\\_NS\\_Guarnieri.pdf](https://www.teoriaestoriadeldirittoprivato.com/wp-content/uploads/2022/11/2022_NS_Guarnieri.pdf) [ultimo accesso 23 novembre 2023].

176 M. Recalcati, *Melanconia e creazione in Vincent Van Gogh*, Viterbo, Bollati Boringhieri, 2009, pp. 116-117.

177 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, cit., p. 42.

178 Ivi. p. 104.

Trattengo con me qualcosa del passato perché ai miei occhi ritorna sempre in una forma nuova. [...] traggio forza, energia, potenza da ciò che non è più e che non sarà mai più perché la sua luce – come quella delle stelle morte – ancora mi raggiunge e mi illumina.<sup>179</sup>

L'assenza che si manifesta attraverso la luce irradia il nostro presente, come un *punctum*<sup>180</sup>, punge, sveglia, attira l'attenzione e come scrisse M. Recalcati:

Il passato non appare remoto e lontano, ma rivela una sua esistenza prossima al nostro tempo. [...] È un sentimento che Freud definirebbe perturbante, in cui qualcosa di estraneo si mescola con qualcosa di familiare e viceversa; qualcosa da lontano si approssima a noi, appare profondamente vicino.<sup>181</sup>

---

179 Ivi. p. 78.

180 Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), cit.: [https://monoskop.org/images/c/ca/Barthes\\_Roland\\_La\\_camera\\_chiara\\_Nota\\_sulla\\_fotografia.pdf](https://monoskop.org/images/c/ca/Barthes_Roland_La_camera_chiara_Nota_sulla_fotografia.pdf) [ultimo accesso 29 gennaio 2024].

181 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, cit., p. 80.

## CAPITOLO TERZO: LA PRESENZA DELLA MORTE IN JO SPENCE

### 3.1 L'esordio

Jo Spence nacque a Londra, da una famiglia operaia, nel 1934. A causa del secondo conflitto mondiale, essa venne allontanata dal nucleo familiare, per volontà dei genitori. La sua permanenza al di fuori della famiglia durò fino al 1940, in questo periodo cambiò ben undici famiglie e sei scuole. Jo Spence frequentò una scuola professionale per diventare segretaria, abbandonando codesta professione all'inizio degli anni Sessanta. Jo Spence trovò poi impiego come assistente in studi fotografici, la cui esperienza le consentì di aprirne uno personale, nel 1967, a Hampstead. I soggetti dei suoi lavori fotografici coinvolsero principalmente professionisti dello spettacolo, la cui rappresentazione fotografica era caratterizzata da pose da "manuale". Il suo studio rimase aperto fino al 1974, momento nel quale si rese conto delle dinamiche di potere, attuate dal fotografo, nell'immortalare il soggetto. Con la chiusura dello studio, Jo Spence decise di iscriversi al collage, ambiente, che le consentì di aprire nuovi orizzonti nel campo della fotografia: "[...] I realize with hindsight that my work was totally of its period and influenced by the dominant trends in portrait photography. I had already internalized various ways of encoding photographs from watching others at work [...]"<sup>182</sup>. Un nuovo modo, per fare uso della fotografia, fu quello di sovvertire il ruolo dello spettatore, in attore, in agente. Questo le fece analizzare le relazioni di potere, attraverso la fotografia, all'interno della società, sondando diverse tematiche, tra cui quella di genere, con funzione documentaristica. In senso più ampio, l'artista ebbe l'intento di incoraggiare gli spettatori all'azione, al cambiamento sociale. In questo senso, l'esperienza artistica della britannica, Jo Spence, fu focalizzata sull'educazione sociale, anche attraverso *workshop*, lavoro di gruppo, collettivi da lei organizzati, con lo scopo di diffondere la conoscenza, risvegliare, criticamente, la coscienza dell'individuo. Difatti, dagli Settanta, collocò al centro del suo obiettivo le donne lavoratrici: "[...] to document women in Hackney, at work inside and outside home, with the intention of making visible the invisible [...] demonstrating women's

---

182 J. Spence, *Putting Myself in the Picture – A Political, Personal and Photographic Autobiography*, The Real Comet Press, Seattle, 1988, p. 26.

unrecognized contribution to the economy [...]”<sup>183</sup>; oltre alla funzione documentaristica delle attività lavorative delle donne, vi è la critica nei confronti della visione della donna, avendo appoggiato la nascita del femminismo, che la fece rendere conto del suo ruolo di fotografa. In questo contesto, con la collaborazione di Terry Dannett, si vide la nascita dell’opera: *Remodelling Photo History, The History Lesson*, 1981-1982 [Fig. 26-30]. L’obiettivo, di queste fotografie, fu quello di ridefinire i codici, le norme, i canoni della rappresentazione del nudo femminile, inserendovi l’aspetto performativo, secondo il “phototheatre”<sup>184</sup>: Come il titolo sottolinea *Remodelling Photo History, The History Lesson*, l’opera ha l’intento di rimodellare, riplasmare la concezione storica di rappresentazione della donna. Jo Spence pose il suo copro come soggetto di rappresentazione, per mettere in discussione se stessa e tutte le norme di rappresentazione femminile. L’intento di ciò è testimoniato da M. Bertrand: “Her feminist and social convictions, as well as her search for ways of making photography work for social change in the present”<sup>185</sup>. Questa concezione, sull’uso della fotografia, derivò probabilmente dal trauma infantile dell’assenza genitoriale; elaborato dall’artista come impotenza della classe sociale genitoriale nei confronti della guerra. Questo concetto di impotenza prese vita attraverso l’opera *Beyond the Family Album*, 1979. La sua volontà fu quella di sperimentare in modo avanguardistico la fotografia coniugandola con il suo uso nel quotidiano<sup>186</sup>. Il 1982 fu un anno spartiacque, per Jo Spence nelle sperimentazioni artistiche, a causa della diagnosi del cancro al seno. Nonostante la lotta contro la malattia, l’impegno sociale non venne mai a mancare riconfigurandola dei confronti della malattia. Questa sfruttata come mezzo di riflessione su se stessa, sullo stato di salute e dal punto di vista della dimensione di potere che viene esercitato sul corpo. Non abbandonò, neanche

---

183 *Jo Spence: Work (Part I), Jo Spence: Work (Part II)*, (1 June – 15 July 2012; 12 June – 11 August 2012), Londra, SPACE and Studio Voltaire, 2012, p. 10: <https://studiovoltaire.org/resources/2012-jo-spence-work-part-i-ii/> [ultimo accesso 30 gennaio 2024].

184 *Remodelling Photo History*, 1982, MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona: <http://www.mcba.cat/en/art-artist/artists/spence-jo-dennett-terry/remodelling-photo-history#:~:text=Remodelling%20Photo%20History%20is%20a,institutionalised%20genes%2C%20practices%20and%20codes> [ultimo accesso 26 dicembre 2023]. Con il termine fototeatro si intendono le fotografie preparate, messe in scena, o meglio, costruite come immagini teatrali.

185 M. Bertrand, *The Half Moon Photography Workshop and Camerawork: catalysts in the British photographic landscape (1972-1985)*, in “Photography and Culture”, vol. 11, n. 3, pp. 239-259, qui p. 251.

186 Cfr. J. Z. Grover, J. Spence, *Sharing the Wounds: Jan Zita Grover Interviews Jo Spence*, in “The Whomen’s Review of Books”, vol. 7, n. 10/11, 1990, pp. 38-39, qui p. 38.



quando si ammalò gravemente di leucemia, la sua produzione artistica, che la vide rielaborare in modo nuovo, attraverso il *reenactment* di immagini precedentemente realizzate.

### 3.1.1 *Beyond the Family Album, 1979*

Attraverso l'opera, fortemente autobiografica, *Beyond the Family Album* (1979) [Fig. 31], l'artista volle porre l'accento sulla manipolazione, attraverso lo sguardo del fotografo, del racconto della sua storia personale. La narrazione delle immagini fu presentata in tre pannelli, alla mostra *Three Perspectives on Photography* presso Harvard Gallery, a Londra, nel 1979. Jo Spence vi collocò fotografie, testi autobiografici e ritagli di giornale, con la volontà di coniugare la narrazione familiare, i ricordi privati e gli eventi traumatici come: morti, divorzi, conflitti, abusi e malattie, elementi che spesso sono ommessi dagli album familiari, con il fine di riscrivere la sua biografia. In questo senso, secondo la sua concezione, l'album di famiglia costituisce una costruzione visiva e narrativa, che non rappresentano il sé. Lavorando sulle fotografie di famiglia, come testimoniato dalla stessa artista in un'intervista: "The more I worked on them [*Beyond the Family Album*], the more I concluded that if that was my history, it was a complete mythology."<sup>187</sup> La prima fotografia che le scattarono quando era una bambina, molto piccola, come di consuetudine nel XX secolo, era un nudo. Questa foto fu collocata in relazione ad una fotografia, in cui Jo Spence, adulta, senza indumenti in posa sul divano, replicando la sua foto da bambina. Questa foto venne chiamata cinquecentoventotto mesi dopo<sup>188</sup>, ove pose in rilievo "how adult women's bodies are represented, in particular how women's sexuality has been represented in different context"<sup>189</sup>. Una componente, che emerge all'interno dell'opera è quella dell'umorismo che costituisce una messa in discussione delle rappresentazioni all'interno degli album di famiglia. Nell'ultimo pannello della mostra scrisse: "it is not possible to peel back the layers to reveal a 'real' self, just a constant

---

187 *Jo Spence: Work (Part I), Jo Spence: Work (Part II)*, (1 June – 15 July 2012; 12 June – 11 August 2012), Londra, SPACE and Studio Voltaire, 2012, p. 36: <https://studiovoltaire.org/resources/2012-jo-spence-work-part-i-ii/> [ultimo accesso 30 gennaio 2024].

188 Cfr. J. Z. Grover, J. Spence, *Sharing the Wounds: Jan Zita Grover Interviews Jo Spence*, cit., p. 38.

189 S. E. Bell, *Photo images: Jo Spence's narratives of living with illness*, in *Acoustics*, in "Speech, and Signal Processing Newsletter", vol. 6, n. 1, 2002, pp. 5-30, qui. p. 13.

reworking process”<sup>190</sup>. Fin da bambina, Jo Spence, ebbe una salute cagionevole a causa dell’asma, questo elemento venne inserito all’interno dell’opera, per mettere in evidenza le omissioni attuate nel suo album di famiglia. Le cure mediche, per l’asma, prevedevano l’assunzione di forti farmaci, probabilmente la causa di problematiche sviluppatesi successivamente: il tumore. Probabilmente è a causa di questo dato autobiografico, di cure convenzionali e pubbliche, di un corpo che si presta a oggetto di cura al medico, che Jo Spence, a seguito della diagnosi tumorale, volle sperimentare delle cure alternative, con la volontà di sottrarre il suo corpo dall’essere considerato mero oggetto medico, assoggettato al biopotere.

### ***3.2 The Picture of Health e The Cancer Project Photograph***

A seguito della diagnosi di cancro, nel 1982, il lavoro fotografico di Jo Spence non pose più al centro le riflessioni di classe, ma posero l’attenzione sulla soggettività, costituita da un lato dal corpo, in continuo mutamento, esso si trasforma inconsapevolmente e questo risulta essere qualcosa di ingovernabile dall’altro polo della soggettività ovvero: la mente. L’esperienza traumatica della malattia coinvolse la sfera artistica e creativa dell’artista, in modo totalizzante. *Mammogram* (1982) è una fotografia realizzata durante una visita medica di mammografia, in cui l’artista si fa rappresentare di profilo, a mezzo busto, con il seno schiacciato dalla macchina, che le avrebbe accertato il suo tumore. La foto, oltre ad essere testimonianza documentaristica ha un fine “didattico”, la mammografia è un’analisi di *routine* e costituisce, da parte dell’artista, un invito, soprattutto alle donne al di sopra della quarantina, a sottoporsi ai periodici trattamenti di controllo. Nell’opera è intrinseca la volontà di educazione popolare al controllo del proprio corpo. L’auto-fotografarsi o il farsi fotografare, grazie all’aiuto di Terry Dennett, risulta essere un atto rivolto alla ripresa del controllo di sé, contro quello che Foucault definì biopotere. Prendere il controllo, le redini sul suo corpo, nella cura della malattia, si espresse nella decisione di non essere sottoposta all’intervento di mastectomia, ma abbracciare altre cure, di origine cinese, quale la lumpectomia. Questo perché, secondo le statistiche da lei consultate, la vita a seguito dell’intervento chirurgico sarebbe stata inferiore rispetto

---

190 Ivi. pp. 13-14.

alle pratiche di cura orientali. Questo atto implicò il ribaltamento dello sguardo di sorveglianza, attuato dal sistema medico, che contraddistingue salute e malattia, ponendosi l'obiettivo anche dell'educazione degli operatori sanitari nei confronti del paziente. In questo senso, *The Picture of Health* si inserisce in un progetto di informazione per l'altro, in un'ottica relazionale dell'opera e costituisce la testimonianza del cambiamento della vita quotidiana, lo stile alimentare, l'esercizio fisico, in relazione all'allontanamento, per quanto possibile, della presenza della morte e la sua relazione con l'infantilizzazione del paziente.

[...] a young [...] doctor, with students [...] referred to his notes, without introduction, [...] began to ink a cross into the area of flesh above my left breast. [...] I heard this doctor, whom I had never met before, this potential daylight mugger, tell me that my left breast would have to be removed. Equally, I heard myself answer, 'No'.<sup>191</sup>

Jo Spence replicò il momento nel quale il dottore le mise una "X" sul seno, in una delle fotografie: *How Do I Begin?* (1984) [Fig. 32], questa realizzata con la collaborazione di Rory Martin. Ri-disegnando sul suo seno sinistro una "X", la sua volontà fu quella di sottrarsi a corpo come oggetto, che non possiede potere decisionale, che subisce le contingenze. Per questo motivo, ella rifiutò l'intervento chirurgico, ponendosi come soggetto, corpo attivo e decisionale, rivendicando il proprio desiderio: "a different approach to health in which there would be less consumerism, more medical accountability, more social responsibility, more self-responsibility"<sup>192</sup>. In questo senso, la Spence emulando, ripetendo l'azione, del medico, di segnare o, meglio, risegnare con la "X" il suo corpo, costituisce una sovversione dell'azione del medico e una riappropriazione del corpo del paziente ridotto a segno, oggetto dal medico. In *Cancer Sisters*, 1982-83, inserito nel *The Cancer Project Photograph*, Jo Spence reinvestì se stessa nell'oggettivazione clinica, non tanto come sostenuto da T. Tembeck<sup>193</sup> con la volontà di sovversione, cancellazione del trauma subito, ma come presa di coscienza e rendere oggettiva la sofferenza invisibile sopportata dall'artista. Dunque, dando forma a ciò che è inespriabile, a ciò che è informe. La ripetizione del trauma

---

191 J. Spence, *Putting Myself in the Picture – A Political, Personal and Photographic Autobiography*, cit., p. 150.

192 Ivi. p. 152.

193 T. Tembeck, *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence*, cit., p. 96. "perhaps to subvert it or cancel it out - X-ing out her own X-ing"

costituisce il paradigma che consente, all'incarnazione della ferita, di risignificarsi. Prima dell'intervento di lumpectomia, nella foto *Infantilization* (1984) [Fig. 33], Jo Spence si fotografò nell'atto di attesa dell'intervento, le espressioni fotografiche vedono l'emergere di un sentimento di impotenza, per questo motivo, si rappresentò con il ciuccio e il dito in bocca. A seguito dell'intervento, realizzò con l'aiuto di Terry Dannel, *I Framed My Beast for Posteriority*. Rappresentata in un contesto domestico, Jo Spence sorregge una cornice, che inquadra il suo seno e parte di una collana. La funzione della cornice è quella di dividere la vita prima e dopo del cancro, creando un primo piano su quello che stava vivendo in quel momento. Le difficoltà dell'autorappresentazione, nella lotta contro la malattia, come testimoniato da Susan E. Bell in *Photo images: Jo Spence's narratives of living with illness*, fu collocata in relazione al titolo dell'opera: "ho incorniciato il mio seno ai posteri"<sup>194</sup>, che indica agli spettatori di essere collocati in un tempo presente e che l'immagine, in realtà, ha anche un'altra temporalità. Questa incarna la presenza all'assenza, non soltanto del seno, che non sarà mai più come prima, ma anche della vita stessa, la presenza della morte che si fa spazio nel soggetto. *15th October, 1984*, in *The Cancer Project* [Fig. 34], scattata con l'aiuto di Terry Dennett, Jo Spence realizzò un *reenactment* di una fredda ed oggettiva foto segnaletica, la quale rimanda alle rappresentazioni dei criminali, con il riferimento ad Alphonse Bertillon. Le foto segnaletiche e le rappresentazioni fisiognomiche ponevano al centro gli stereotipi rappresentativi del criminale e del malato; questo attraverso la localizzazione di tratti riconoscibili e distinguibili nella loro fisicità, in relazione alle affezioni dell'anima, dando spazio ad un fenomeno di distanziamento, delle persone, rivolto ai soggetti con determinate caratteristiche. Questo distanziamento, Jo Spence lo riconobbe nelle pratiche mediche. Il suo seno fotografato frontalmente e lateralmente, con il cartiglio, su cui venne scritta la data di "cattura", fa riferimento all'intervento subito e alla cancellazione di sé come soggetto nel contesto medico. Questa è resa visibile dalla scelta dell'artista di non voler mostrare il proprio volto. Il volto assente è sinonimo della cancellazione del sé, come soggetto, e della cancellazione del sé come corpo, presentificando la morte attraverso un processo di disidentificazione. Un corpo caratterizzato, identificato dalle ferite,

---

194 S. E. Bell, *Photo images: Jo Spence's narratives of living with illness*, in "Health", vol. 6, n, 1, 2002, pp. 5-30, qui p. 15.

come le stimate, che identificano il corpo di Cristo morto e risorto. Le ferite mediche testimoniano il controllo del corpo attraverso il biopotere medico. In questo contesto, un'altra opera significativa fu *Heroine or Victim?* (1984) [Fig. 35], della serie *The Picture of Health*. Attraverso questa serie di tre fotografie, Jo Spence pose l'accento, in modo parodico, alla categorizzazione dei malati come vittime. Inoltre, la contrapposizione tra eroina e vittima rimanda alla volontà di contraddire il quadro stesso. "Victim or heroine, winner or loser, morally and physically strong or weak"<sup>195</sup>, sono impliciti interrogativi che rimangono aperti e irrisolti dall'artista nell'opera. Vie percorribili, in entrambe le direzioni, che mettono in luce l'irrisolvibilità e l'incertezza della vita nella malattia. Le testimonianze fotografiche sono state un tentativo per Jo Spence di non definire la propria identità, in maniera totalizzante con la malattia, dando all'immagine funzione di fototerapia per sé e gli altri. "Art can enable finding a cure within a poison, which here takes the form of creativity within disease"<sup>196</sup>.

### 3.3 *The Final Project (1991-1992)*

Dalle riflessioni nate attraverso *The Picture of Health?* Jo Spence, alla fine degli anni Ottanta fu molto attiva, nazionalmente e internazionalmente, dal punto di vista didattico e divulgativo. In una delle conferenze *Body Beautiful or Body in Crisis*, tenutasi a Melbourne, si soffermò ampiamente su come la malattia avesse plasmato la sua identità, non lasciando traccia di quella precedente<sup>197</sup>. Proprio nell'anno della conferenza, nel 1990, cominciarono a manifestarsi i primi sintomi della leucemia, seguita dal ritorno del cancro. Se precedentemente il suo linguaggio si era basato sulla rappresentazione della malattia in relazione al corpo femminile, con tutti gli effetti psicologici, relazionali, emozionali, in quel momento dovette rivedere il suo linguaggio.

I thought cancer was lonely, but it was nothing to having leukemia. [...] How do you make leukemia visible? [...] It's an impossibility. It's what I went through before – a crisis of representation. [...] I'm dealing with an illness that is almost

---

195 T. Tembeck, *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence*, cit., p. 95.

196 Ivi. p. 87-88.

197 Cfr. J. Spence, *Body Beautiful of Body in Crisis*, in *Cultural Sniping – The art of Transgression*, a cura di J. Spence, Londra, Routledge, 1993, pp. 137-140, qui. p. 140.

impossible to represent. I have not the faintest idea how to represent leukemia except for how I feel.<sup>198</sup>

Queste sue parole mettono in luce come vi sia stata la necessità di elaborare un nuovo linguaggio di rappresentazione, meno dal fine collettivo e più individuale. Partendo dalla sfera sentimentale, emotiva, la quale avrebbe consentito a Jo Spence di far luce sulla nuova trasformazione della sua identità. Fino a pochi giorni prima della sua morte, avvenuta nel 1992, presso il Marie Curie Hospice di Londra<sup>199</sup>, raccolse, riordinò, rielaborò le immagini create precedentemente in quaderni, accompagnati da qualche commento personale. Questo lavoro, in relazione alla sua consapevolezza dell'impossibilità di vincere sulla malattia lo chiamò *The Final Project*, in quanto suo ultimo lavoro d'artista. Il riutilizzo delle immagini precedenti (*reframing*<sup>200</sup>), sottoposte a modifiche di stratificazione, sovrapposizione, manipolazione, contaminazione avevano l'intento di inserire, contemporaneamente, due linee temporali nelle foto: "to evoke both timelessness and impermanence"<sup>201</sup>, una forma di congiunzione di passato, presente e futuro. Questo metodo permise all'artista di distaccarsi dalla dimensione della realtà, in quanto coniugata a quella della fantasia, per questo chiamato: *Photofantasy*. Il processo di creazione prevedeva una ristampa attraverso sovrapposizione dei negativi, *slide-sandwich*<sup>202</sup>, e lo sviluppo fotografico con doppia esposizione, attraverso un processo analogico Bowens Illumitran Slide Duplicator, simulando la funzionalità di Photoshop, inventato da poco nel 1990. La difficoltà nella rappresentazione di sé, in relazione alla leucemia, fece sì che Jo Spence si avvicinò al tema della morte, come elemento di accettazione, per un malato terminale, volendo scardinare questo tabù, che come testimoniato da essa stessa in un

---

198 *Jo Spence: Work (Part I), Jo Spence: Work (Part II)*, (1 June – 15 July 2012; 12 June – 11 August 2012), Londra, SPACE and Studio Voltaire, 2012, p. 30: [https://studiovoltaire.cdn.prismic.io/studiovoltaire/76158081-e8a2-4ca8-8cd0-8bba165e3885\\_Jo-Spence\\_Exhibition-Guide-web.pdf](https://studiovoltaire.cdn.prismic.io/studiovoltaire/76158081-e8a2-4ca8-8cd0-8bba165e3885_Jo-Spence_Exhibition-Guide-web.pdf) [ultimo accesso 30 gennaio 2024].

199 S. E. Bell, *Photo images: Jo Spence's narratives of living with illness*, in "Health", vol. 6, n. 1, 2002, pp. 5-30, qui p. 21.

200 M. Bal, *Leggere l'arte?*, in A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina Raffaello, 2009, pp. 209-240, qui p. 236.

201 . Tembeck, *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence*, cit., p. 97.

202 L. Lee, *Introduzione*, in *Jo Spence: The Final Project*, a cura di D. Company, Londra, Ridinghouse, 2013, pp. 11-15, qui p. 12.

articolo scritto prima della morte *Women in secret*<sup>203</sup>, creava in lei sensazioni di vergogna. Su questa scia, le opere fotografiche sono volte all'incarnazione del suo trapasso, coniugando presenza e assenza. La presenza si incarna visualmente nella presenza del corpo e nelle manipolazioni fotografiche, ovvero l'azione del corpo sulle foto; mentre l'assenza è mostrata attraverso l'incompiutezza del progetto, l'assenza del suo corpo e l'assenza della sua persona in futuro. *Looking Death in the Eye* [Fig. 36] è un esempio di montaggio a tripla diapositiva, in cui emerge la figura del teschio, come simbolo di morte fin dall'antichità, e la presenza replicata due volte del suo volto, che emergono in trasparenza, uno a destra e uno a sinistra del teschio, a indicare non tanto l'andare incontro alla morte, quanto il passaggio, incorporato, della presenza e dell'assenza. Come il fulgore dell'Antigone di Sofocle, analizzato da Lacan, colta tra le due morti: la morte fisica e la seconda morte, ovvero una sorta di rottura dell'io, che corrisponde alla morte simbolica dell'io, dal riconoscimento di sé (come il bambino di fronte allo specchio) all'alienazione. Altra fotografia significativa è l'autorappresentazione di spalle, mentre la sua ombra, dal sole, viene proiettata su una parete, sovrapposta a cellule sanguigne, sede e trasportatrici della leucemia. In particolar modo, l'opera sembra un richiamo all'inconoscibilità non tanto dell'Altro, tematica mersa nel passato come nel caso di *La reproduction interdite* di René Magritte realizzata nel 1937, quanto invece dell'inconoscibilità e l'ingovernabilità del proprio corpo nel contesto della malattia, che invisibile attecchisce dall'interno, diventando l'ombra la sua manifestazione "che aderisce alla [...] [sua] vita"<sup>204</sup> e aliena il riconoscimento del sé. L'artista fa in modo che l'ombra del trauma della malattia non sovrasti la vita, ma la accompagni nel presente e futuro. Questo è associabile anche ad un'altra opera *Decay Project / 15th October* [Fig. 37], in cui il corpo dell'artista è stato velato da una serie di ferite, proiettate in superficie, che rivelano una bellezza nella ferita. Questa consente di far trasparire e pulsare la vita costituita anche dall'assenza. Ospitare la ferita sul corpo crea un ponte con il vuoto del trauma, che consente la condizione della rinascita, riagggregazione identitaria dell'io. Questo perché la resurrezione non è restaurazione dell'integrità del corpo, ma costituisce la possibilità,

---

203 J. Evans, *Against Decorum! Jo Spence: A Voice on the Margins*, in *Beyond the Perfect Image: Photography, Subjectivity, Antagonism*, cat. (Barcellona, 27 ottobre 2005 – 15 gennaio 2006) a cura di J. Ribalta, T. Dennett, Barcellona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, pp. 34-62, qui p. 57.

204 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, cit., p. 45.

la condizione della rinascita. In questo senso, il passaggio dalla vita alla morte, fa muovere l'arte dal regno dell'estetica, dal regno della metafisica a quello dei rapporti umani etici. Lavorando, Jo Spence, per se stessa e gli altri, fece in modo di lasciare ai posteri una forma di eredità, per il presente dello spettatore, che incontra o si scontra con le sue fotografie. L'eredità lasciata è associabile a quella che Massimo Recalcati teorizzò come:

nostalgia-gratitudine [che] ritrova proprio in certi dettagli indelebili del nostro passato la forza per agire con [...] vitalità nel presente e per progettarsi generativamente l'avvenire. È la forma essenziale che può assumere il compito dell'ereditare. [...] Sono grato ai miei innumerevoli morti per quel che ho ricevuto; lo porto con me non come una reliquia da ossequiare, ma come qualcosa che attende ancora la sua realizzazione.<sup>205</sup>

L'incorporazione, nell'arte, della presenza della morte ribalta la domanda nel cosiddetto giorno del Giudizio Universale. J. Lacan in *Il Seminario. Libro VII* scrisse: “[...] è possibile una revisione dell'etica, che è possibile un giudizio etico, il quale ripresenta la questione nel suo valore di Giudizio universale: avete agito conformemente al desiderio che vi abita?”<sup>206</sup>; inoltre, ne *Il Seminario VI*, J. Lacan spiegò il peso e l'importanza per l'uomo di seguire il proprio desiderio:

Il giorno del Giudizio universale ciò che potremo dire su quanto abbiamo fatto, nella nostra esistenza unica, sul percorso di realizzazione del nostro desiderio non avrà forse altrettanto peso di quanto avremo fatto sul percorso – che non inficia minimamente il primo, né lo controbilancia in alcun modo – per compiere quello che chiamiamo il bene?<sup>207</sup>

La domanda rivolta al desiderio viene sovvertita a “[ho saputo] davvero portare con me [i miei innumerevoli morti]? Ho saputo fare di questa nostalgia un'eredità? Ma non è forse l'eredità in se stessa la forma più alta della nostalgia come gratitudine?”<sup>208</sup> Quello che sembra mettere alla luce attraverso le opere fotografiche Jo Spence è la condizione umana, costituita in quanto tale da sofferenza e mortalità, come testimonianza del proprio dolore e quello dell'Altro, rielaborando le funzioni medievali del *memento mori*. Tra le poche immagini scattate da Jo Spence, in quest'ultimo periodo, vi fu la suggestiva foto, in cui venne immortalato il suo petto

---

205 Ivi. p. 17-18.

206 J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, cit., p. 364.

207 J. Lacan, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione 1958-1959*, cit., p. 465.

208 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, cit., p. 129.



nudo, sovrapposto ad una lapide, legandosi alla mortalità. Altra fotografia è quella in cui si ritrae al di sopra di una tomba, appena scavata in cimitero, con braccia aperte, in modo sarcastico. Come scrisse P. Epps:

It is the body that is the hero, not science, not antibiotics... not machines or new devices... The task of the physician today is what it always has been, to help the body do what it has learned so well to do in its own during its unending struggle for survival – to heal itself. It is the body, not medicine, that is the hero.<sup>209</sup>

Il corpo si configura come eroe, protagonista, nonostante il suo progressivo deterioramento, simbolo di transitorietà, annientamento ad opera della malattia. Il binomio vivere e morire, eroe e vittima, scompare. Jo Spence, a differenza di Hannah Wilke, non rappresenta né una né l'altra strada. Un corpo eroe che ritorna alla natura, come si nota in *The Final Project [‘End Picture’ Floating]* (1991-1992) [Fig. 38], ove il corpo galleggia su un oceano, oppure in altre opere si proietta su campi, nuvole. Una nuova visione della morte trova spazio<sup>210</sup>, come riportato nell'intervista di T. Takemoto a T. Dennett: “We also learned to consider death as another stage of life”<sup>211</sup>.

Scattato poco prima della sua morte fu *Untitled*, 1992, in cui coricata a letto, Jo Spence, sotto la trapunta, con il camice ospedaliero, in cui si vede “only her right arm- first clenched around a black bulb, intravenous line attached to her upper arm [...]”<sup>212</sup>. La fotografia è l'ultima realizzata e l'ultima pagina del suo libro, pubblicato a posteriori con il titolo *Cultural Sniping*, accompagnata dalla frase “good day”.

---

209 P. Epps, *The Personal and the Political: Jo Spence and the Day of the Dead*, in *Jo Spence: The Final Project*, a cura di D. Company, cit., pp. 79-84, qui p. 81.

210 Questa concezione fu influenzata dalle ricerche dell'artista sulle diverse concezioni della morte secondo varie culture, come quella del *Dia de los muertos*, o alla cultura egizia delle tombe decorate con rappresentazioni della vita del soggetto, in cui la morte è concepita solo come un passaggio in una forma di vita nell'aldilà.

211 T. Takemoto, T. Dennett, *Remembering Jo Spence: A Conversation With Terry Dennett*, in “MutualArt”: <https://www.mutualart.com/Article/REMEMBERING-JO-SPENCE--A-CONVERSATION-WI/2E69221260E7E73> [ultimo accesso 8 gennaio 2024].

212 S. E. Bell, *Photo images: Jo Spence's narratives of living with illness*, cit., p. 21.

## CAPITOLO QUARTO: SPAZI DI PRESENZA DELL'ASSENZA IN ALBERTO BURRI

### 4.1 Alberto Burri

Alberto Burri (1915-1995) nacque a Città di Castello, in provincia di Perugia. Allo scoppio della Seconda guerra mondiale, a seguito della sua laurea in Medicina e Chirurgia (1934-1940), venne chiamato ad esercitare la professione medica nell'esercito italiano, fino a quando non venne recluso dagli inglesi in un campo di prigionia nel Nord Africa. Imprigionato, nel 1943, continuò ad esercitare la sua professione fino al suo trasferimento, dagli americani, nel campo di prigionia a Hereford, in Texas, ove cominciò la sua carriera artistica secondo uno stile figurativo. Come testimoniò Giuseppe Berto: "La leggenda di Burri che circolava nel campo di Hereford era che v'era tra noi un medico il quale, schifato dall'umanità, aveva deciso che gli uomini non meritavano più le sue cure [...]. Per il momento s'era messo a dipingere"<sup>213</sup>. Liberato dal campo e ritornato in Italia, nel 1946, abbandonò la sua carriera come medico per dedicarsi al mondo dell'arte. Alberto Burri fu una figura di spicco nell'arte contemporanea, il suo approccio innovativo gli consentì, attraverso il suo metodo, che si potrebbe definire alchemico, di offrire allo sguardo un'inedita bellezza intrinseca nella ferita nel corpo della materia. Il dolore e la ferita, caratteristici del suo linguaggio visivo, come verrà messo in luce, indicano la presenza della morte nelle sue opere, caratterizzate allo stesso tempo da una voce, una forza generativa.

L'artista si inserisce nel campo dell'arte informale di tipo materico. Il concetto di arte informale scaturisce dal clima di sfiducia a causa delle capacità conoscitive, impiegate come fonte di distruzione, per esempio la scienza per la realizzazione di bombe atomiche e perfette macchine, architettoniche, di sterminio come nei campi di concentramento, a seguito del secondo conflitto mondiale. Queste capacità conoscitive, che la vicenda bellica aveva tragicamente sconfessato, mostrarono la loro miseria, a causa delle atrocità commesse.

L'informale non venne considerato dagli storici e critici dell'arte come un movimento artistico d'avanguardia, ma come F. Caroli, in *Burri. La forma e l'informe*, riportò nel

---

213 G. Berto, *Alberto Burri e la sua casa di Grottarossa*, Vogue, n. 66, 1966, in *Burri. La forma e l'informe* (1979), a cura di F. Caroli, Milano, Marzotta, 1979, pp. 71-74, qui pp. 72-73.

suo testo, “è la delimitazione di un’area di cultura, approssimativa come tutte le definizioni, ma intuitivamente ristretta a una precisa epoca della cultura figurativa postbellica”<sup>214</sup>. Il contesto postbellico rifletteva una crisi nel Paese, segnato dalle conseguenze della guerra: la “desolata solitudine dell’individuo nella società [e] [...] non [vi sarà] alcuna festa e non ci sarà alcuna società perfetta”<sup>215</sup>. Questa crisi sociale si espanse nel campo artistico; difatti, Argan definì in un articolo, sull’arte informale, all’interno della rivista *Il Verri* (1961), questa tipologia di arte, che si andava affermando, come movimento di crisi: “crisi dell’arte o arte della crisi [...] arte di retroguardia”<sup>216</sup>. Questo sentimento di sfiducia e di solitudine, escluse ogni rassicurante dimensione metafisica o religiosa; inoltre, questi sentimenti si riversarono anche nel campo filosofico con la fenomenologia<sup>217</sup>. In un mondo senza ordine, spaesato e spiazzato, l’opera d’arte ribaltò il soggetto della rappresentazione, non più l’essere del mondo, ma l’essere nel mondo o come *tranche de vie*<sup>218</sup>. In un mondo senza ragione, corrisponde così un’arte senza forma, che superò l’antico bivio tra figurazione e astrazione; l’arte informale non imita, non trascende ma si pone come esistenza stessa colta nel *hic et nunc*, nelle sue diverse declinazioni<sup>219</sup>. Alberto Burri si collocò all’interno dell’informale materico; tuttavia, a differenza delle opere di J. Fautrier e J. Dubuffet, la cui materia pittorica risulta essere senza struttura, Burri non lavora con la materia cromatica, ma con quella reale e il suo meccanismo di creazione è di tipo architettonico-costruttivista; dunque, non abbandona la forma. A questo proposito Francesco Arcangeli scrisse:

A differenza dei più tipici pittori di materia (alludo a un Fautrier, a un Dubuffet, o a un Morlotti), in cui vive un concetto di apparente ‘antistile’ [...] non c’è

---

214 F. Caroli, *Burri. La forma e l’informe* (1979), cit., p. 9.

215 C. Sylos Calò, *Giulio Carlo Argan e la critica d’arte degli Anni Settanta tra rivoluzione e contestazione*, in *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*, vol. II, 2013, pp. 199-227, qui p. 204.

216 Ivi. p. 202. Tra i diversi pensatori, citati nell’articolo, che hanno definito l’Informale si ritrova: R. Barilli, che lo definì come ritorno al reale; E. Crispolti, che lo definì atto di realismo.

217 In particolar modo la fenomenologia di Husserl e le sue derivazioni: il pragmatismo americano e l’esistenzialismo europeo, di cui Sartre ne espresse il perfetto stato d’animo in *La nausea*.

218 Cfr. C. Calvesi, *Immagine aperta*, in *Le due avanguardie* (1966), a cura di M. Calvesi, Bari, Laterza, 1984, pp. 205-207.

219 Gesto senza meta (es. Jackson Pollock), segno senza senso (es. Mark Tobey), materia senza struttura (es. Jean Fautrier), spazialità senza misura (Lucio Fontana).

dubbio che Burri frena assai spesso le sue punte implacabilmente materiali entro quel ‘vasto e semplice ordinamento della composizione’.<sup>220</sup>

#### 4.2 La funzione della materia e della forma: dare forma all’informe

Prima di proseguire l’analisi artistica delle opere di Burri, si vuole porre l’accento sulla sua professione medica, soprattutto nella sua esperienza come medico per l’esercito italiano e nel campo di prigionia nel Nord Africa. Burri nelle esperienze vissute durante la guerra sperimentò il dolore, la distruzione. La sua professione espose l’artista a relazionarsi con la ferita, la sofferenza, il terrificante e la morte del corpo. Elementi che sembrano emergere dalla sua produzione artistica, ove caratteristica è la capacità di trasformare il dolore in materia viva ed espressiva. In *Burri*, testo scritto da J.J. Sweeney<sup>221</sup>, emerge la definizione di Burri come pittore-chirurgo. Sweeney a tal proposito scrisse: “Burri muta gli stracci in una metafora di carne umana, sanguinante, rianima i materiali morti [...] Il quadro è carne viva; l’artista è il chirurgo.”<sup>222</sup> Ciò che emerge dalle opere di Alberto Burri è l’impiego di materiali offesi tratti dalla realtà e collocati all’interno dello spazio del quadro. L’analisi storico-artistica, in particolar modo, mise in luce come Burri non sia stato il primo pittore, che nelle sue opere, utilizzò materiali extra-pittorici, si ricorda anche il loro impiego, in modo diverso dal cubismo, dal futurismo e dal dadaismo<sup>223</sup>. L’azione di Burri provocò una rivoluzione pittorica, il ribaltamento della definizione, di Leon Battista Alberti in *De Pictura*, di quadro come finestra sul mondo<sup>224</sup>. La bidimensionalità del quadro si sostituisce all’utilizzo di una materia, che fino a quel momento non aveva avuto dignità artistica. Questo ribaltamento del quadro<sup>225</sup> è ben evidente nei *Gobbi*, ove si confonde

---

220 F. Arcangeli, *Alberto Burri*, cat. (Bologna, Galleria La Loggia, 22 ottobre-1 novembre 1957), in *Burri. La forma e l’informe* (1979), a cura di in F. Caroli, cit., pp. 49-49, qui. p. 48.

221 J.J. Sweeney, *Burri*, Roma, l’Obelisco, 1955.

222 Ivi. in F. Caroli, *Burri. La forma e l’informe* (1979), Milano, Mazzotta, 1979, p. 42-43.

223 La materia del mondo reale entrò nell’arte già con i cubisti (inglobare il mondo), futuristi (modificare la realtà), dadaisti (decontestualizzare, defunzionalizzare per rompere l’aura dell’opera). L’utilizzo della materia, tuttavia non trova la stessa corrispondenza tra valenza pittorica e il valore del mezzo, senza la dimensione narrativa dell’opera, che conferisce valore e svela il potenziale del materiale. La dimensione narrativa in Burri, invece, è intrinseca in qualsiasi materiale: “Se non ho una materia, ne uso un’altra. È lo stesso.” Cfr. G. Nordland, *Alberto Burri in retrospettiva 1948-1977*, Los Angeles 1977, *Burri. La forma e l’informe* (1979), a cura di in F. Caroli, cit., pp. 105-107, qui p. 107.

224 L. B. Alberti, *De Pictura* (1435), tr.it. C. Grayson, Bari, Laterza, 1980, p. 23. “*Principio*, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrato di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto [...]”

225 Vi sono stati anche altri gesti di sovversione del quadro, nel senso albertiano: J. Pollock togliendo il quadro dal cavalletto, facendo operare l’artista svincolandosi dalla prospettiva geometrica per

pittura e scultura, inoltre la prospettiva albertiana rivolta verso l'interno è stata ribalta verso l'esterno. Materia e spazio del quadro assumono in questo senso due connotati, che sono in opposizione e sinergia fra loro<sup>226</sup>. L'artista preleva la materia offesa dal mondo e la contrappone e compone in modo architettonico-costruttivista, in analogia al suo essere artista-chirurgo descritto da Sweeney. Lo spirito architettonico, compositivo ha la funzione di rielaborare un "sostrato culturale-figurativo indistinto, che non affiora mai specificato in forme date ma sempre in uno spiazzamento, una formulazione nuova"<sup>227</sup>. Quello che caratterizza la materia all'interno del quadro è, come nei *Sacchi* [Fig. 39], essere materia di scarto. Guardare ai *Sacchi*, come in *Sacco e oro* 1957, logori, sporchi, trasandati, materia offesa, straziata e straziante collocano lo spettatore in una discesa negli inferi<sup>228</sup>, nel baratro della carne. Con l'uso dei maestosi sacchi di juta, Burri sembra far riferimento dal punto di vista storico agli aiuti degli americani secondo il piano Marshall<sup>229</sup> e come menzionato in *Alberto Burri: Passaggi/Paesaggi oltre la soglia*, Francesco Moschini sottolineò un'analogia tra i sacchi e il saio francescano<sup>230</sup>; dunque, un recupero della sua città natale, Città di Castello, terra dei monaci, a sottolineare un ritorno all'abito povero e umile, enfatizzando la sacralità della materia offesa. Nei *Sacchi* è iscritto tutto il dolore del mondo con il riferimento alla sua professione di medico-chirurgo e a tutte le patologie del corpo: viscere, tumori, escrescenze, pustole; un'enciclopedia medica. I brandelli di questa materia portano con sé, come sostenne Giulio Carlo Argan: la "lunga storia nel mondo"<sup>231</sup>. La materia inerte, che si presenta come un resto, porta con sé ed espone la sua esistenza, la sua vita indipendente; essa ha viaggiato, patito, subito e trattenuto le tracce della sua esperienza. In questo senso, si stabilisce una dimensione dell'opera

---

abbracciarne una eccentrica; L. Fontana taglia, apre la tela, la quale mostra il suo essere come materia e corpo.

226 In opposizione perché rappresentano ordine e disordine, in sinergia in quanto entrambi convivono in una dimensione di estremo equilibrio.

227 E. Modorati, *La 'grande narrazione' del vuoto nell'opera di Alberto Burri*, in *Leitmotiv*, n. 4, 2004: <https://www.ledonline.it/leitmotiv/Allegati/leitmotiv040415.pdf> [ultimo accesso 11 dicembre 2023].

228 Cfr. André Pieyre del Mandiargues, Burri, *La Nouvelle Revue Française*, Parigi, 1954, in *Burri. La forma e l'informe* (1979), a cura di in F. Caroli, cit., p. 40

229 Piano politico ed economico, del 1947, fornito dagli americani per risollevare l'Europa a seguito del periodo bellico. I viveri venivano consegnati all'interno di sacchi, in stoffa, juta.

230 F. Moschini, *Alberto Burri: Passaggi/Paesaggi oltre la soglia*, in *Burri. L'opera grafica, Graphein*, a cura di A. Masi, Perugia, Edimond, 2011, pp. XVII-XXII, qui p. XVII.

231 G. C. Argan, *Burri*, in *Burri. La forma e l'informe* (1979), a cura di in F. Caroli, pp. 49-50, qui p. 49.

anti-psicologica, questo perché l'artista, pur nelle sue opere, faccia riferimento alla sua esperienza di vita, esso tentò di sublimarne il contenuto. Lo stesso artista testimoniò:

Le parole non mi sono d'aiuto quando provo a parlare della mia pittura. Questa è un'irriducibile presenza che rifiuta di essere tradotta in qualsiasi altra forma di espressione. È una presenza nello stesso tempo imminente e attiva. [...] Fossi anche in maestro di un'esatta e meno logorata terminologia, fossi anche un critico meravigliosamente vigilante e illuminato, io non potrei ancora stabilire verbalmente uno stretto legame con la mia pittura; le mie parole sarebbero note marginali alla verità racchiusa nella tela.<sup>232</sup>

Caso emblematico è l'*Autoritratto* del 1952 [Fig. 40], l'opera è caratterizzata da una *mise en abyme* di cornici, ove l'Io dell'artista sembra essere stato collocato o, meglio, confinato, al centro di un piccolissimo quadrato. Questa autorappresentazione sembra abolire e confinare l'identità dell'artista, dando spazio, autonomia ed espressione all'evento dell'opera. “È verosimile che i traumi immaginativi siano venuti, a Burri, dalla realtà [come nel caso dei *Sacchi*] [...] ma [i traumi] sono poi passati nella dimensione del simbolico, in una dimensione, cioè creativa ed elaborativa dal ‘profondo’”<sup>233</sup>. Sublimate le ferite, le cicatrici dal dato autobiografico, esse costituiscono il simbolo del tempo che ha marchiato l'epidermide della materia, testimonianza di tracce di “stimmate e dei sudari”<sup>234</sup>, attraverso cui emerge la poetica della materia nella sua immanenza: “un'opera non significa nulla se non se stessa”<sup>235</sup>. La “lapidaria metafora del qui e ora”<sup>236</sup> non trova, quindi, la sua ragione né nella mimesi né nella trascendenza, ma nell'immanenza stessa, l'opera come presenza. Al centro della sua pittura si colloca la materia e la vita stessa della materia, M. Recalcati a tal proposito evidenziò il passaggio nell'arte “dalla rappresentazione alla mostrazione”<sup>237</sup>. Mostrare e non rappresentare approssima la creazione artistica dell'artista al vuoto. In riferimento alle teorie lacaniane espresse nel *Seminario VII*, l'atto di creazione è spinto dal vuoto, generata *ex nihilo*<sup>238</sup>. La visione platonica del

---

232 *The New Decade, 22 European Painters and Sculptors*, The Museum of Modern Art, New York, 1956, in Burri. *La forma e l'informe*, a cura di F. Caroli, cit., p. 33.

233 F. Caroli, Burri. *La forma e l'informe*, cit., p. 11.

234 Cfr. F. Arcangeli, *Alberto Burri*, in Burri. *La forma e l'informe* (1979), a cura di F. Caroli, pp. 46-49, qui p. 48.

235 M. Recalcati, *Il mistero delle cose*, Padova, Feltrinelli, 2016, p. 54.

236 M. Calvesi, *Alberto Burri*, Milano, Fabbri Editori, 1971, p. 13.

237 M. Recalcati, *Il mistero delle cose*, cit., p. 48.

238 J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, 1968, cit., p. 145.

demiurgo, che plasma la materia caotica, si sostituisce ad una visione cristiana, in cui la creazione avviene dal nulla. Non esiste, quindi, un processo di creazione, quanto uno di generazione. Accanto alla materia straziata, caotica convive la dimensione della forma, dell'organizzazione, dell'impaginazione, che ha la funzione di non far sprofondare il quadro nel caos<sup>239</sup>. Questa impostazione non è rigida, ma rigorosa, con la funzione di recuperare il senso dello spazio dell'arte moderna italiana, riconfigurandola come forma che non distrugge, non cancella l'informe, il dolore dell'esistenza, il terrificante, non scongiura né la ferita né la morte, ma incornicia, incastona riuscendo dare forma all'informe, esprimere ciò che è inesprimibile: il dolore e la presenza della morte. Se nei *Sacchi*, nelle *Plastiche* l'artista parte dall'informe della ferita giungendo alla forma suturando, assemblando e impaginando la materia; la fase cruciale di questo lavoro si rivela nelle *Combustioni* [Fig. 41], in cui si attuano processi fisici e chimici. Il fuoco, la fiamma ossidrica in queste opere rivela sia una dimensione distruttiva, associata alla dimensione dell'informe, che generativa nella sua messa in forma. Quello che si rivela, attraverso lo sgretolamento della materia, lesioni, bruciature, resti, che siano *Legni* o *Plastiche*, è la forza, la caducità della bellezza umanizzata dai materiali. Sebbene Burri sia considerato un pittore, all'interno di questo campo, attuò una rivoluzione nel dipingere: l'abbandono del pennello. La "rinuncia al pennello [...] consent[e] l'azione diretta dell'artista sulle materie"<sup>240</sup> prima con l'ago poi la fiamma ossidrica, facendo della pittura evento, traumatico, una forza pulsionale, di morte, organizzata in forma. A proposito delle bruciature Enrico Crispolti scrisse:

Nello stesso '56 Burri inizia le 'bruciature'. [...] La piaga non è percepita per allusione proposta dalla materia del sacco, dello straccio, della tela, del rosso scenico che vi affiora: è direttamente ed autenticamente vera, ha origine da un evento svoltosi sulla tela stessa, dal fuoco direttamente aggredita. [...] La materia si umanizza, si atteggia a testimone d'un transito, [...] violento e tragico, dell'uomo, diviene traccia e impronta. [...] la *blessure* è vera, tangibile, sembra pullulare nel quadro.<sup>241</sup>

---

239 Questo bilanciamento ricorda le teorie nietzschiane sulla convivenza nella tragedia della dimensione apollinea con quella dionisiaca. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, tr. it. Susanna Mati, Milano, Feltrinelli, 2015.

240 M. Recalcati, *Il mistero delle cose*, cit., p. 48.

241 E. Crispolti, *Burri, un saggio e tre note*, 1961, in *Burri. La forma e l'informe* (1979), a cura di in F. Caroli, cit., pp. 55-58, qui. p. 57.

Attraverso queste parole si sottolinea il concetto di materia umanizzata, che subisce il transito del tempo. La materia è soggetta al mutamento, all'azione dell'uomo. Dunque, non si tratta di mettere in mostra la materia nella sua immanenza, ovvero nel *hic et nunc*, ma mostrare anche il suo contrattempo, ovvero l'impronta indice di un altro momento già avvenuto. Azione e stasi confluiscono all'interno delle opere in un equilibrio plastico-formale della materia, nella quale l'azione di un momento precedente si accavalla alla stasi del dolore immanente della materia, su cui si insinua la presenza della morte, non rappresentata ma presentata, con il fine di "conferire una forma all'informe"<sup>242</sup>, istituire uno spazio soglia<sup>243</sup>, per evitare l'incontro ustionante del reale<sup>244</sup> con lo spettatore. La manipolazione, precedentemente definita alchemica, della materia ha la funzione di trasformare le tele bruciate, le plastiche fuse, i materiali industriali, i cretti in una ricerca "di ciò che è impossibile [mostrare], il pieno dell'esistenza"<sup>245</sup> colta e sigillata nell'immanenza, con la funzione di sacralizzare il corpo della materia come esistenza colta nella sua dolorosa presenza. In questo senso la superficie, la forma, l'organizzazione dell'opera costituisce il velo sul reale traumatico della ferita, non della rappresentazione, non dell'esorcizzazione tramite la bellezza, ma si colloca sul limite tra la vita e la morte, mostrando un'icona della bellezza nella ferita<sup>246</sup>.

---

242 M. Recalcati, *Il mistero delle cose*, cit., p. 67.

243 P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Milano, Meltemi, 2020, p. 28 e 30. Lo spazio soglia creato dall'arte è associabile all'emozione dell'intelligenza teorizzata da Pietro Montani. Per emozione dell'intelligenza si intende il riconoscimento a cose fatte, a posteriori, delle emozioni che hanno abitato il soggetto. In particolar modo essa si genera attraverso la ripetizione, che messa in relazione alle teorie freudiane dell'elaborazione del lutto, genera un effetto catartico: "evento catartico [...] dove qualcosa di imperfettamente ricordato (o senz'altro rimosso e dunque "agito" nella forma della coazione a ripetere) venga messo nella condizione di lasciarsi ri-prendere secondo una modalità trasformativa, capace di convertire la ripetizione coatta – fonte di sofferenza e di estraneazione – in rielaborazione – fonte di sollievo e autoconsapevolezza". La catarsi avviene: "a partire dal cortocircuito finale (cioè l'evento traumatico rappresentato dall'opera) [che] accade al lettore di *ripetere* in modo condensato l'esperienza testuale che ha compiuto, e di scoprire – ma è una scoperta che consiste in realtà in un modo diverso di accedere alla memoria – di aver effettivamente esperito, e alla fine integrato, una duplicità di sentimenti di cui la lettura ha di fatto consentito l'elaborazione".

244 M. Recalcati, *Il trauma del fuoco*, cit., p. 70. In tal senso l'opera non si configura come finestra sul mondo, in senso vasariano, ma l'irruzione del reale, Recalcati infatti scrisse "una forza inattesa che ci costringe a lasciare la comoda poltrona [cfr. il concetto di pittura per Matisse] da dove guardare abitualmente lo spettacolo del mondo."

245 Massimo Recalcati | Jean-Paul Sartre. La scoperta dell'esistenza | KUM19: <https://youtu.be/ogOJ4dGpeyA> [ultimo accesso 11 dicembre 2023].

246 In questa luce l'opera si lega a quella che è stata precedentemente definita pornografia del dolore e della morte.



La metodologia di Alberto Burri si associa alla pratica giapponese del *Kintsugi*. Il termine *Kintsugi* ha il significato di riparazione (*tsugi*) in oro (*kin*). Oltre all'etimologia della parola il termine con il quale ci si riferisce "all'arte del *kintsugi* è detta *kintsukuroi*, ovvero il 'riparare con l'oro'"<sup>247</sup>. L'idea di bellezza, associata a questi manufatti, risulta essere totalmente diversa rispetto a quella occidentale. Difatti, questo modello riprende il concetto giapponese *wabi-sabi*, ovvero stupore, meraviglia e contemplazione nei confronti del segno del tempo, sia sugli oggetti che sugli uomini. L'accento posto sull'incessabile trascorrere del tempo, invita ad apprezzare ciò che è stato reso unico dalla patina del tempo. Come testimoniato dall'articolo di Kaniskan, *Kintsugi: the beauty of wound scars*, da questa tecnica giapponese si può imparare a conservare, riutilizzandola, una certa saggezza degli antichi: "non tutte le distruzioni hanno una fine. C'è un ritorno alla vita dopo i terremoti, le inondazioni [...] e tutti i disastri. [...] la metafora del kintsugi è che nulla è veramente rotto".<sup>248</sup>

### 4.3 Il caso dei *Cretti*

Acrovinilico è la miscela, la cui composizione non è mai stata svelata, in tutte le sue parti, da Alberto Burri, che contiene acrilico, caolino, colle. Questo composto venne utilizzato nei *Cretti* [Fig. 42]. In queste opere, il meccanismo di creazione attuato dall'artista fu opposto rispetto ai *Sacchi*, *Combustioni*, *Legni*, *Ferri*: "l'artista parte da una preventiva formalizzazione dell'immagine (realizzata a frammenti con un materiale poco 'informe' come la ceramica), che solo nella fase finale si ricompone nell'apparente 'informalità'"<sup>249</sup>. La ferita non è stata inflitta, ma si è generata attraverso il tempo dell'essiccazione del composto. In questo sembra esserci una vicinanza con un altro artista A. Tapies in cui l'evento del tempo si inserisce all'interno dello spazio. Lo spazio come la bellezza neutralizza, incastona il tempo e la ferita. Sicuramente Alberto Burri venne in contatto con le filosofie di Schopenhauer e Nietzsche, le lezioni che da essi trasse furono che non esiste una forma di vita non intaccata dal tempo o sconvolta dal caos. Il riferimento ai *Cretti*, vede conferma nei numerosi viaggi di Burri presso la Death Valley, in California, ove distese di argilla,

---

247 Manca

248 E. Kaniskan, *Kintsugi: the beauty of wound scars*, in "Ulakbilge": Sosyal Blimler Dergisi, 2018, pp. 161-178, qui p. 174.

249 F. Caroli, *Burri. La forma e l'informe* (1979), cit., p. 10.

colpite dal sole, sono solcate da crepe. Il sole, pieno della vita, eccesso di vita, solca la terra, la scuote e rompe, insinuando la pulsione di morte. Questo diviene simbolo di quella natura matrigna leopardiana, che incurante dell'Io, provoca dei sismi alla nostra identità. Nei *Cretti* la ferita non si configura come uno strappo lineare, in quanto le vie che scava il tempo sono tortuose, labirintiche, tremano, dilagano e pulsano ovunque. L'operazione artistica attuata da Burri ribalta i canonici rapporti artista e opera. L'opera non è creata interamente dall'artista, essa si completa da sola, seguendo il suo processo naturale. In questo senso, si mostra che "l'opera non è dell'autore, ma l'autore è dell'opera"<sup>250</sup>. Dalla trascendenza della mano, si passa all'immanenza della materia, sopracitata e alla sua totale autonomia. L'immanenza dell'opera rivela un ribaltamento dei paradigmi della stessa. In particolar modo, l'autorialità evocata dall'informale gestuale di Pollock è sovvertita. L'autorialità è elusa non tanto dal movimento, dalla danza dell'artista sul quadro, quanto dalla superficie che accoglie gli imprevisi della materia stessa ospitata dal quadro. Burri analogamente a Pollock rappresenta l'esistenza, ma di una vita patita, non agita, attraverso la stasi e la mutazione della materia durante il tempo, che conserva la memoria, a differenza dell'*action painting*.

#### 4.3.1 Il Cretto di Gibellina

La presenza della ferita e soprattutto della morte è ravvisabile nel progetto del *Cretto* di Gibellina [Fig. 43]. Nel gennaio 1968 un forte terremoto colpì la città di Gibellina<sup>251</sup>, la stravolse e la fece crollare, numerose furono le vittime e scabroso l'evento. Data l'impossibilità di recupero della città, il sindaco di allora Ludovico Corrao, negli anni Settanta, decise di chiamare artisti e architetti, alla ricostruzione di Gibellina ad una ventina di chilometri di distanza dalla vecchia città<sup>252</sup>. La Vecchia Gibellina divenne luogo di memoria per i terremotati, che avevano l'abitudine di ritornare nel luogo delle macerie, della morte. La Vecchia Gibellina si configurò come una "traccia dell'evento sismico"<sup>253</sup>. Tra gli artisti Alberto Burri, nel 1981, venne chiamato a onorare la nuova

---

250 M. Recalcati, *Alberto Burri. Il Grande Cretto di Gibellina*, Città di Castello, Magonza, 2018, p. 23.

251 Non solo Gibellina, ma anche Salaparuta e Poggioreale.

252 A differenza delle altre due città colpite, queste ultime si ristabilirono vicino alle vecchie città.

253 M. Musolino, *L'arte traumatica. Gibellina e la risemantizzazione delle sue rovine*, in "Meridiana", n. 88, 2017, pp. 155-174, qui. p. 157. Per traccia M. Musolino, in riferimento al testo di U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 289, intende l'impronta di un evento, un'azione divenuta un segno di riconoscimento del luogo.

città con una sua opera, facendola diventare parte del nuovo piano di ricostruzione. L'artista, scettico alla proposta, volle essere portato nel luogo del terremoto. Testimoniò Stefano Zorzi, in *Parola di Burri*, la reazione dell'artista: "mi veniva quasi da piangere e subito mi venne l'idea: 'ecco, io qui sento che potrei fare qualcosa [...]'.<sup>254</sup> Alberto Burri preferì lavorare sulle macerie, piuttosto che donare un contributo, un'opera alla nuova città. L'idea fu quella di gettare un enorme quantità di cemento bianco, in un volume unitario poggiato sulle curve del territorio, che inglobasse le macerie, in una sorta di sarcofago, con l'intento di imbalsamarle visivamente e corporalmente, archiviandole in un enorme cimitero. Il *Cretto*, che avrebbe dovuto ricoprire tutta la planimetria della città, risolse al sindaco il problema dello smaltimento delle macerie, evitando che la vegetazione inglobasse le macerie<sup>255</sup>. A causa della morte prematura di Burri, l'artista non vide l'opera conclusa. I lavori iniziarono nel 1985, sotto la supervisione di Alberto Zanmatti, e subirono un arresto a causa di problemi economici; solo sessantotto mila su novanta mila chilometri vennero realizzati. Fu nel 2013 che i lavori ripresero, grazie alla Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri e dalla famiglia Sarteanesi<sup>256</sup>, e vennero portati a termine nel 2015. L'opera si estende per ottantasei mila metri quadrati, per questo può considerarsi opera di Land Art, più grande d'Europa<sup>257</sup>. Le fessure create dal composto di Burri sono percorribili dai visitatori; esse hanno una profondità di un metro e sessanta e la larghezza di circa due tre metri. Con quest'opera un ulteriore rinnovamento dell'arte prese piede, Burri decise di adottare "uno sguardo esterno, zenitale rispetto al paese distrutto, abbandonando la condizione visiva del paesaggio [...] [per] poter avere uno sguardo esterno alla realtà"<sup>258</sup>; la concezione dello spazio fornito dalla prospettiva rinascimentale viene in questo senso superata<sup>259</sup>. Le fessurizzazioni del *Cretto* dividono il cemento in una serie di blocchi, che simulano, ricalcano, idealmente, lo

---

254 S. Zorzi, *Parola di Burri*, Torino, Allemandi, 1995, p. 95.

255 Come successo per Poggioreale.

256 M. Recalcati, *Alberto Burri. Il Grande Cretto di Gibellina*, cit., p. 32.

257 Cfr. M. Musolino, *L'arte traumatica. Gibellina e la risemantizzazione delle sue rovine*, cit., p. 164.

258 A. Iori, *La materia come spazio di libertà: i Cretti*, in *Burri la ferita della bellezza*, a cura di M. Recalcati, Perugia, Magonza, 2019, pp. 46-73, qui p. 72.

259 Cfr. A. Boatto, *Lo sguardo dal di fuori. Nuove frontiere dello spazio e dell'immaginario*, Bologna, Cappelli, 1981. Con lo sbarco dell'uomo sulla Luna e le possibilità di eseguire riprese e fotografie della Terra dal suolo lunare hanno dato origine ad un nuovo sguardo esterno dal sé.

spazio dell'uomo e del suo vissuto. In questo modo, sono state cristallizzate le strade, piazze, case, al momento traumatico del terremoto, che si configura come annullamento, il punto zero della vita: la morte.

Il colore bianco e la volumetria dell'opera fa perdere i connotati dell'ambiente, collocando lo spettatore in una sorta di non-luogo, metafisico, di cui i collage e fotomontaggi come *Monumento continuo* (1969) del collettivo Superstudio sembrano aver preannunciato. Le sperimentazioni, di questo collettivo, utopiche e visionarie avevano il fine di ripensare alla costruzione delle città, architettonicamente, per favorire un'idea di architettura generatrice di relazioni. Alberto Burri trasformò realmente il territorio preesistente con una superficie bianca, continua, come quelle dei fotomontaggi, creando, attraverso il dialogo con la memoria del luogo quella dimensione relazionale ricercata nelle supersuperfici del Superstudio. La narrativa del luogo sembra essere stata cancellata, in realtà: "i rapporti tra naturalità, artificio, reale, storia, immaginazione si fondono in un unico momento spazio temporale [...] si mostra in tutta la sua potenza evocatrice dell'invisibile"<sup>260</sup>. A differenza dei diversi monumenti commemorativi, si prenda ad esempio quelli dedicati ai caduti, alla vittoria della Prima guerra mondiale in Italia, o quelle opere che rappresentano la guerra come Picasso con *Guernica*, con il *Cretto*, il "livello di astrazione va oltre la visione del reale, in forma di materia, presentato senza mai atti dimostrativi o retorici"<sup>261</sup>. Per questo motivo la materia mostra la sua libertà di dare forma a ciò che in realtà non ristagna in un episodio specifico, ma a ciò di cui non si può parlare, o, meglio, ciò che è inesprimibile: il dolore dell'assenza, dunque la presenza della morte causata dall'evento. Emblematica è la testimonianza di un collaboratore del sindaco Corrao, Franco Messina, riportata nell'articolo di M. Musolino, *L'arte traumatica. Gibellina e la risemantizzazione delle sue rovine*:

Il Cretto di Burri è un'altra storia. È una sepoltura che abbiamo voluto dare alla vecchia città. perché nella tradizione siciliana, la prima cosa che si fa con un morto qual è? Coprirlo con un telo bianco. E il cretto è anche bianco. Forse non potete ricordare, ma nella Prima Guerra del Golfo, quando è morto il primo italiano, come lo hanno fatto vedere in televisione? Coperto da un telo bianco. E poi il Cretto visto dall'alto, perché così si deve intendere, è una pozzanghera

---

260 A. Iori, *La materia come spazio di libertà: i Cretti*, in *Burri la ferita della bellezza*, a cura di M. Recalcati, cit., pp. 46-73, qui. p. 73.

261 Ibidem.

asciutta. E prima che si asciughi la pozzanghera, l'acqua, c'era la vita, è il simbolo che prima c'era la vita. Ma abbiamo fatto diversi convegni per trovare una maniera, dei materiali che potessero conservare i ruderi, perché in Sicilia la vegetazione si mangia tutto, ma non c'era niente. Ed è arrivato il suggerimento di Burri. Ma lui aveva già fatto altri cretti, il nostro non era il primo. Faceva al caso nostro. Era perfetto. Non c'era nient'altro, né resine, niente... ché poi sia anche un'opera d'arte, questa è una cosa secondaria, prima di tutto noi dovevamo conservare e dare sepoltura. E in più c'è anche che, se fra duemila anni vorranno vedere come si costruiva a Gibellina, basta che spaccano uno dei blocchi e là c'è tutto: tufo, pietre...e possono ricostruire il modo di costruire. Poi se andate a 3 km dal Cretto, a Salaparuta vecchia, là la vegetazione s'è mangiata tutto.<sup>262</sup>

#### 4.3.2 La narratività e il significato della presenza della morte nel *Cretto*

Attraverso il *Grande Cretto* si potrebbe riassumere tutto l'operato dell'artista, che può fornire uno spunto per la psicoanalisi di affrontare il tema della presenza-assenza nei confronti del lutto. In particolar modo, emerge un rifiuto nei confronti della visione freudiana, secondo cui il processo di elaborazione è finalizzato alla liberazione dall'oggetto, con la conseguente focalizzazione della libido su un altro oggetto<sup>263</sup>. Le operazioni attuate dall'artista nella sua opera sono: ripetizione, incarnazione e sublimazione. La ripetizione come nei *Sacchi*, le *Plastiche*, della ferita non è inerte. La ripetizione può essere interpretata in due modi: la ripetizione inerte, dello Stesso, dove il tempo risulta essere bloccato al tempo del trauma<sup>264</sup>; dall'altro lato si ha “la piega della ripetizione”<sup>265</sup>, ovvero nel senso di ripresa. Ripetere<sup>266</sup> significa essere vicino<sup>267</sup> al trauma, riconoscendo le ferite, che abitano il soggetto e nel caso del *Cretto* di Gibellina, questo lo si riconosce come il luogo della ferita, del trauma. La ripetizione

---

262 M. Musolino, *L'arte traumatica. Gibellina e la risemantizzazione delle sue rovine*, cit., pp. 164-165.

263 Cfr. S. Freud, *Metapsicologia*, tr. it. Renata Colorni, Milano, Bollati Boringhieri, 2023, p. 127, 132 e 139-140. Il lavoro del lutto in Freud prevede diversi momenti. Primo, tempo e energia: “un certo lasso di tempo” e “il normale lutto [...] finché dura assorbe [...] tutte le energie dell'Io”; secondo, il dolore; terzo la memoria: “tutti i ricordi e le aspettative con riferimento ai quali la libido era legata” finiscono per “sciogliere il proprio legame con l'oggetto” e la “libido [...] [viene] spostat[a] nell'Io” su un altro oggetto.

264 Ivi. p. 138. Si tratta di una ripetizione di tipo maniacale. “Tutte [...] [le] situazioni sono caratterizzate da un umore allegro, dai segni di scarica dati da un affetto gioioso e da un'accresciuta disponibilità a compiere ogni sorta di atti proprio come nella mania, e in assoluto contrasto con la depressione e l'inibizione tipiche della melanconia”

265 S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, cit., p. 126.

266 P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, cit., p. 32. “Qui il verbo ripetere – wiederholen – assume un valore schiettamente affermativo. Quello stesso significato che in un filosofo come Martin Heidegger allude al movimento di ri-presenza: un “diverso afferramento” o torsione appropriativa [...]”

267 Come Zarathustra al corpo morto del funambolo, cfr. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, tr. it. Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 2019.

dell'evento sismico, attuata dall'artista, è ben evidente attraverso le sue spaccature del cemento, che aprendosi, pongono al centro l'assenza: il vuoto lasciato della vita. L'esposizione alla drammaticità e la sua reiterazione costante, eleva la Vecchia Gibellina da luogo di memoria personale a memoria storica pubblica. Le ferite labirintiche, le spaccature, sembrano ripetere e ricalcare quello che è rimasto delle vie, delle piazze della vecchia città sepolta e abbandonata. L'assenza della vita e la presenza della morte non negano il dolore, ma lo incorporano in una sorta di sarcofago bianco, il quale ingloba le macerie, i resti, come fossero reliquie da preservare. Questo, artisticamente, ha la funzione di conservare e non cancellare, esorcizzare, dimenticare la presenza del resto, reliquia laica, con il suo deterioramento e assorbimento da parte della vegetazione circostante. È emblematico come le macerie siano state inglobate, ospitate come simbolo della ferita, icona laica di assenza. Incarnare la presenza della morte significa ospitare il vuoto della vita, sottraendo dalla visione e dall'esperienza fisica e corporale la devastazione del sisma. L'opera, grazie alla sua impostazione, non risulta mera apertura della ferita, che mostra il vuoto, il terrificante, provocando allo spettatore uno scontro ustionante con il reale lacaniano. Attraverso la forma, che ospita la ferita, essa ha la funzione di creare un velo, una soglia. Realizzare tra opera e spettatore una soglia della ferita, della morte, del trauma elevando la ferita a dignità di poesia, con la funzione di creare un ponte con il passato. Il passato, come nel soggetto, non è mai remoto, il tempo della memoria è il tempo del reale. Inizialmente, la popolazione faceva ritorno alla vecchia Gibellina, distrutta, come forma di riconnessione con il passato; essi potevano ritrovare, riconoscere i loro luoghi di memoria: le vie percorse, la propria casa. Una connessione auratica, collegabile a quella di Benjamin. L'azione di Burri sembra ricreare un vero e proprio monumento cimiteriale, il cui significato, come per rovine, lapidi, tombe, costituisce un segno di presenza, che rimanda all'assenza. Una storia che viene evocata dal passato nel *hic* del luogo, che ha un'aura sacrale, con cui è possibile una riappropriazione ed elaborazione della storia.

Difronte al trauma, la presenza della morte nell'arte si svincola dalla reazione maniacale, ovvero celare e dimenticare velocemente, azione associabile alla costruzione della nuova Gibellina. L'opera di Burri ospita la presenza della morte, della ferita, che, inglobata, rivela l'impossibilità, come sosteneva J. Derrida, del

compimento del lavoro del lutto<sup>268</sup>. Il *Grande Cretto* è l'esito del lavoro del lutto, la costruzione della nuova città, e del suo fallimento: "nessuno può dimenticare, nessuno può vedere, nessuno può ignorare il sudario bianco attraverso il quale la ferita non cessa di riaprirsi"<sup>269</sup>. Un velo mortuario è ravvisabile nella Valle del Belice. L'opera riapre l'orrore della morte, ma allo stesso tempo sa riportare la vita nel luogo della morte; il candore del bianco nel nero della fine. Il *Cretto* non vuole essere luogo di sepoltura, per dare sepoltura, un'opera cimiteriale. Questo perché la memoria non riassorbe il dolore della ferita, la libido nell'opera rimane fissa nel luogo della morte, si cristallizza in una sepoltura senza fine. Come nelle maschere funebri romane, che incarnavano l'anima e la presentificazione del soggetto morto, al momento di un nuovo funerale, per accompagnare l'anima del nuovo defunto; qui il *Cretto* con il suo velo di pietra si mostra come volto che incarna, introduce fisicamente e simbolicamente l'oggetto perduto. A differenza dell'arte del passato non esiste l'esorcizzazione della presenza della morte attraverso la bellezza. La bellezza come forma di difesa dal trauma, ne sono esempio le opere che rappresentano la crocifissione. "La bellezza non sorge mai dall'esorcismo fobico della ferita, ma solo dall'accoglienza della ferita"<sup>270</sup>, questo significa che il lavoro del lutto freudiano, che diventa un lutto impossibile per Derrida mette in luce come non sia possibile disfarsi del morto. La forza lirica del *Cretto* è mostrare che "non c'è resurrezione senza morte, ma l'evento dell'opera può elevare questa impossibilità alla dignità della vita che non vuole morire, che continua a vivere"<sup>271</sup>, attraverso la sua capacità di esprimere ciò che è inesprimibile, un'orazione silenziosa, laica, commemorativa.

#### 4.3.2.1 *Reflecting Absence*, Michael Arad e Peter Walker

Emblematica nella sua espressione e di correlazione dal punto di vista ideologico con il *Grande Cretto* fu l'opera *Reflecting Absence* [Fig. 44], intervento, monumento architettonico commemorativo, realizzato da Michael Arad e Peter Walker. Situata a

---

268 J. Derrida, *Spettri di Marx* (1993), tr. it. G. Chiurazzi, Varese, Raffaello Cortina Editore, 1994, p. 125. "Come il lavoro del lutto, dopo il trauma, lo scongiuro dovrebbe assicurarsi che il morto non ritornerà: presto, far di tutto perché il suo cadavere resti localizzato [...]". Inoltre non riuscendo il soggetto ad assimilare il morto a sé ne risulta "un lutto interminabile [...] senza limite affidabile, nella realtà o nel concetto, tra l'introspezione e l'incorporazione."

269 M. Recalcati, *Alberto Burri. Il Grande Cretto di Gibellina*, cit., p. 46.

270 Ivi. p. 29.

271 Ivi. p. 49.

New York, per celebrare i dieci anni dall'evento tragico della caduta delle Torri Gemelle, dell'11 settembre 2001. L'opera architettonica è caratterizzata dalla presenza di due enormi vasche, cave, di forma quadrata, collocate all'interno di uno spazio verde. All'interno delle vasche scorre lungo la parete, costantemente, una cascata d'acqua, che scompare all'interno di un *impluvium* e sui bordi esterni sono incisi i nomi delle vittime. Ciò che l'opera colloca al centro è l'assenza, un lavoro sulla presenza dell'assenza, del vuoto, come testimonia lo stesso artista Michael Arad in un articolo dal titolo *Reflecting Absence*<sup>272</sup>. I processi artistici che vengono incarnati nel lavoro del lutto sono la ripetizione del trauma, gli artisti non hanno voluto ripristinare l'altezza e la potenza delle torri, bensì le vasche sono testimonianza del vuoto che esse hanno lasciato. Si esprime con potenza il trauma dell'assenza, una sorta di nuova caduta delle due Torri, che hanno lasciato un varco nel terreno e nella società. L'incarnazione della ferita nell'opera si manifesta attraverso la profondità delle vasche, che espongono la ferita, la crepa sul terreno della presenza della loro assenza. I due vuoti sono i contenitori della perdita. I vuoti nel terreno non sono stati coperti, nascosti. Dunque, la ferita non appare esorcizzata, negata, ma è esposta, ospitata e organizzata in un'oasi di silenzio di un tempo sospeso, collocato all'interno di New York, città per eccellenza della frenesia. Inoltre, la presenza dei nomi, sul bordo esterno delle vasche, testimonia la medesima presenza dell'assenza delle vittime, come sostenuto da Massimo Recalcati, prendono le sembianze di un "rosario laico"<sup>273</sup>. In quest'opera commemorativa ciò che con forza si esprime è il mancato compimento del lutto e che il lavoro del lutto proposto dell'arte è nella sua impossibilità di essere compiuto in termini freudiani. Gli innumerevoli morti non possono essere cancellati, essi permangono sempre nella memoria, in questo caso sociale. L'opera come un organismo ripete, incorpora, ospita e sublima l'evento traumatico per creare un ponte con il passato. Il passato, come quello del soggetto non è mai remoto, il tempo della memoria è il tempo del reale, che getta luce sulla realtà. I resti del passato si rivelano nell'arte, come nel soggetto, prossimi al tempo presente, con la capacità di illuminarne anche il futuro, perché lascia un'eredità allo spettatore.

---

272 Michael Arad, *Reflecting Absence*; <https://placesjournal.org/assets/legacy/pdfs/reflecting-absence.pdf> [ultimo accesso 4 ottobre 2023].

273 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, cit., p. 78.



## CAPITOLO QUINTO: LA PRESENZA DELLA MORTE NELLE OPERE DI NAN GOLDIN

### 5.1 Nan Goldin: funzione della fotografia

Nata a Washington D.C., nel 1953, Nan Goldin si trasferì con la famiglia a nord di Boston, ove frequentò la School of the Museum of Fine Arts. La sua adolescenza fu segnata dal suicidio della sorella Barbara Holly Goldin, che pose fine alla sua vita presso la stazione dei treni della città natale, quando aveva solo diciotto anni, nel 1965. Quando questo evento accadde Nan Goldin aveva solo undici anni. “I realized that in many ways, I was like my sister. I saw history repeating itself. Her psychiatrist predicted that I would end up like her”<sup>274</sup>, per questo motivo Nan ebbe paura di morire fino ai diciotto anni. Il rifiuto della famiglia e sociale nei confronti di ciò che allora era considerato un tabù: il suicidio adolescenziale la portò ad abbandonare il nucleo familiare all’età di quattordici anni e si trasferì presso alcune famiglie affidatarie. Allontanandosi dalla famiglia si rese conto di ricordare solo ciò che diceva e cosa significava la sorella per l’artista e non il senso tangibile di chi fosse, come si presentasse, l’aspetto, gli occhi, il suono della sua voce. Per questo motivo, cominciò all’età di diciotto anni a fotografare amici, familiari, situazioni nella quale era collocata, evitando di perderne il ricordo, rappresentando e ricercando attraverso l’obiettivo sempre la verità. Questo le permise di creare un diario, un album fotografico, che a differenza di quelli familiari non negassero i racconti non positivi:

I didn’t accept the myth that families tell themselves and present to the world. [...] I took the pictures in this book so that nostalgia could never color my past. I wanted to make a record of my life that nobody could revise: not a safe, clean version, but instead, an account of what things really looked like and felt like and smelled like.<sup>275</sup>

Ciò che scrisse l’artista mette in luce la poetica delle sue fotografie: catturare il sapore e l’odore della vita, quella reale, istituendo così un forte legame tra arte e vita. Questo attraverso l’esplicitazione, in foto dai momenti di festa, momenti di riso, rapporti intimi sessuali tra le persone, attimi di quotidianità, alle dipendenze e uso di sostanze stupefacenti, momenti di tristezza e abbandono attraverso il loro legame con la morte.

---

274 N. Goldin, *The ballad of sexual dependency*, Italia, Aperture Foundation, 2012, p. 9.

275 Ivi. p. 145.

“She questioned our identity [...] [and] the human condition and the way we live, ad individual now [...]. Her photographic work can thus be read as an encyclopedia of gazes”<sup>276</sup> nate dalle relazioni con le persone. Le tematiche contenute nelle sue foto costituiscono un percorso di esperienze segnate dal limite; al limite sono rappresentate le feste, i *party*, che si potrebbero definire in termini dionisiaci, caratterizzati dalla libera sessualità, al limite le rappresentazioni che sanciscono l’emancipazione della droga e la violenza subita da un suo ex fidanzato. Questi contesti prendono piede in uno sfondo di morte e malattia, causata dalla droga e dall’avanzare dell’AIDS. Malattia e sesso, lusso e miseria, sono le tematiche che emergono dal suo lavoro fotografico. L’esordio dell’artista fu con l’utilizzo di piccole foto e Polaroid in bianco e nero, che catturavano il ritmo della sua vita, cristallizzando i momenti di cambiamento dall’adolescenza all’età adulta, che si ispirava e faceva riferimento a film e riviste: “Film seek to adapt themselves to the tastes of their audiences, who, in turn, model themselves after films”<sup>277</sup>, riuscendo a catturare l’identità di una sottocultura, che si rifaceva e dipendeva dalla società dominante per emulazione o contraddizione. Il primo lo si nota da uno dei primi ritratti di Nan, realizzato da David Armstrong *Nan in velvet gown*, 1971. Nan imita le pose *glamour* dei poster appesi al muro o dalla fotografia scattata a Suzanne Fletcher *Suzanne as a ghost*, 1971, ove la protagonista imita con l’abbigliamento, il trucco le pose delle modelle, mostrando come “this subculture of the media world had become paradigmatic of the society of spectacle”<sup>278</sup> e dal polo opposto come lo spettacolo, la fotografia di moda fosse influenzata dalla sottocultura, come nel caso dell’emblematico film di Michelangelo Antonioni, *Blow Up*, 1966. Nel film le modelle, dal protagonista fotografate, assumono pose orgasmiche per mettere in mostra i vestiti. Il secondo emerge attraverso gli scatti delle *drag queen*, durante i concorsi di bellezza, mostrando l’intimità e il dietro le quinte delle identità costruite, sfondando la facciata della vita borghese americana, che si

---

276 J. Sartorius, *Deep Pictures of Us All*, in *I’ll Be Your Mirror*, cat. (New York, Whitney Museum of America, 3 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997) a cura di E. Sussman, D. Armstrong, Zurigo, Scalo, 1996, pp. 319-324, qui p. 323: <https://archive.org/details/nangoldinillbeyo0000suss> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

277 E. Sussman, *In / Of Her Time: Nan Goldin’s Photographs*, in *I’ll Be Your Mirror, I’ll Be Your Mirror*, cat. (New York, Whitney Museum of America, 3 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997) a cura di E. Sussman, D. Armstrong, cit., pp. 25-44, qui p. 27: <https://archive.org/details/nangoldinillbeyo0000suss> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

278 Ivi. p. 28.

mostra anche attraverso il suo lavoro *The Ballad of Sexual Dependency*. La funzione della fotografia per Nan è testimoniata da Marvin Heiferman:

Goldin has written that she began photographing to save her own life, as a way of fighting off the same kind of emotional and cultural ennui that led to her older sister Barbara's suicide. Photography gave Goldin a voice that would not be censored, silenced, or lost, that would not disappear. Picture couldn't save Nan's sister from death, but they would keep Nan alive; they would validate her thoughts, reflect her changing identity, her experiences, and her feelings, by keeping a photographic record that no one could control or rewrite.<sup>279</sup>

## 5.2 *The Ballad of Sexual Dependency*: la presenza dell'assenza

*The Ballad of Sexual Dependency* venne realizzata quando l'artista si trasferì a New York dal 1978. L'opera in questione nacque come performance effimera di diapositive<sup>280</sup> con testi e musica dal vivo<sup>281</sup> (poi registrata), presentata nei club di New York, nel quartiere Bowery. Le prime esibizioni si svolsero all'Op Screening Room, Mudd Club e nel locale in cui lavorava come barista al Tin Pan Alley, per poi divenire opera indipendente nel 1981. Le fotografie da lei scattate nel corso della sua carriera mettono in luce così l'*underground* della società eliminando le maschere del soggetto, con il fine di mostrare l'eternità delle sensazioni. L'esposizione delle opere in questi bar forniva la possibilità agli artisti di farsi conoscere, mescolandosi con la società *underground* composta da prostitute e persone dipendenti da sostanze stupefacenti. Questo ambiente era una calamita, fonte di ispirazione per gli artisti. Il contesto delle fotografie scattate da Nan "show chronicles the decadence of a later age – the punk subculture of urban bohemia"<sup>282</sup>, in questo senso l'opera è stata associata alla cultura *punk*, alimentata dalla droga, immersa nel *glamour* e dall'autodistruzione. Questo come riflesso di un atteggiamento di ribellione "deconstructing social norms, beliefs,

---

279 M. Heiferman, *Pictures of Life and Loss*, in *I'll Be Your Mirror, I'll Be Your Mirror*, cat. (New York, Whitney Museum of America, 3 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997) a cura di E. Sussman, D. Armstrong, cit., pp. 277-282, qui p. 278: <https://archive.org/details/nangoldinillbeyo0000suss> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

280 Per ragioni economiche, a causa dei costi elevati di sviluppo fotografico, Nan Goldin utilizzò le diapositive come metodo di presentazione delle sue foto.

281 Con la collaborazione del gruppo Del Byzanteens.

282 E. Sussman, *In / Of Her Time: Nan Goldin's Photographs*, in *I'll Be Your Mirror, I'll Be Your Mirror*, cat. (New York, Whitney Museum of America, 3 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997) a cura di E. Sussman, D. Armstrong, cit., pp. 25-44, qui p. 34: <https://archive.org/details/nangoldinillbeyo0000suss> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

and values in order to more purely experience life”<sup>283</sup>. La compresenza di testi, immagini e suoni conferisce all’opera una narratività tipica del cinema, con la funzione di “show exactly what my world looks like, without glamorization, without glorification” testimoniò l’artista in *The Ballad of Sexual Dependency*, “this is not a bleak world but one in which there is an awareness of pain, a quality of introspection”<sup>284</sup>.

Donne: mentre si guardano allo specchio, a letto, che si travestono, nude nei bagni, maltrattate, prostitute; uomini: penserosi, mentre bevono o si masturbano, mentre si radono; gente che si droga, si traveste; coppie omosessuali; infine, nature morte: letti sfatti, stanze vuote, tombe, graffiti di due scheletri che si baciano e abbracciano, questi sono il repertorio dei temi che emergono dalle fotografie. Tra le fotografie più emblematiche vi sono: *Self-portrait in blue bathroom* (1980) [Fig. 45], *Suzanne with Mona Lisa* (1981), *Sandra in the mirror* (1985), *Suzanne in the green bathroom* (1984), *Käthe in the tub* (1984). Queste opere mostrano donne il cui riflesso del corpo è colto dallo specchio. La funzione dello specchio è creare un doppio del corpo della donna, che contrariamente allo sguardo sessualizzato dell’uomo, nelle sue rappresentazioni storico-artistiche, qui funge da dialogo tra la donna e se stessa o “the self-contained eroticism caught by the woman’s gaze”<sup>285</sup>; “the self-contained pleasure of these women is devoid of the rhetoric often associated with feminism or lesbian activism.”<sup>286</sup> Altre sfumature di sensualità sono contenute in altre opere come *Bobby masturbating* (1980), in cui l’uomo è colto, come fosse ignaro della fotocamera, nel suo stato organismico; *Philippe H. and Suzanne kissing at Euthanasia* (1981); *Me on top of my lover* (1978); *Roommates in bed* (1980), *Skinhead having sex* (1978), visioni distanziate e costruite del sesso, che andavano a pari passo con la produzione cinematografica dei suoi amici. Ai party rappresentati come in *Twisting at my birthday party* (1980) o in *Monopoly game* (1980), si rappresentano momenti altrettanto al

---

283 P. Lewin, P. Williams, *The ideology and Practice of Authentic in Punk Subculture*, in *Authenticity in Culture, Self, Society*, a cura di P. Lewin, P. Williams, Surrey, Farmham, 2009, pp. 65-86, qui p. 71.

284 N. Goldin, *The ballad of sexual dependency*, cit. p. 6.

285 E. Sussman, *In / Of Her Time: Nan Goldin’s Photographs*, in *I’ll Be Your Mirror, I’ll Be Your Mirror*, cat. (New York, Whitney Museum of America, 3 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997) a cura di E. Sussman, D. Armstrong, cit., pp. 35-36: <https://archive.org/details/nangoldinillbeyo0000suss> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

286 Ivi. p. 36.

limite sui quali cominciano ad impernarsi momenti di tristezza e dolore emotivo: *April crying at 7th and B* (1985), *Suzanne crying* (1985); inoltre, si prenda in considerazione il livido sul corpo in *Heart-shaped bruise* (1980) [Fig. 46], l'immagine rivela, con umorismo e seduzione, un livido a forma di cuore, come fosse un'anteprima di un rapporto sessuale, più che del dolore della ferita il fascino per violenza, autodistruzione, nella società giovanile. Si mostra anche il viso martoriato, gli occhi anneriti in *Nan after being battered* (1984) [Fig. 47], che riflette l'oscurità nelle relazioni interpersonali, la Goldin picchiata duramente dal suo ex fidanzato, nel 1984 in un albergo a Berlino. Questa ambivalenza delle fotografie sottolinea la presenza della pulsione all'autodistruzione e un forte disprezzo nei confronti del futuro, soprattutto con le fotografie che mettono in mostra l'uso di sostanze stupefacenti, come in *Getting high* (1979). Queste sono le immagini che più incarnano il riferimento alla presenza della morte e la sua vicinanza. L'uso di queste sostanze era molto frequente nell'ambiente, che Nan Goldin frequentava, riconoscendo questa pratica, a posteriori, come una delle cause per cui le persone che frequentava morivano, facendo pian piano scomparire il senso di immortalità nel quale le persone credevano di vivere. Questo senso si pose in relazione al proliferare dell'epidemia dell'AIDS, che fece assumere un ulteriore significato a *The Ballad of Sexual Dependency*, Luc Sante a tal proposito scrisse: "Nan slides made us aware, however subliminally, of the fragility of our eggshell bodies, the transience of our fun, the vulnerability of our bounds"<sup>287</sup> e come sottolineato da E. Sussman: "that convey the passage from health to death"<sup>288</sup>. Oltre, quindi, alla rappresentazione dell'amore Nan fece spazio alle rappresentazioni dell'assenza, la volontà dell'artista di catturare l'istante, le relazioni con le persone diventò un'espressione per affermare la scomparsa, la perdita e la morte. In questo senso la fotografa si colloca come definita da R. Barthes "agent[e] della Morte"<sup>289</sup>, ovvero gli scatti di Nan costituiscono rappresentazioni di momenti, luoghi e soggetti

---

287 L. Sante, *All Yesterday's Parties*, in *I'll Be Your Mirror, I'll Be Your Mirror*, cat. (New York, Whitney Museum of America, 3 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997) a cura di E. Sussman, D. Armstrong, cit., pp. 97-128, qui p. 102: <https://archive.org/details/nangoldinillbeyo0000suss> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

288 E. Sussman, *In / Of Her Time: Nan Goldin's Photographs*, in *I'll Be Your Mirror, I'll Be Your Mirror*, cat. (New York, Whitney Museum of America, 3 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997) a cura di E. Sussman, D. Armstrong, cit., p. 42: <https://archive.org/details/nangoldinillbeyo0000suss> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

289 R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), cit., p. 93.

che non vi sono più, presentificando quello che non poteva più essere. La funzione della sua fotografia è stata quella di preservare vita e memoria, confermando e presentificando la morte. “Unable to make the pictures powerful enough to keep [...] our friends alive, Goldin ironically gives us pictures of life and loss and returns them into pictures to live by.”<sup>290</sup> Inoltre, questa rappresentazione dell’assenza nella presenza si evince anche nelle rappresentazioni fotografiche di spazi vuoti, interni, paesaggi, come in *Empty beds* (1979), *Valentine’s Day* (1983), *Twin graves* (1982), essi fungono da metafora, E. Sussman li definisce come una “track [...] she [the artist] uses the emptiness in the spaces as a metaphor of loss”<sup>291</sup>, che hanno la capacità di “gasp of the presence of absence”<sup>292</sup>.

### 5.2.1 Breda Beban, spazi di memoria: presenza e assenza

Gli spazi di presenza e assenza di Nan Goldin si legano concettualmente a quelli dell’artista Breda Beban. Nata nel 1952 a Zagabria, frequentò l’Accademia di Belle Arti, all’inizio degli anni Settanta, successivamente, in seguito continuò gli studi postlaurea a Zagabria e a Berlino. Breda Beban, dal 1986, iniziò a realizzare film e video con il suo compagno Hrvoje Horvatic.<sup>293</sup> Beban e il suo compagno lasciarono la Croazia, a causa della Guerra civile, nel 1991, stabilendosi a Londra. Le fotografie dell’artista in *I lay on the Bed waiting for his Heart to stop Beating* (1991-1997) sono costituite da trentasei foto, scattate in varie località frequentate nel periodo di fuga. Queste mettono a confronto due tempi, il primo quello sigillato dall’immagine, l’istante del passato, mentre il secondo l’*hic et nunc*, che costituisce un ritorno al passato. Il suo lavoro è un diario narrativo di un luogo, di un tempo, collegato alla memoria. Si nota, nella successione di fotografie, una ripetizione di sequenze: “first there is an image of a bed in an interior; then there is an image as from a gaze out of

---

290 M. Heiferman, *Pictures of Life and Loss*, in *I’ll Be Your Mirror, I’ll Be Your Mirror*, cat. (New York, Whitney Museum of America, 3 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997) a cura di E. Sussman, D. Armstrong, cit., p. 282. <https://archive.org/details/nangoldinillbeyo0000suss> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

291 E. Sussman, *In / Of Her Time: Nan Goldin’s Photographs*, in *I’ll Be Your Mirror, I’ll Be Your Mirror*, cat. (New York, Whitney Museum of America, 3 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997) a cura di E. Sussman, D. Armstrong, cit., p. 43: <https://archive.org/details/nangoldinillbeyo0000suss> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

292 Ivi. p. 44.

293 R. Betterton, *Spaces of Memory: Photographic Practices of Home and Exile in the work of Breda Beban*, in “n.paradoxa”, vol. 13, 2004, pp. 22-28, qui. p. 22.

the window; and [...] there are two close-ups of the outside world”<sup>294</sup> e si conclude con due letti singoli, accostati, fotografati nell’ospedale di Homerton, Londra, ove il suo compagno morì nel 1997<sup>295</sup>. Le fotografie sono state collocate all’interno di una struttura, un ordine, questo funge “as psychic containers against emotional breakdown”<sup>296</sup>. Come sottolineato nel catalogo *Still*, dedicato alla mostra *Still* svoltasi presso la Site Gallery di Londra del 2000, da Adrian Searle: “going to the window, a daily act, becomes a figuration of disconnectedness from one’s surroundings, but it is also the first step (get up and go to the window) of finding, or re-finding one’s place in the world”<sup>297</sup>. L’opera prevede dunque la ripetizione del trauma, sia del periodo di fuga della coppia, sia nella risignificazione dell’opera alla luce della morte del marito<sup>298</sup>. La funzione della ripetizione costituisce una forma di padronanza del trauma. Gli spazi vuoti lasciano con sé un residuo della presenza di qualcuno, che è stato presente, evocato attraverso il letto disfatto. Questo si configura come la traccia di un corpo. La funzione di questo spazio evocatore è stata delineata da Peggy Phelan in *Mourning Sex*:

I am investigating [...] the possibility that something substantial can be made from the outline [o anche traccia, resto] left after the body has disappeared. My hunch is that the affective outline of what we’ve lost [che si lega all’origine del ritratto] might bring us closer to the bodies we want still to touch than the restored illustration can. Or at least the hollow of the outline might allow us to understand more deeply why we long to hold bodies that are gone.<sup>299</sup>

Breda Beban non replica la forma corporea, per trattenerla, come nell’arte del passato, ma la traccia, il contorno lasciato dal corpo nello spazio, che pare essere infestato da una presenza fantasma. Il fallimento nel riportare la presenza del soggetto perduto offre

---

294 G. Carbi Jesurun, *Breda’s lesson*, Udine, Trieste Contemporanea and Juliet Editrice, 2018, p. 28: <https://www.triestecontemporanea.it/files/File/BREDA’S%20LESSON.pdf> [ultimo accesso 31 gennaio 2024].

295 Cfr. S. Sherwin, *Artist of the week 102: Breda Beban*, in “The Guardian”, 2010: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/aug/25/artist-of-the-week-breda-beban> [ultimo accesso 29 gennaio 2024].

296 R. Betterton, *Spaces of Memory: Photographic Practices of Home and Exile in the work of Breda Beban*, in “n.paradoxa”, vol. 13, 2004, pp. 22-28, qui. p. 23.

297 A. Searle, *Breda Beban: Still*, cat. (Londra, Site Gallery, 13 maggio – 26 giugno 2000), Londra, Site Gallery, 1999, p. 3.

298 Gli spazi vuoti fungono da predizione di una futura assenza.

299 P. Phelan, *Introduction: this book’s body*, in *Mourning Sex: performing public memories*, a cura di P. Phelan, Londra-New York, Routledge, 1997, p. 3: <http://archive.org/details/mourningsexperfo00phel/mode/1up> [ultimo accesso 29 gennaio 2024].

la possibilità a coloro che sono rimasti di separarsi tramandando una diversa storia di sopravvivenza come nel caso di *The Miracle of Death* (1998). Questo lavoro fotografico è costituito da sei foto, scattate a Londra. Gli spazi vuoti fotografati costituiscono un paesaggio psichico, su cui Beban collocò la scatola con le ceneri di Hrvoje Horvatic. La scatola è stata collocata vicino ad una finestra, in cucina, sopra alla scrivania, sul letto. L'incarnazione della presenza della morte si manifesta attraverso un taglio, la stasi della vita che viene a patti con la morte, con l'assenza del corpo. M. Recalcati a tal proposito scrisse: "il trauma della perdita consiste innanzitutto nel fatto che non c'è più nessuno ad attendermi."<sup>300</sup>. I luoghi, a seguito del lutto, sono permeati da un senso palpabile di assenza, dove la presenza della morte si manifesta attraverso gli spazi vuoti e i silenzi. Le fotografie di Breda Beban, in questo senso, pongono al centro le reliquie, ciò che resta, il resto del marito sottolineando la presenza della morte e l'assenza tangibile del corpo, della persona, che occupò quei luoghi intrisi di memoria.

### 5.3 La presenza della morte in *Cookie Portfolio*

Nan Goldin incontrò l'attrice Dorothy Mueller, conosciuta attraverso il suo soprannome Cookie, alla fine degli anni Settanta, attraverso degli incontri casuali, che fecero sviluppare, tra di loro, una grande amicizia<sup>301</sup>. L'attrice venne fotografata centinaia di volte dalla Goldin, per un lungo periodo di tredici anni, fino a quando Cookie morì nel 1989. Questo evento fu per Nan Goldin un'occasione per renderle un tributo attraverso una selezione di quindici foto, alcune di esse facevano parte di *The Ballad of Sexual Dependency*, collocate all'interno di *Cookie Portfolio*.

Il portfolio si sviluppa con le immagini in vita dell'attrice, nei bar, night club presso Lower East Side, ove si cristallizzano le diverse sfumature della personalità di Cookie, a tal proposito la stessa Nan Goldin affermò in un'intervista "Maybe more than other photographers I don't believe in the single portrait. I believe only in the accumulation

---

300 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, cit., p. 36.

301 J. H. Robinson, J. Weinberg, N. Goldin, *Fantastic Tales: The photography of Nan Goldin*, cat. (Pennsylvania, Palmer Museum of Art, 30 agosto – 4 dicembre 2005), Michigan, Palmer Museum of Art, 2005, p. 2. "Cookie was a social light, a diva, my idol. Over the years she become a writer, a critic, by best friend, my sister".



of portraits ad a representation of a person.”<sup>302</sup> Sotto questa luce tutte le fotografie volevano ricreare un ritratto di Cookie. La particolarità dell’opera è il fatto che non vi sono solo immagini della vita di Cookie ma anche della morte con *Cookie in Her Casket*; la prima immagine in cui Nan si concentrò sul defunto.

Interessante è fornire, innanzitutto, un’analisi sull’autorappresentazione di Cookie, in quanto modella e attrice. La presentazione di sé al pubblico fu una delle sue prime preoccupazioni, probabilmente legata ai suoi problemi di acne, su cui scrisse un testo chiamato *How to Get Rid of Pimples* (1984), in cui forniva dei consigli su come eliminarla. Nell’ambito dello spettacolo come testimonia Amy Scholder in *Ask Dr. Mueller: the writings of Cookie Mueller* si vestiva con abiti comprati al Janis Joplin, un negozio dell’usato<sup>303</sup>. Questi indumenti venivano modificati dall’attrice, in quanto ella non trovava nei negozi degli abiti che le piacessero veramente. Il suo atteggiamento nei confronti della moda allontanò la sua figura dai modelli tradizionali, avvicinandosi a un sistema di travestimento analogo a quello delle *drag queen*. L’indumento, in questo senso, assunse la capacità di trasformare, ridefinire la sua identità. Questo *modus operandi* la rese icona *glam* degli anni Settanta, costituito da pose e rappresentazioni del corpo della donna superficiali e costruiti. Cookie Mueller collaborò molto spesso con il regista John Waters, il quale definì il suo stile inconfondibile come “the Cookie look”<sup>304</sup>. Inoltre, J. Waters scrisse:

She was the only person I knew who didn’t comb her hair for twenty-five years and still managed to look... well, beautiful. [...] The Lower East Side is still filled with fake Cookies but they never seem to pull it off as effortlessly as the real Cookie did. Yes, they look crazy. Yes, they look scary. Some even cheap enough. But Cookie combined it all, and somehow become a knockout.<sup>305</sup>

Il suo *look* definito “crazy” e “scary” combinava l’utilizzo di eyeliner, ben marcato, e capelli in disordine, gioielli e abbigliamento rivisitato da sé. Questo stile la collocò in relazione all’*underground* di New York di quegli anni; difatti, Denise Duhamle scrisse:

---

302 D. Armstrong, W. Keller, N. Goldin, *On Acceptance: A Conversation*, in *I’ll Be Your Mirror*, cat. (New York, Whitney Museum of America, 3 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997) a cura di E. Sussman, D. Armstrong, cit., pp. 447-462, qui p. 454: <https://archive.org/details/nangoldinillbeyo0000suss> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

303 J. Waters, *Introduction*, in *Ask Dr. Mueller: the writings of Cookie Mueller*, in *Ask Dr. Mueller: the writings of Cookie Mueller*, a cura di Amy Scholder, New York, High Risk Books, 1997, pp. I-XII, qui p. XI: <https://www.archive.org/askdrmuellerwrit00muel> [ultimo accesso 26 gennaio 2024].

304 Ivi. p. XII.

305 Ibidem.

“You were the bad girl / everyone wants to be”<sup>306</sup>. Nonostante le descrizioni su Cookie, Nan Goldin non la rappresentò nelle sue fotografie come “crazy” e “scary”, ma una Cookie sia festosa come in *Cookie and Sharon Dancing in The Back Room* (1976) [Fig. 48], sia vulnerabile come in *Cookie at Tin Pan Alley* (1983) [Fig. 49]. Queste tematiche emergono nelle fotografie in cui l’artista era ancora viva. Quello che sottolineano, le rappresentazioni di Goldin e la descrizione di Waters, non sono due versioni in contrasto della personalità dell’attrice, ma le sue diverse sfaccettature. L’utilizzo del trucco pesante, vestiti, gioielli e capelli spettinati, ribelli sono stati interpretati dalla stessa Cookie come una forma di protezione e maschera; la ribellione del suo stile costituiva una forma di protezione. Questo emerge nel suo scritto *My Bio – Notes on An American Childhood*<sup>307</sup>. Curare la sua apparenza divenne un modo per mantenere intatta la sua identità come pare visibile anche, attraverso alcune fotografie di Nan Goldin, durante la sua lotta contro la malattia: AIDS. Le fotografie sulla malattia evidenziano un rapporto tra il declino fisico in analogia al peggioramento della sua salute. In *Cookie in the Garden of Ciro’s* (1989) [Fig. 50] si comincia a notare un cambiamento, non tanto nello stile, sempre appariscente: collane, braccialetti e anelli, vistosi orecchini, occhi ben definiti dal trucco e labbra carnose e rosse, quanto nei ricci dei suoi capelli e la presenza del bastone sopra la panchina. Quest’ultimo elemento risulta molto significativo in quanto prelude al suo avvicinamento e la presenza della morte. Ancor più significativa è l’immagine *Cookie + Sharon on the bed* (1989) [Fig. 51]. Questa foto, drammatica, mette in evidenza la salute incerta di Cookie. Essa, collocata in secondo piano, è avvolta dalle coperte, il cui volto si intravede, ombreggiato, dalla debole luce nella stanza. Cookie si presenta, per la prima volta, senza trucco; segnano il volto la stanchezza e la malattia. In primo piano, Sharon, ex amante e amica, seduta sul bordo del letto, con il volto, rivolto verso il basso, segnato dal trucco sciolto a causa delle lacrime. Nan Goldin immortalò le tracce della tristezza sulla pelle di Sharon, dando eco a “these people [that] are dying in a

---

306 D. Duhamle *Beauties Who Live Only for an Afternoon*, in *Up is Up, But So is Down: New York’s Downtown Literary Scene*, a cura di B. Stosuy, New York, University Press, 2006, p. 305.

307 C. Mueller, *My Bio – Notes on an American Childhood*, in *Walking through Clear Water in a Pool Painted Black*, a cura di C. Mueller, New York, Semiotext(e), 1990, p. 142.

whisper”<sup>308</sup>, evidenziando l’assenteismo della cultura, che disprezzava coloro che avevano contratto l’AIDS. Sulla parete, adornata da una carta da parati *bohémien*, spicca un quadretto che ritrae il matrimonio tra Cookie e Vittorio. Questo quadretto enfatizza i momenti felici della vita di Cookie, creando un contrasto palpabile con la drammaticità dell’evento di sofferenza, nel quale Sharon prestò, nel momento del bisogno, amorevolmente cura a Cookie. Se in *Nan after being battered* (1984) la ferita rappresentava un simbolo di forza; Nan si ritrae frontalmente, le sue labbra, carnose, sfoggiano con eleganza il vibrante rosso del rossetto, le ecchimosi, sul suo volto, e il rosso del sangue nell’occhio si trasformano in un simbolo di forza analogo al colore del rossetto. In questo senso, le ferite sul suo volto costituiscono una sorta di maschera, che non hanno la funzione di nascondere l’autenticità dell’io, ma rivelano, nella loro presenza, una bellezza di resistenza. Contrariamente, nella fotografia di Cookie, non curata nella sua immagine, si rivela piuttosto una lotta in procinto di essere persa.

*Cookie being X-rayed* (1989) [Fig. 52] è stata scattata mentre Cookie si stava sottoponendo, per indagare la sua condizione, a una radiografia ai raggi X. Il suo volto, che si intravede attraverso un tenue bagliore di luce, è immerso nell’oscurità. Il vuoto che la circonda è sinonimo di presenza della morte. Il suo corpo non pare più spettacolarizzato dalle pose, dal suo trucco, dai suoi vestiti, dal “look” di Cookie, che aveva la funzione di scudo, come delineato in precedenza. Cookie pare essere assente. Il riconoscimento del sé come Cookie subisce un processo di disidentificazione con l’immagine dello specchio, il corpo si presenta come umano: Dorothy. Il vuoto che la circonda, che la isola, dal contesto ospedaliero e dalla presenza umana sottolinea l’isolamento sociale, a causa dell’AIDS, attuato dalla società. Questa immagine si pone nettamente in contrasto con *Cookie in her casket* (1989) [Fig. 53]. Il pullulare delle decorazioni (fiori, gioielli) celano silenziosamente la battaglia contro la malattia. Questo contrasto è tra l’apparenza fastosa e la lotta interiore. Le immagini della sofferenza si discostano da un altro lavoro fotografico di Nan, in particolar modo si fa riferimento alle immagini di Gilles, nel suo letto di ospedale, ove l’artista catturò le devastazioni dell’AIDS sul corpo dell’amico. *Gilles and Gotscho at home* (1992),

---

308 *A last letter*, in *I’ll Be Your Mirror*, cat. (New York, Whitney Museum of America, 3 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997) a cura di E. Sussman, D. Armstrong, cit., p. 274. <https://archive.org/details/nangoldinillbeyo0000suss> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

*Gilles and Gotscho embracing* (1992), *Gotscho Kissing Gilles* (1993) e *Gilles's arm* (1993) [Fig. 54] sono quattro immagini in cui lo “space where disappearance is made visible. This visibility of the disappeared is a new way of knowing and therefore a new opening to history”<sup>309</sup>. In particolare, nella storia del corpo: “Goldin’s images [...] render explicit how history is formed by bodies that have certain, but always possibly transforming”<sup>310</sup>. Emerge, attraverso le fotografie un nuovo linguaggio per raccontare la storia, che incorpora la morte nel nome proprio del soggetto, che viene collocato nella seconda morte lacaniana. Goldin ci pone di fronte ad uno spazio fotografico “[a] document of its being lived”<sup>311</sup>, questo produce uno svuotamento del nome proprio come scrisse M. de Certeau: “the name of an emptying-out and wearing-away of their primary role. [...] Names that have ceased precisely to be ‘proper’”<sup>312</sup>, di conseguenza “people are put in motion by the remaining relics of meaning, and sometimes by their waste products [...]”<sup>313</sup>. Emblematiche sono state anche le fotografie di Peter Hujar, che resero, analogamente, visibili le devastazioni dell’AIDS, un corpo spigoloso e scarno, che non appaiono nella visione abbellita della morte di *Cookie in her Casket*. La fotografia *Cookie in her Casket* si pone in linea con le rappresentazioni *post-mortem*, menzionate nel primo capitolo. Dunque, una rappresentazione del morto apparentemente confortevole, come se Cookie dormisse, difatti anche la bara si è trasformata in un elemento confortevole che allude ad un letto<sup>314</sup>. La fotografia si inserisce nel contesto storico della ritrattistica *post-mortem*, la cui pratica venne, con il tempo, soppiantata dagli album di famiglia privati per trovare approdo tra le masse<sup>315</sup>; si veda l’esempio delle fotografie di personaggi celebri immortalati nella bara: Abraham Lincoln, Martin Luther King Junior, Elvis Presley et alia.

---

309 S. Ruddy, “A Radiant Eye Yearns from Me”: *Figuring Documentary in Nan Goldin*, in “Feminist Studies”, vol. 35, n. 2, 2009, pp. 347-380, qui p. 372.

310 Ivi. p. 375.

311 Ivi. p. 378.

312 M. de Certeau, *The practice of everyday life* (1988), tr. eng. S. Rendall, Berkeley-Los Angeles-Londra, University of California Press, 1992 p. 105: [https://monoskop.org/images/2/2a/De\\_Certeau\\_Michel\\_The\\_Practice\\_of\\_Everyday\\_Life.pdf](https://monoskop.org/images/2/2a/De_Certeau_Michel_The_Practice_of_Everyday_Life.pdf) [ultimo accesso 27 gennaio 2024]

313 Ibidem.

314 Cfr. P. Metcalf, R. Huntington, *Celebrations of Death: The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge, University press, 1991.

315 Cfr. J. Ruby, *Secure the Shadows: Death and Photography in America*, Cambridge, Ma MIT Press, 1995, p. 19.

La presenza della morte è ammantata da un velo di bellezza, in quanto come sostenne J. Baudrillard in *Symbolic Exchange and Death*:

The social abjection of decomposition which voids the corpse of its signs and its social force of signification, leaving it as nothing more than a substance, and by the same token, precipitating the group into the terror of its own symbolic decomposition. It is necessary to ward off death, to smother it in artificially in order to evade the unbearable moment when flesh becomes nothing but flesh, and ceases to be a sign.<sup>316</sup>

L'autore sottolineò come la decomposizione, per chi rimane in vita, simboleggi la distruzione del legame simbolico con la persona e per il soggetto venuto a mancare la riduzione del suo corpo a contenitore senza più significato. Il corpo come cadavere, resto, svuotato dal tempo e dallo spazio nega il suo decadimento attraverso il trucco, gli abbellimenti creando un velo di bellezza sul reale scabroso della morte. Questi sono elementi collocati dai vivi come forma di elaborazione del lutto, associabile al racconto del funambolo di F. Nietzsche. Nel prologo, di *Così parlò Zarathustra*, si racconta di un funambolo che cadde: “Zarathustra rimase immobile, e proprio accanto a lui cade il corpo malconcio e frantumato [...] ti porterò là dove potrò seppellirti con le mie mani [...] si caricò il cadavere sulle spalle e si mise in cammino.”<sup>317</sup> Il cadavere venne portato sulle spalle, non abbandonato: nell'immagine di Cookie, questa cura dell'altro si riflette nel fatto che essa sia stata agghindata, quindi curata nei suoi particolari, tentando, in questo modo, di restaurare la sua immagine. M. Recalcati, a tal proposito, scrisse: “Non portiamo sulle nostre spalle chi abbiamo amato ed è caduto? Non è questa un'immagine dell'esistenza come costituita dall'inizio alla fine dai suoi innumerevoli morti?”<sup>318</sup>

Dopo averne trasportato il peso, per Zarathustra, iniziò un nuovo tempo:

Quando però cominciò a spuntare l'alba [...] si trovò nel fitto della foresta [...]. Allora collocò il morto nel cavo di un albero [...]. Una nuova luce è sorta al mio orizzonte: compagni di viaggio mi occorrono e vivi, - non compagni morti e cadaveri, da trascinare dove io voglio. [...] Bene ti ho seppellito nel tuo albero

---

316 J. Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, tr. eng. I. Grant, Michigan, SAGE publication, 1993, p. 180.

317 F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., pp. 13-14.

318 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, cit., p. 67.

cavo, bene ti ho nascosto ai lupi. Ma ora prendo congedo da te, il tempo è passato.<sup>319</sup>

Questo tempo sancisce il distacco dal morto, attraverso la sua sepoltura. La nuova luce, sorta, descritta da Nietzsche, è associabile a quella che Massimo Recalcati chiamò “nostalgia-gratitudine: quello che è passato non è più tra noi ma, anziché diventare oggetto di un rimpianto regressivo, risplende nella sua assenza”<sup>320</sup>. Il *Portfolio* di Cookie, in conclusione, evoca la presenza nell’assenza, attraverso il ricordo. Come scrisse G. Bataille in *Madame Edwarda*:

dal momento che nella morte l’esistenza ci viene concessa nell’attimo stesso in cui ci viene negata, dovremo cercarla nel senso della morte, negli insopportabili momenti i cui ci sembra di morire, dato che l’essere vi persiste solo per eccesso, allorché la pienezza del ribrezzo e quella della gioia vengono a collimare.<sup>321</sup>

“La Morte è la dura vittoria della specie”<sup>322</sup> come scrisse Barthes, in tal senso le fotografie di Nan Goldin inglobano nello stesso tempo gioia e ribrezzo, con un intento diverso rispetto al suo uso della fotografia iniziale ovvero: rappresentare la verità caratterizzata da droghe, alcol, sesso oppure la verità che si nasconde dietro alle cose come in *The Other Side*, quanto invece l’utilizzo della fotocamera come arma per preservare la presenza dell’assenza dei suoi cari amici. Mantenere eternamente vivo il loro ricordo facendo confluire nell’assenza, nella morte la dimensione di bellezza, istituendo, anche nel caso di Nan Goldin, una bellezza nella ferita.

---

319 F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., pp. 16-18.

320 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, cit., p. 104.

321 G. Bataille, *Madame Edwarda il morto – il piccolo* (1942), Roma, Gremese, 1992, p. 20.

322 R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 74: [https://monoskop.org/images/c/ca/Barthes\\_Roland\\_La\\_camera\\_chiara\\_Nota\\_sulla\\_fotografia.pdf](https://monoskop.org/images/c/ca/Barthes_Roland_La_camera_chiara_Nota_sulla_fotografia.pdf) [ultimo accesso 29 gennaio 2024].

## CAPITOLO SESTO: LA SOVVERSIONE DEL LAVORO DEL LUTTO FREUDIANO E DELLO SPECCHIO LACANIANO NELLE SPERIMENTAZIONI ARTISTICHE

### 6.1 Il lavoro del lutto: Sigmund Freud e Massimo Recalcati

*Lutto e melanconia* è un saggio contenuto all'interno del testo *Metapsicologica*, scritto nel 1915, pubblicato nel 1917, da Sigmund Freud. Il testo si focalizza sulla teorizzazione del comportamento, delle reazioni dell'uomo rispetto ad una "perdita di una persona amata o di un'astrazione che ne ha preso il posto, la patria ad esempio, o la libertà, o un ideale o così via. [...] Il lutto implic[a] gravi scostamenti rispetto al modo normale di atteggiarsi di fronte alla vita."<sup>323</sup> Il cambiamento di comportamenti e la conseguente reazione nel lutto è implicato dal trauma che subisce il soggetto. Per trauma si intende:

*lat.* TRAUMA dal *gr.* TRÁÝMA = *ionic.* TRAOMA *perforamento, trafittura*, che è connesso a TI-RAO *foro, perforo* affine a tròð e ti-tròskòð [...] *ferisco, ledò*, dalla *rad.* TAR = TRA – che ha il senso fondamento di *muovere*, che è nel *scr.* tarâmi, onde il senso di *passare al di là* [...]. Ferita o Lesione del corpo prodotta da cause esterne sia taglienti o laceranti, sia contundenti.<sup>324</sup>

Dall'etimologia della parola emerge un movimento di perforamento, un passare al di là, attraverso. Il trauma si configura, quindi, come un buco, che si apre nel soggetto e nel mondo che esso vive. Dal punto di vista del lutto, il trauma si insinua attraverso l'esperienza dell'assenza della presenza dell'Altro. R. Barthes, in *Dove non è lei*, scrisse a proposito dell'assenza: "Colpito della natura *astratta* dell'assenza; e tuttavia è bruciante, lacerante. Il che mi fa capire meglio l'*astrazione*: è assenza e dolore, dolore dell'assenza – forse dunque amore?"<sup>325</sup> Questa ferita che si apre dal trauma rende l'uomo inerme<sup>326</sup>. Inerme nel suo significato etimologico: "*lat.* INÈRMEM [...], da IN particella provativa e ÈRME da ÀRMA *arme*. Senz'arme, disarmato."<sup>327</sup> Il lavoro del lutto è un lavoro sulla perdita, "la capacità di produrre, di trasformare"<sup>328</sup> la

---

323 S. Freud, *Metapsicologia*, cit., p. 126.

324 Etimologia di trauma: <https://www.etimo.it/?term=trauma> [ultimo accesso 13 settembre 2023].

325 R. Barthes, *Dove lei non è*, Trento, Einaudi, 2010, p. 44.

326 Ivi. p. 67: "il mio stupore – e per così dire la mia inquietudine (il mio malessere) proviene da ciò che, a dire il vero, non è una mancanza (non posso descriverlo come una mancanza, la mia vita non è disorganizzata), ma una *ferita*, qualcosa che fa male nel cuore dell'amore."

327 Etimologia di inerme; <https://www.etimo.it/?term=inerme> [ultimo accesso 13 settembre 2023].

328 M. Recalcati, *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, cit., p. 28.

morte di un soggetto. L'esperienza che fa del mondo, l'individuo, è in costante relazione alla mancanza di quella che è stata la vita rassicurante. Il mondo comincia a perdere di senso. Roland Barthes in *Dove lei non è*, diario dove l'autore racconta l'esperienza del lutto della madre, fa emergere l'esperienza dell'assenza che visse:

Da un lato lei mi chiede tutto, tutto il lutto, il suo assoluto (ma allora non è lei, sono io che la investo del compito di chiedermi questo). E dall'altro (rivelandosi allora davvero se stessa) mi raccomanda la leggerezza, la vita, come se mi dicesse ancora: "Ma vai, su, esci, distraiti."<sup>329</sup>

Barthes nel suo diario testimoniò inoltre come il mondo continuasse ad andare avanti incessantemente:

Tutto ricominciava immediatamente: arrivi dei manoscritti, richieste, storie degli uni e degli altri, e, ognuno spingendo davanti a sé, impietosamente, la sua piccola richiesta (d'amore, di riconoscimento): non appena essa fu scomparsa, il mondo mi assordò di: *tutto continua*.<sup>330</sup>

Le parole di Barthes sottolineano come tutto effettivamente continui, mentre "*lei non c'è più*, per sempre e totalmente."<sup>331</sup>

Sono tre i momenti analizzati da Freud in *Lutto e melanconia*: tempo, dolore e memoria. Il lavoro del lutto "può essere portato avanti solo poco per volta e con grande dispendio di tempo e di energia d'investimento"<sup>332</sup>; nel frattempo "l'esistenza dell'oggetto perduto viene psichicamente prolungata [dai ricordi e dalla memoria]."<sup>333</sup>

Il tempo del lavoro del lutto consiste nel "transito tra la prima e la seconda morte, tra la scomparsa irreversibile dell'oggetto e la separazione dall'oggetto"<sup>334</sup>. Il tempo di investimento, per questo motivo, non è rapido, si richiede "un certo lasso di tempo"<sup>335</sup>, "un supplemento di tempo"<sup>336</sup>. Se questo lavoro del lutto, con il tempo, da un lato si è individualizzato, rispetto al passato come analizzato in precedenza da Philippe Airès, dall'altro la durata si contrappone al tempo del contemporaneo, in costante accelerazione, eccitazione. Secondo momento è quello del dolore, Freud definì: "lo

---

329 R. Barthes, *Dove lei non è*, cit., p. 34.

330 Ivi. p. 148.

331 Ivi. p. 80.

332 S. Freud, *Metapsicologia*, cit., p. 139. "Il normale lutto [...] finché dura assorbe [...] tutte le energie dell'Io."

333 Ivi. p. 127.

334 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, cit., p. 69.

335 S. Freud, *Metapsicologia*, cit., p. 136.

336 M. Recalcati, *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, cit., p. 29.



stato d'animo del lutto come 'doloroso'.<sup>337</sup> La dolorosità del lutto è ben evidenziata da Recalcati, in *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, dove scrisse:

Non c'è lavoro del lutto autentico senza esperienza affettiva del dolore. [...] Il lavoro del lutto ha la sua benzina nel dolore psichico, perché riconosce l'irreversibilità della perdita di un oggetto che non tornerà più [...] è una forma di dolore psichico che ha lo stesso impatto della perdita di un arto del corpo.<sup>338</sup>

“La perdita di un oggetto significativo implica sempre la perdita di una parte del soggetto”<sup>339</sup>; difatti, si verifica, nel soggetto, quello che Freud chiamò “ritiro della libido”<sup>340</sup> sul mondo e le cose del mondo. Il soggetto è totalmente assorbito dalla perdita e si verifica “una identificazione dell'Io con l'oggetto [...] l'ombra dell'oggetto cade così sull'Io [...]]. In questo modo la perdita dell'oggetto si era trasformata in una perdita dell'Io”<sup>341</sup>. Dare voce al dolore implica la presa di coscienza della condizione nella quale si è inseriti e “mostra che l'oggetto perduto è ancora presente, che è un'ombra che aderisce alla nostra vita”<sup>342</sup>, riconoscendone il suo pieno valore. In contrapposizione, l'assenza, non sentire dolore, l'apatia nei confronti del trauma è definita una forma di negazione del lutto, a tal proposito Recalcati scrisse: “La difficoltà che spesso riscontriamo ad accettare la perdita dipende proprio dal fatto che la separazione dall'oggetto, anziché venire simbolizzata e introiettata, viene inconsciamente rifiutata”<sup>343</sup>. Il negazionismo maniacale ha l'obiettivo di sedare, desensibilizzare, mentre il dolore di ri-sensibilizzare. Terzo momento è quello della memoria, “tutti i ricordi e le aspettative con riferimento ai quali la libido era legata”<sup>344</sup>, porta a “sciogliere il proprio legame con l'oggetto annientato.”<sup>345</sup> Il processo del ricordo non è un processo di tipo lineare, come evidenzia Massimo Recalcati in *La luce delle stelle morte*, ma si presenta come “lamp[o] istantane[o]”<sup>346</sup> o con un

---

337 S. Freud, *Metapsicologia*, cit., p. 127.

338 M. Recalcati, *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, cit., p. 20.

339 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, cit., p. 71.

340 S. Freud, *Metapsicologia*, cit., p. 132.

341 Ibidem.

342 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, cit., p. 45.

343 Ibidem.

344 S. Freud, *Metapsicologia*, cit., p. 127.

345 Ivi. p. 140.

346 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, cit., p. 72.

andamento “spiraliforme”<sup>347</sup>, sempre accompagnato dal dolore. Ricordare significa “proiettare nella nostra mente il film della nostra storia con lui o lei”<sup>348</sup>, non secondo la reazione maniacale che tende alla volontà di dimenticare. Per Freud il lavoro del lutto giunge al termine nel momento in cui la “libido [...] [viene] spostat[a] nell’Io.”<sup>349</sup> Questo significa che il soggetto giunge ad una riappropriazione della libido, nella parte di sé che è stata trascinata via dal trauma della perdita. In questo modo “il soggetto potrà reinvestire libidicamente su nuovi oggetti del mondo”<sup>350</sup>, nel momento in cui l’oggetto perduto non opprime, non ingombra più la vita del soggetto. In tal senso, per Freud, la risignificazione del mondo è data dal fare a meno dell’oggetto perduto, non considerando che esso ha lasciato la sua traccia indelebile, il suo resto nella presenza del soggetto. Per questo motivo la lettura dell’elaborazione del lutto freudiana è stata definita con il termine “idealismo.”<sup>351</sup>

Un passo ulteriore, fondamentale, per riconoscere il valore della traccia, ovvero la presenza dell’assenza, è l’oblio. Esso non è considerato come forma alternativa al dolore della memoria, il voler dimenticare ma: “è il risultato vitalmente paradossale dell’elaborazione proprio di quel dolore – si può dimenticare solo perché si è sofferto. L’oblio non viene, dunque, raggiunto evitando la memoria dell’oggetto perduto ma solo grazie alla sua memoria.”<sup>352</sup> L’oblio dunque prevede l’incorporazione di colui che è morto, colui che è stato ricordato. “Quando riusciamo a raggiungere il punto di dimenticanza, di oblio dell’oggetto [...] [si ha esperienza] di una ritrovata leggerezza, di un alleggerimento della vita.”<sup>353</sup> Questo è associabile a quella che Massimo Recalcati chiamò “nostalgia-gratitudine”<sup>354</sup>, definita in precedenza, e associata alla luce delle stelle morte. La luce delle stelle nel cielo giunge agli occhi anni o milioni di anni in ritardo, proviene da una stella già morta; quello che si ammira è “una presenza

---

347 M. Recalcati, *Incontrare l’assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, cit., p. 34.

348 Ivi. p. 32.

349 S. Freud, *Metapsicologia*, cit., p. 132.

350 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, cit., p. 75.

351 Ivi. p. 76.

352 Ibidem.

353 M. Recalcati, *Incontrare l’assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, cit., p. 37.

Questo perché: “[...] riconosciamo il carattere insostituibile, irrimpiazzabile dell’oggetto perduto.”

354 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, cit., p. 104. “[...]quello che è passato non è più tra noi ma, anziché diventare oggetto di un rimpianto regressivo, risplende nella sua assenza raggiungendoci come una visitazione inattesa.”

che è fatta di assenza o una assenza che si rende presente.”<sup>355</sup> L’assenza che si manifesta attraverso la luce irradia il nostro presente, come un *punctum*<sup>356</sup>, punge, sveglia, attira l’attenzione. Dal passato, come all’epoca di Petrarca, si può trarre del nuovo, il resto che trapela dall’opera deve essere visto come un’apertura al futuro.

Il passato non appare remoto e lontano, ma rivela una sua esistenza prossima al nostro tempo. [...] È un sentimento che Freud definirebbe perturbante, in cui qualcosa di estraneo si mescola con qualcosa di familiare e viceversa; qualcosa da lontano si approssima a noi, appare profondamente vicino.<sup>357</sup>

### **6.1.1 La sovversione del lavoro del lutto nelle sperimentazioni artistiche**

L’elaborazione del lutto in psicologia teorizzato da Freud, come visto nel paragrafo precedente, prevede tre momenti fondamentali: il tempo, il dolore, la dimenticanza, con la conseguente liberazione dell’oggetto e la nuova focalizzazione della libido su un nuovo oggetto. A questo processo si evidenziò l’importanza del resto attraverso l’oblio, ovvero l’incorporazione del dolore, fondamentale in quanto gli esseri umani portano sempre con sé i loro innumerevoli morti. La pratica artistica, in questo senso, introdusse una nuova implicazione del lavoro del lutto, una nuova consapevolezza, che è stata per la psicanalisi fonte di insegnamento.

Confrontando le differenze del lavoro del lutto, proposto da queste discipline, emerge la diversità nell’approccio, se la psicanalisi analizza i complessi processi mentali messi in atto dall’evento del trauma, aiutando il soggetto, attraverso il dolore, a trovare una forma di accettazione della perdita, l’arte, invece, offre una soglia simbolica e metaforica per l’elaborazione del lutto. Questa soglia consente allo spettatore di entrare in connessione diretta con il dolore, ripetendo nella mente lo stesso evento traumatico, o gli eventi di perdita personale. Un’altra contrapposizione che emerge è che l’arte mostra come non ci sia un compimento del lavoro del lutto. Non esiste effettivamente la possibilità della cancellazione del trauma, della ferita, della morte nella vita del soggetto, in questo senso l’arte non funge da sedativo, da palliativo come sosteneva Sigmund Freud. Quest’ultimo definirebbe l’impossibilità di cancellazione del trauma,

---

355 Ibidem.

356 Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit.: [https://monoskop.org/images/c/ca/Barthes\\_Roland\\_La\\_camera\\_chiara\\_Nota\\_sulla\\_fotografia.pdf](https://monoskop.org/images/c/ca/Barthes_Roland_La_camera_chiara_Nota_sulla_fotografia.pdf) [ultimo accesso 29 gennaio 2024].

357 M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, cit. p. 80.

come il fallimento del lavoro del lutto. La psicanalisi ha avuto il fine di far metabolizzare, assimilare, incorporare il resto, il morto, tendendo a:

scongiurare l'alterità irriducibile del morto [...] [tuttavia] la memoria dei morti sembra non esaurirsi mai. I morti vivono ancora, sempre, eternamente, con noi. La loro morte non è mai finita, non è mai finita nella morte, non ha mai fine. [...] Qualcosa ritorna sempre [...].<sup>358</sup>

In questo senso, Massimo Recalcati evidenzia come la morte, l'assenza, il trauma nel soggetto, come nell'arte, non si esaurisca mai, lascia per sempre una traccia indelebile, un'ombra, una ferita aperta nel soggetto che continua a pulsare. Inoltre, se "il normale lavoro del lutto opera sul passato, attraverso la memoria, con uno sguardo necessariamente retrospettivo, in questo caso [nell'arte] si ha una posizione [che tende] verso il futuro."<sup>359</sup> Questo significa che il lavoro che opera la memoria, nell'arte, non è focalizzato sull'elaborazione del passato, per risolvere il dolore, i problemi nel *hic et nunc*. L'opera d'arte mostra le ferite pulsanti, come lo sono presenti nello spettatore, attraverso una forma di bellezza. In tal senso l'opera si configura come corpo, in quanto tale è predisposto ad un incontro, all'essere incontrato. Come i Vangeli sono stati il punto di svolta per Sant'Agostino e la musica per Kandinskij, l'opera ha nel soggetto che la fruisce un significato. Non è tanto il soggetto a leggere l'opera, quanto l'opera a leggere il soggetto. Usando le parole di Roland Barthes: "non sono io che vado in cerca di lui [...], ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge"<sup>360</sup>. L'opera, usando il linguaggio di Barthes, è un *punctum*, colpisce, taglia, apre una ferita, ancora viva nel presente, con il fine di proiettarla verso il futuro in senso nuovo e propositivo, senza abbandonarla, cancellarla. La ferita aperta dall'opera non è uno stato, quanto una soglia, un varco che apre alla dimensione di una sua bellezza generativa.

I processi artistici che scandiscono il lavoro del lutto sono i seguenti: ripetere, incorporare, ospitare e sublimare. La ripetizione, che si attua del trauma nel processo artistico, può essere interpretata in due modi, come citato in precedenza: la ripetizione dello Stesso o "la piega della ripetizione"<sup>361</sup>, ovvero riconoscere le ferite, che abitano

---

358 M. Recalcati, *Il trauma del fuoco*, cit., pp. 118-119.

359 S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, cit., pp. 173-174.

360 R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit. p. 28.

361 S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, cit., p. 126.

il soggetto. Queste ferite vengono mostrate dall'arte in forma di bellezza<sup>362</sup>. Pietro Montani in *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale* esplicò il concetto di ripetizione, già menzionato in precedenza; in questo senso la funzione delineata dalla ripetizione è quella di “controllar[e] e dominar[e], per [cercare di] posseder[e] fino in fondo”<sup>363</sup> il trauma, la ferita e la morte.

Hannah Wilke fece uso della ripetizione dal suo esordio artistico. Le sue prime opere realizzate con materiali malleabili, come le gomme da masticare, fanno utilizzo della ripetizione. Il significato della ripetizione è molteplice, le serie di vulve, dai connotati diversi, sottolineano la differenza che si cela tra gli individui e la vulnerabilità del soggetto, in aggiunta la malleabilità e plasticità dei materiali come nel caso dei *chewing gum*, che alludono sia al piacere orale che alla masturbazione, enfatizzano l'oggettualizzazione e soppressione (inteso come morte), iterata nel tempo, dell'identità donna. Oltre a ciò, nella ripetizione risiede una ciclicità, che si lega alla sessualità e alla riproduzione dei genitali femminili, come simbolo di continuità tra la vita e la morte; dunque, la presenza della morte nella vita. La finalità della ripetizione è nell'incarnazione della ferita e della morte con il fine di rendere questi elementi ornamenti superficiali, perché come sottolineò la stessa artista “no one ever looks inside you”<sup>364</sup>. L'opera *In Memoriam*, costituita da una serie di fotografie della madre e della figlia, è caratterizzata dalla ripetizione da parte della Wilke delle ferite della madre, come in *Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter*, come se l'artista volesse assimilare, condividere le ferite della malattia della madre. Inoltre, interessante è anche la ripetizione della condizione della madre, quando la Wilke assume i suoi panni, sedendosi sulla sedia a rotelle della madre: *Vein Attempt – Broken Blood Vessels from Heel Kicking Hannah*. La finalità di queste ripetizioni è quella di elevare la ferita, attraverso la sua incarnazione. La bellezza del corpus di opere *In Memoriam* risiede nella liberazione del corpo dai canoni, rivelando la bellezza della morte, in termini di resilienza. La Wilke conferisce dignità alla bruttezza della morte e della malattia. In

---

362 P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, cit. pp. 28-29. “Sono emozioni della forma, egli scrive [inteso Vygotskij], benché tutt'altro che formalistiche o estetizzanti.” La bellezza della ferita, che genera nello spettatore delle emozioni, non sono evocate attraverso la forma o la dimensione estetica, ma è la ferita stessa, il contenuto nella sua espressione.”

363 S. Ferrari, *La fotografia tra lutto, riparazione e creatività*, in “PSICOART”, n. 1, 2010, p. 12: <https://psicoart.unibo.it/article/download/2056/1443/4722> [ultimo accesso 6 febbraio 2024].

364 N. Princenthal, *Hannah Wilke*, cit., p. 19.

questo senso, l'artista sembra voler istituire un'icona, elevando il soggetto ad una dimensione oltre quella fenomenica, centrata sull'assenza. Si tratta di un'icona laica dell'assenza. In merito a *Intra-Venus*, la Wilke utilizzò la ripetizione delle pose sia delle fotografie a lei scattate in gioventù, che le immagini della storia dell'arte: Venere, cariatide o Cristo, che incarnano la decadenza, transitorietà, dunque non si guarda alla nascita, alla resurrezione, quanto alla morte: una Venere tiranna del Cancro. L'incarnazione della ferita coglie il corpo nelle sue avversità come fosse nella sua gloria. In questo senso le immagini si presentano come pornografia della morte. La bellezza della morte e della ferita per catturare la sopracitata vitalità della morte, un incontro tra *Eros* e *Thanatos*. Il processo di elaborazione del lutto viene ribaltato nel campo artistico, in quanto attraverso le sperimentazioni artistiche, di Hannah Wilke, ripetizione, incarnazione e sublimazione in bellezza della ferita e della morte, mettono in luce come il trauma della ferita e il trauma della perdita non svaniscono, non sono esorcizzati, ma si mostrano radicati o, meglio, costituiscono il soggetto. Dunque, la perdita è quell'ombra del passato, che accompagna il soggetto, nel suo presente e futuro, conferendo luce ed eredità in senso propositivo.

L'artista britannica Jo Spence con il suo corpus di opere *The Pictures of Health*, *The Cancer Project Photograph* e *The Final Project* utilizzò la ripetizione per soppiantare e denunciare il biopotere medico sul paziente come ben visibile in *Infantilization* (1984), in *15th October* (1984) e in *Not Our Class?* (1989). In quest'ultima opera Spence, fotografata da D. Roberts, si staglia nuda, con una maschera bianca, che le copre metà volto. Essa sorregge sotto il seno, dove sulla parte destra è ben visibile l'intervento subito dall'artista, un foglio con la scritta *Victim?*. Nel fondale compaiono i nomi, dal padre, alla madre, al dottore, a Foucault, Freud et alia, che testimoniano le strutture di potere nella società britannica in relazione al soggetto. La riappropriazione che attua Spence del corpo in relazione alla malattia sovverte il corpo impotente verso un corpo in potenza, anche nella presenza della morte. La ripetizione attraverso le fotografie della ferita psicofisica e della morte sul corpo ha la funzione di una costante esplorazione del dolore e del trauma, riportando costantemente presente le esperienze e sentimenti di dolore. L'atto di incarnazione di Jo Spence della ferita e della morte, prima del cancro e poi della leucemia, costituisce una forma di personificazione tangibile e visibile della ferita, della morte e del trauma. La presenza della morte si fa

spazio nella vita attraverso un velo di bellezza, in quanto attraverso il processo di sublimazione, il lavoro fotografico di Jo Spence costituì una forma di fototerapia per sé e per gli altri, dato il suo impegno didattico di sensibilizzazione nei confronti della malattia. Inoltre, in *The Final Project*, Spence controllò le rappresentazioni del suo corpo, nel riutilizzo delle immagini, ponendo un velo sull'orrore della morte, sul reale scabroso della morte, riportando il corpo alla natura: la sua origine e la sua fine. Se nel lavoro del lutto freudiano vi si concentra sul superamento del dolore, Spence, in *The Final Project*, diede voce al dolore e alla perdita attraverso un processo di identificazione e ricerca dell'immagine del sé, ibridata, che faceva confluire la lotta del cancro del passato, la lotta contro la leucemia nel presente e la sua morte nel futuro. Questo aveva la funzione di rendere presente la morte e testimoniare il fatto che i traumi si rivelano in una continuità tra passato e presente in un'immagine dell'Io che paradossalmente non esiste, ma che al contempo si sente ancora vivo, come un fantasma. Nei casi di Hannah Wilke e Jo Spence le fotografie permettono, come scrisse S. Ferrari:

di elaborare quel lutto impossibile che riguarda [...] la nostra morte – quella morte che non potendo essere altrimenti rappresentata non può neppure essere accettata, vedendo meno così ogni meccanismo di difesa. [...] [si può] finalmente rappresentar[e] la [...] morte in quanto ci identifichiamo nello sguardo di chi sopravviverà: quell'immagine che abbiamo sotto gli occhi è la stessa che avranno domani i nostri figli o nipoti e possiamo così, come dire?, unirci al loro compianto.<sup>365</sup>

Alberto Burri, in particolar modo con il *Grande Cretto* di Gibellina, utilizzò la ripetizione del trauma, della ferita per rendere presente un evento passato: il terremoto e la devastazione. Le spaccature, generate dalla colata bianca di cemento, ripetono la catastrofe dell'evento, che rase al suolo Gibellina in un accumulo di macerie. In questo senso la risposta dell'arte non è quella di arretrare dal luogo del dolore e della morte. L'emulazione delle divaricazioni sismiche pongono al centro l'assenza, la morte e il vuoto lasciato sulla Valle del Belice; inoltre, si ricalca, per quanto fu possibile la planimetria della vecchia città seppellendone e inglobandone i resti e le macerie come forma di sepoltura (del resto) e di incarnazione della ferita. In questo modo, l'artista

---

365 S. Ferrari, *La fotografia tra lutto, riparazione e creatività*, in "PSICOART", n. 1, 2010, p. 20: <https://psicoart.unibo.it/article/download/2056/1443/4722> [ultimo accesso 6 febbraio 2024]

conservò reliquie, resti e morti. Nonostante non esista effettivamente un'immagine della morte, in quanto assenza di rappresentazione, Alberto Burri sembrò ruotare, con la sua arte, attorno a ciò che è inesprimibile, conferendole una forma. La forma nell'arte consente di creare un velo su ciò che è inesprimibile, facendo trapelare la pulsione della ferita<sup>366</sup>. Il congelamento dell'evento, l'incarnazione della ferita costituiscono gli atti di ritualizzazione e di sublimazione della ferita in un memoriale laico, in un luogo di commemorazione. “Se è vero che la ferita permane e che il trauma non potrà essere davvero dimenticato, un lavoro del lutto appropriato consente di rilanciare nel nuovo ciò che si è amato nel vecchio”<sup>367</sup>. In questa prospettiva, Burri non lasciò l'ultima parola alla morte; l'artista portò nel luogo della morte, la luce, la voce, la vita. Difatti, da luogo di memoria personale, ove i cittadini andavano a commemorare i loro cari e i loro luoghi, diventò un luogo di memoria storica pubblica, che ripete, incarna e riporta la vita nel luogo della morte. Non esiste restaurazione (del corpo, del luogo devastato) a seguito della morte, solo attraverso l'accoglienza, nel luogo, nelle menti e nei corpi, del trauma, della ferita, della morte rende possibile la resurrezione.

Come precedentemente menzionato, Nan Goldin cominciò a utilizzare la fotografia a seguito del suicidio della sorella come mezzo per concretizzare i ricordi, la memoria legati alle persone e le situazioni che la circondavano. In *Cookie Portfolio*, Goldin non si distacca dalla perdita subita dell'amica Cookie Mueller. Le fotografie scattate all'amica sembrano ripetere i momenti, difficili, della malattia; dunque, ripetere il trauma della malattia, la causa della perdita che si incarna nella foto del funerale: *Cookie in her casket*. L'immagine, oltre a perpetuare la presenza fantasma del soggetto, incarna la presenza dell'assenza. La libido, contrariamente a quello che Freud sosteneva, non si esaurisce nei confronti del soggetto perduto. Incarnare significa ospitare e sublimare l'assenza, la scomparsa, a causa della morte, è resa visibile. Analogamente anche nella sua prima opera *Ballad of Sexual Dependency*, Nan Goldin immortalava lusso e miseria, dalla vita alla morte dell'*underground* di New York,

---

366 Cfr. Alex Pagliardini, la bellezza e la ferita: [https://youtu.be/-GfD5r9rwio?si=BKN6IGYA00\\_8Urc](https://youtu.be/-GfD5r9rwio?si=BKN6IGYA00_8Urc) [ultimo accesso 7 febbraio 2024].

367 M. T. Fenoglio, *Traumi collettivi, Gibellina e Cretto di Burri. Una risposta a Massimo Recalcati*, in “tysm philosophy and social criticism”: <https://tysm.org/traumi-collettivi-gibellina-e-cretto-di-burri-una-risposta-a-massimo-recalcati/> [ultimo accesso 6 febbraio 2024].



presentificando la pulsione di morte, di una parte della società volta all'autodistruzione. Nella morte, l'artista fece confluire la bellezza nella memoria e nel ricordo, che travalica spazio e tempo in icone di assenza.

## 6.2 Lo stadio dello specchio di Jacques Lacan e la sua sovversione nel campo artistico

Gli specchi [come la fotografia] sono le porte attraverso le quali la Morte va e viene. [...] D'altronde, guardatevi per tutta la vita in uno specchio e vedrete la Morte lavorare come le api in un alveare di vetro.<sup>368</sup>

Jacques Lacan trattò dello stadio dello specchio al XVI Congresso internazionale di psicoanalisi, tenutosi a Zurigo il 17 luglio 1946. In particolar modo dalle sue teorizzazioni emerge che questo stadio caratterizza il bambino tra i sei e i diciotto mesi. Il bambino di fronte allo specchio cerca “la relazione fra i movimenti tratti dall'immagine e l'ambiente riflesso, e fra questo complesso virtuale e la realtà che raddoppia, cioè il proprio corpo, e le persone, o gli oggetti, che gli stanno a lato.”<sup>369</sup> In questo stadio il bambino riconosce se stesso, il suo io, in modo primordiale “prima di oggettivarsi nella dialettica dell'identificazione con l'altro, e prima che il linguaggio gli restituisca nell'universale la sua funzione di soggetto.”<sup>370</sup> In questo senso attraverso lo specchio è l'istituzione di una “relazione dell'organismo con la sua realtà.”<sup>371</sup>

[...] lo stadio dello specchio è un dramma la cui spinta interna si precipita dall'insufficienza all'anticipazione – e che per il soggetto preso nell'inganno dell'identificazione spaziale, macchina fantasmatica che si succedono da un'immagine frammentata del corpo ad una forma, che chiameremo ortopedica, della sua totalità, - ed infine all'assunzione dell'armatura di un'identità alienante che ne segnerà con la sua rigida struttura tutto lo sviluppo mentale.<sup>372</sup>

Come sostenuto da S. Ferrari lo specchio “ripet[e] e prolung[a] l'esperienza originaria che ha gettato le basi della nostra identità e ne ripropone sia le difficoltà, le vertigini e i timori”<sup>373</sup>. Analogamente, la fotografia ripete ciò che lo specchio mostra; tuttavia, l'immagine ha la funzione di prolungare oggettivamente nel tempo lo stato del

---

368 J. Cocteau, *Orfeo*, scena VII, tr. it. M. Zini, Tornino, Einaudi, 1962, p. 40.

369 J. Lacan, *Scritti*, tr. it. G. Contri, vol. I, Torino, Einaudi, 1974, p. 87.

370 Ivi. p. 88.

371 Ivi. p. 90.

372 Ivi. p. 91.

373 S. Ferrari, *La fotografia tra lutto, riparazione e creatività*, in “PSICOART”, n. 1, 2010, p. 24: <https://psicoart.unibo.it/article/download/2056/1443/4722> [ultimo accesso 6 febbraio 2024].

soggetto. Hannah Wilke, Jo Spence e Nan Goldin utilizzarono espedienti come travestimenti, collage fotografici, travestimento e trucco in analogia alla “pluralità di vite”<sup>374</sup> nell’individuo, di cui Freud trattò in *Considerazioni sulla guerra e sulla morte*. Hannah Wilke, Jo Spence (analogamente nei ritratti dell’altro di Nan Goldin) negli autoritratti, in relazione alla presenza della morte attuano un processo di disidentificazione dell’io, che S. Ferrari chiamò “acrobazia psichica”<sup>375</sup>. Si svincolano le fotografie dall’immagine preconfezionata dello specchio e dalle norme sociali di rappresentazione. “Nel processo tecnico dell’autoritratto la nostra immagine torna diventare quella di un altro [...] con il rischio [...] che questo nostro doppio assuma una perturbante anatomia”<sup>376</sup>. Questo riflette della presenza della malattia, della ferita, della morte sul corpo.

---

374 S. Freud, *Considerazioni sulla guerra e sulla morte* (1915), in *Freud opere 1915-1917*, a cura di C. L. Musatti, vol. 8, Torino, Boringhieri, 2009, p. 139. “Nel campo della finzione troviamo quella pluralità di vite di cui abbiamo bisogno.”

375 S. Ferrari, *La fotografia tra lutto, riparazione e creatività*, in “PSICOART”, n. 1, 2010, p. 31: <https://psicoart.unibo.it/article/download/2056/1443/4722> [ultimo accesso 6 febbraio 2024].

376 Ivi. pp. 31-32

## CONCLUSIONI

La ricerca si è focalizzata sullo studio delle di esplorazioni artistiche di artisti, i quali indagarono la complessa tematica della presenza della morte, nell'arte, sul corpo del sé, dell'altro e della collettività. Attraverso la consultazione di scritti eterogenei storico-artistici, filosofici e psicologici, si è notato come la pratica artistica ripeta, incarni e ospiti il dolore, la ferita e il trauma della morte. Attraverso l'indagine del quotidiano si è dimostrato come l'esplorazione del corpo, nella ferita, nella vulnerabilità e nella transitorietà, si sia configurato come corpo-vissuto, causando il declino dell'antropocentrismo e del narcisismo. Colto nella sua indecenza, il corpo fu il riflesso di importanti innovazioni nel campo scientifico; costituì una forma di riscatto per quanto riguarda la malattia, la morte; inoltre, fu un atto di ribellione, politico, sociale, culturale e una sovversione nei confronti del concetto di bellezza. Si è rivelato grazie a questo come insito all'interno della bellezza vi sia una dimensione oscura (mito della nascita di Venere e la provenienza della bellezza dall'abisso, con riferimento a Baudelaire). Gli artisti diedero eco a questa dimensione ottenebrosa, che rivelò nella ferita la bellezza. Con l'invenzione della fotografia vide fin da subito la sua correlazione con il campo medico, come forma documentaristica oggettiva. Nell'Ottocento, le prime fotografie, degli psichiatri Jean-Martin Charcot e Duchenne de Boulogne, mostrarono il corpo caratterizzato da una nuova forma di bellezza: convulsa e rappresentato come oggetto passivo. Queste rappresentazioni vennero sovvertite dagli artisti, il corpo si fece soggetto-attivo, nella ferita, della propria rappresentazione.

Hannah Wilke nella serie di fotografie *S.O.S Starification Objects* introdusse la ferita, attraverso le gomme da masticare, come simbolo della concezione della donna all'interno di una società patriarcale; *In Memoriam* l'artista esplorò senza veli, conferendo dignità al corpo della donna, della madre malato, inoltre la Wilke incarnò su di sé la ferita della malattia, della perdita come un accessorio, si veda *Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter* (1978-1981). In *Intra-Venus*, in modo più emblematico rispetto alle fotografie della madre, l'artista riuscì ad incarnare la vitalità della morte, unendo eros e thanatos in un'equazione perfetta, conferendo al corpo malato pari dignità di quello trionfante. I diversi *reenactment*, attuati dall'artista, dalla

mitologia alla religione, attraverso il travestimento e le pose, hanno fatto del suo corpo una Venere del Cancro, della Morte.

Jo Spence in *The Picture of Health* e *The Cancer Project Photograph* rivendicò ulteriormente il potere sia di rappresentazione, conferendo dignità alla malattia, sia quello decisionale sul corpo, ponendosi in opposizione alla pratica Ottocentesca del soggetto-oggetto e con il biopotere. Le ricerche sulla rappresentazione del suo corpo nella malattia sono state emblematiche, per la finalità didattica del suo progetto: rendere il paziente soggetto attivo e non oggetto passivo. Questo processo attraverso la ripetizione, per esempio del gesto del medico, è una forma di ri-appropriazione del suo corpo e non piegare, in modo totalizzante, l'identità alla malattia. Questo concetto emerse anche con *The Final Project*, ove l'artista avendo consapevolezza della sua morte, a causa della leucemia, attraverso il riuso dei suoi scatti fotografici, collocati su cieli, oceani insinua la morte nella vita piena di vita (eterna) della natura. Questa pratica permise all'artista di conferire alla morte una nuova visione. La morte come piega e non piaga della vita.

Alberto Burri nei suoi *Sacchi* e *Combustioni* inserì il tema della ferita. Una ferita inflitta dall'artista, si ricorda la sua formazione come medico-chirurgo, ricomposta e sublimata una forma. La capacità di Burri è stata quella di mettere in forma l'informe, il dolore dell'esistenza, attraverso la sua capacità architettonico-costruttivista. L'abbandono del pennello e l'azione dell'artista sulla materia rivela la bellezza umanizzata dei materiali, colti nella loro dolorosa presenza; una pittura che ingloba la pulsione di morte, organizzata in una forma. Dalla ferita inflitta, come nei *Sacchi*, *Combustioni*, l'artista con i *Cretti* passò all'inserimento di una dimensione temporale, un processo naturale, di autocostruzione dell'opera. Emblematico è il *Cretto* di Gibellina. L'artista ripete, incarna e ospita la ferita del lutto, con il fine di rendere memoria eterna al resto: rendendo il passato eternamente presente in una forma di ereditarietà, una nostalgia-gratitudine.

Nan Goldin attraverso le sue opere *The Ballad of Sexual Dependency* e *Cookie Portfolio* indaga attraverso le immagini di amici, amanti e persone che ha perso a causa dell'AIDS. La sua operazione artistica, di rappresentazione del vero, scardinò il concetto di morte proibita; difatti, le sue fotografie si pongono, con riferimento a R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, come agenti della morte. In

particolare modo in *Cookie in her Casket* in cui l'artista sigillò in uno scatto eterno il cadavere dell'amica all'interno della bara. L'immagine sottrae il corpo alla sua inesorabile decomposizione, cristallizzando, in analogia al processo artistico di Alberto Burri, la presenza della morte in un eterno presente, con la volontà di mantenerne vivo il ricordo. L'incapacità dell'artista di mantenere vivi i suoi affetti, con la costruzione del doppio, attraverso la fotografia, tende a creare una metafora della perdita nella presenza dell'assenza.

L'approccio artistico analizzato, in conclusione, mette in evidenza come le opere d'arte si pongano in contrasto rispetto all'elaborazione del lutto, del trauma, teorizzato da S. Freud in *Lutto e melanconia* (1915). In sintesi, l'arte non si libera dell'oggetto perduto, dalla ferita psico-fisica, ma trasforma queste esperienze in una forma di bellezza (nel caso del corpo di un'anatomia perturbante o nella memoria eterna), attraverso un processo di disidentificazione dello stadio dello specchio, teorizzato da Jacques Lacan. Il contributo che si è voluto fornire attraverso questo lavoro di ricerca è stato quello di affrontare l'apporto degli artisti nei confronti della morte, nelle loro differenti modalità espressive, lasciando aperto il campo di ricerca ad altri artisti del contemporaneo e a quelli del passato, per ulteriori indagini. Inoltre, si è voluto accostare al mondo dell'arte una connessione psico-filosofica nell'indagine del corpo e del luogo vissuto, in quanto costituiscono le incarnazioni della memoria del soggetto. In conclusione, l'arte ponendosi come sapere autonomo, scientifico può essere in grado di fornire nuove interpretazioni ad altri saperi, a cui si lega, data la sua interdisciplinarietà.

## IMMAGINI

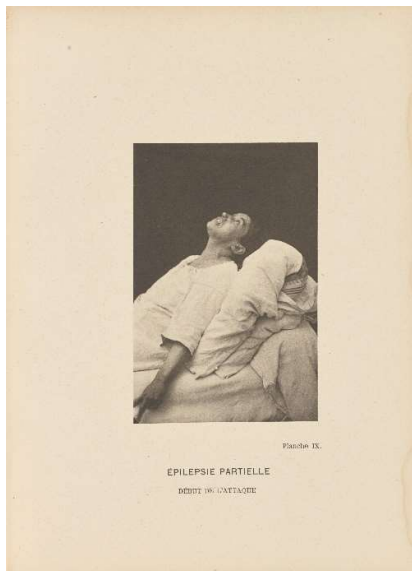


Fig. 1 Jean M. Charcot e Paul-Marie-Léon Regnard, *Epilessia Parziale Inizio dell'Attacco*, 1878, fotoincisione, 10,3 x 6,8 cm, parte di *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*.



Fig. 2 Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, *Terrore misto a dolore, tortura*, 1854-56, albumina su carta (da un negativo al collodio su vetro), J. Paul Getty Museum.



Fig. 3 Gina Pane, *Le Lait Chaud*, 1972, foto della performance, 36 x 46, collezione Radolphie Stadler.



Fig. 4 Giovanni Antonio Boltraffio, *Ritratto di Girolamo Casio*, 1490, olio su tavola, 49,7 x 35,4 cm, Duke of Devonshire Collection, Chatsworth House.



Fig. 5 Vincenzo Angelo Orelli, *Ritratto della monaca Anna Teresa Rivola*, 1779, monastero Martis Domini.



Fig. 6 Andres Serrano *Morte sconosciuta*, in *The Morgue*, 1992, fotografia, 28x36 cm.





Fig. 7 Silvestro Lega, *Gli ultimi momenti di Giuseppe Mazzini*, 1873, olio su tela, 76,5 x 100,3 cm, Museo della Rhode Island School of Design (Museo RISD), Providence, RI, Stati Uniti.



Fig. 8 Hippolyte Bayard, *Autoritratto come annegato*, 1840, positivo diretto, 14,2 x 14 cm.

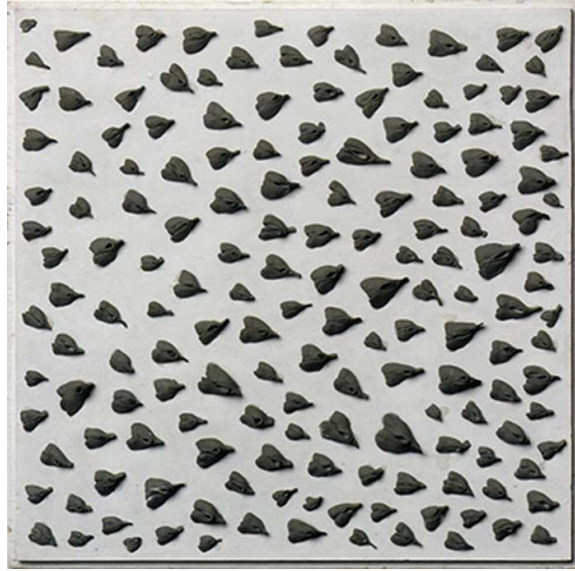


Fig. 9 Hannah Wilke, *Needed-Erase-Her #9*, 1974, sculture di gomma da cancellare montate su tavola, 3 x 33 x 33 cm, courtesy of the Rose Art Museum, Brandeis University.

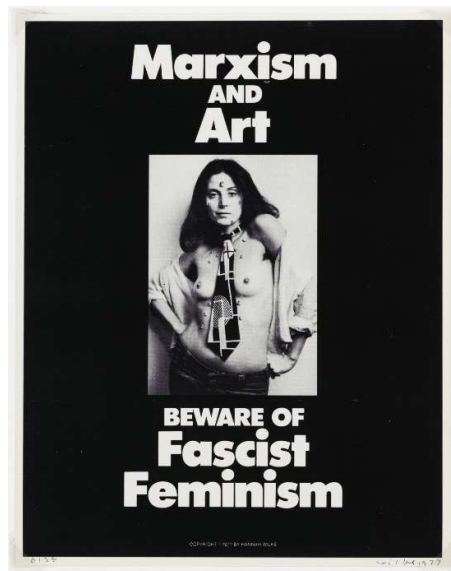


Fig. 10 Hannah Wilke, *Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism*, 1977, litografia su carta, 29,4 x 23,1 cm., Tate.



Fig. 11 Hannah Wilke, *S.O.S Starification Objects*, 1974, stampe alla gelatina d'argento, 101,6 x 71, 2 cm, Collezione di Les Wollam.



Fig. 12 Hannah Wilke, *Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter*, 1978-1981, Feldman Gallery.



Fig. 13 Hannah Wilke, *In Memoriam Serma Butter (Mommy)*, 1979-1983, trittico fotografico con sculture, stampe alla gelatina d'argento su carta montate su tavola, 104 x 155 cm, sculture in ceramica dipinta con acrilico su masonite, 33 x 50 x 10 cm, Ronald Feldman Fine Arts.



Fig. 14 Hannah Wilke, *Intra-Venus #1, june 15, 1992/january 30, 1992, 1992*, gigantografie a colori, 182 x 120 cm, Ronald Feldman Fine Arts.



Fig. 15 Hannah Wilke, *Intra-Venus #5*, June 10 1992/May 5, 1992, gigantografie a colori, 182 x 120 cm, Ronald Feldman Fine Arts.



Fig. 16 *Intra-Venus #4*, July 26 and February 19 1992, 1992, gigantografie a colori, 182 x 120 cm, Ronald Feldman Fine Arts.



Fig. 17 Hannah Wilke, *Brushstrokes No. 6*, capelli d'artista su carta, 76,2 x 57,15 cm, Ronald Feldman Fine Arts.



Fig. 18 Hannah Wilke, *March 18*, in *Intra-Venus Series*, 1992, cerotti usati a seguito del prelievo di midollo osseo su Plexiglas, Ronald Feldman Gallery.



Fig. 19 Andrea Mantegna, *Cristo Morto*, 1501, tempera su tavola, 68x81, Pinacoteca di Brera.

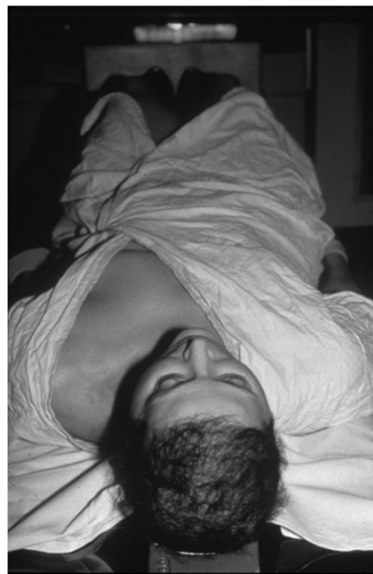


Fig. 20 Hannah Wilke, *Untitled*, in *Intra-Venus Series*, 1991-1992, gigantografia, 181,61 x 120,65 cm, Ronald Feldman Gallery.



Fig. 21 Hannah Wilke, *Why not sneeze...*, 1992, gabbia di uccelli in metallo, medicinali e siringhe, 17,78 x 22,86 x 16,51, Ronald Feldman Gallery.



Fig. 22 Marcel Duchamp, *Why not sneeze, Rose Selavy?*, 1921, gabbia di uccelli, legno, metallo, osso di seppia, termometro di vetro, 11,4 x 22 x 16 cm, Tate.





Fig. 23 Hannah Wilke, *Wedges of...*, 1992, due blocchi per radiazioni in lega di piombo, 3 x 6.5 x 6, Ronald Feldman Gallery.



Fig. 24 Marcel Duchamp, *Wedge of Chastity*, 1954, bronzo e plastica, 6,3 x 8,7 x 4,2 cm, Tate.



Fig. 25 Hannah Wilke, Donald Goddard, *Intra-Venus tapes*, 2007, video su schermi, courtesy Ronald Feldman Fine Arts.

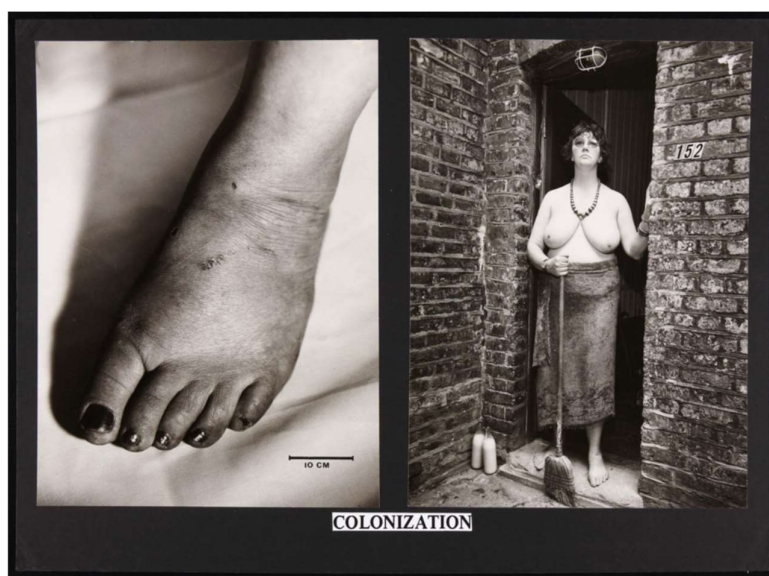


Fig. 26 Jo Spence, *Remodelling Photo History, The History Lesson*, 1981-1982, stampa alla gelatina d'argento su carta montata su cartoncino, 35 x 26 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

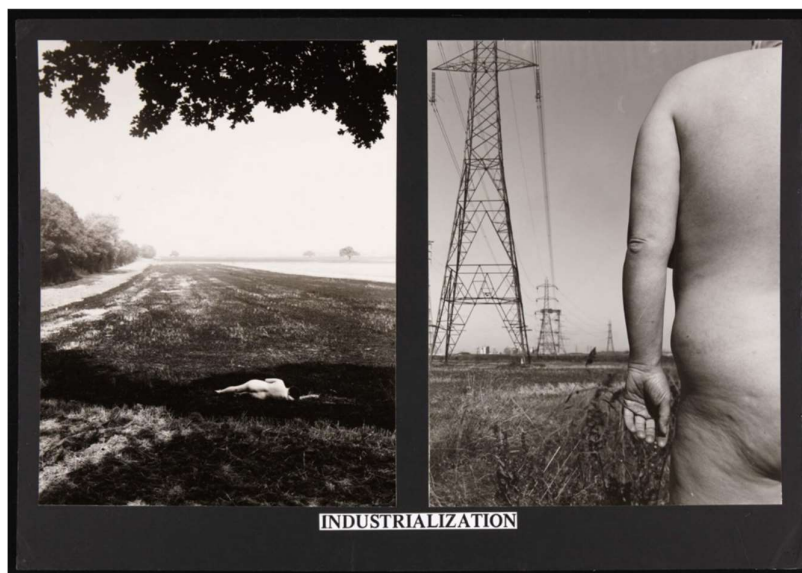


Fig. 27 Jo Spence, *Remodelling Photo History, The History Lesson*, 1981-1982, stampa alla gelatina d'argento su carta montata su cartoncino, 35 x 26 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

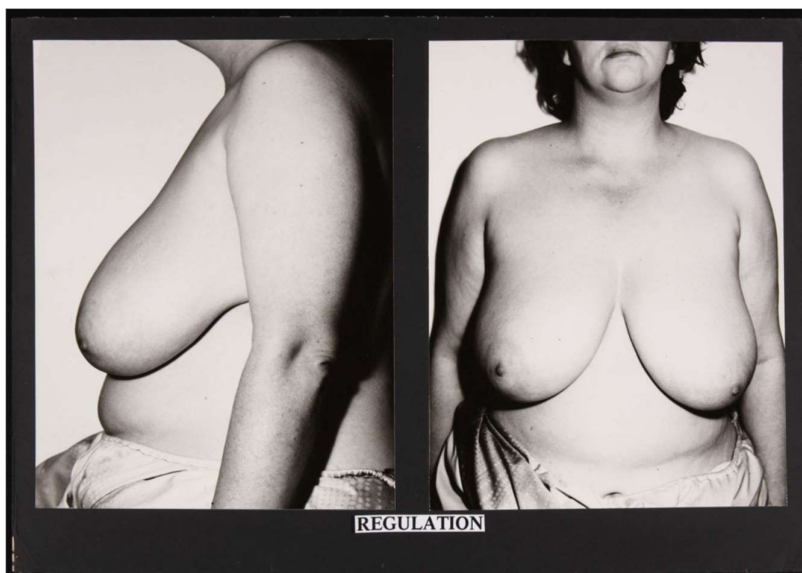


Fig. 28 Jo Spence, *Remodelling Photo History, The History Lesson*, 1981-1982, stampa alla gelatina d'argento su carta montata su cartoncino, 35 x 26 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

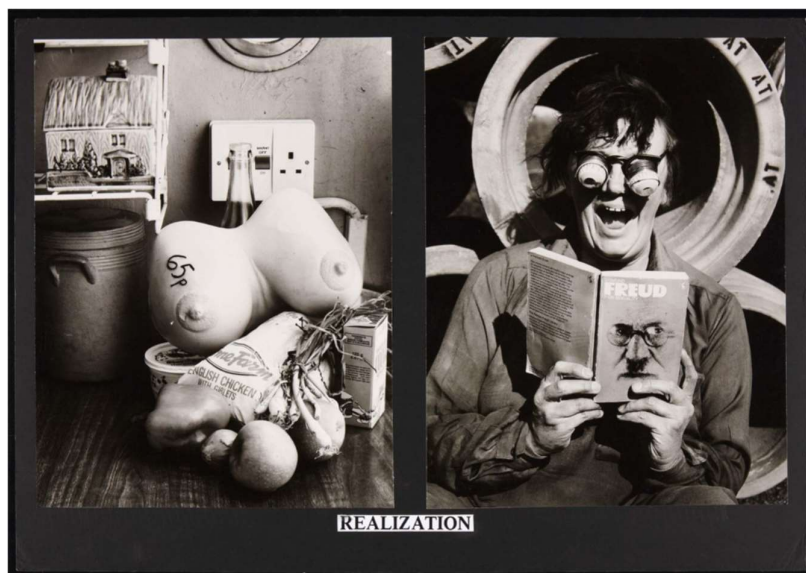


Fig. 29 Jo Spence, *Remodelling Photo History, The History Lesson*, 1981-1982, stampa alla gelatina d'argento su carta montata su cartoncino, 35 x 26 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.



Fig. 30 Jo Spence, *Remodelling Photo History, The History Lesson*, 1981-1982, stampa alla gelatina d'argento su carta montata su cartoncino, 35 x 26 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.



Fig. 31 Jo Spence, *Beyond the Family Album*, 1979, fotografie, 74 x 50 cm e 204 x 83 cm, Museo d'Arte Contemporanea Barcellona.



Fig. 32 Jo Spence, *How Do I Begin?*, in *The Picture of Health*, 1984, fotografia a colori su carta nera, 18 x 12,5 cm, Richard Saltuon Gallery.



Fig. 33 Jo Spence, *Infantilization*, in *The Picture of Health*, 1984, fotografia a colori, 123 x 82 cm, Richard Saltuon Gallery.

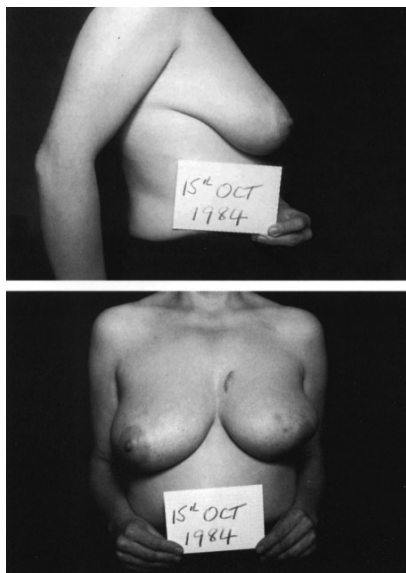


Fig. 34 Jo Spence, *15th October, 1984*, in *The Cancer Project*, 1984, fotografia, 50 x 70 cm.

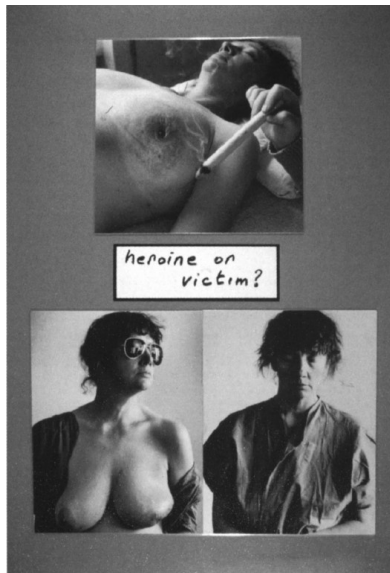


Fig. 35 Jo Spence *Heroine or Victim?*, in *The Picture of Health*, 1984, fotografia, 50 x 70 cm.



Fig. 36 Jo Spence, *Looking Death in the Eye*, in *The Final Project*, 1991-1992, fotografia a tripla esposizione, 50 x 70 cm.



Fig. 37 Jo Spence, *Decay Project / 15th October 1984*, in *The Final Project*, 1991-1992, fotografia a doppia esposizione, 50 X 70 cm.



Fig. 38 Jo Spence, *'End Picture' Floating*, in *The Final Project*, 1991-1992, stampa positiva da negativo a colori, 89 x 184 cm.





Fig. 39 Alberto Burri, *Sacco*, 1953, sacco di tela e filo su tela, 86 x 100 cm, MoMA.



Fig. 40 Alberto Burri, *Autoritratto*, 1952, tela, stoffa, sabbia, colla su legno, 10 x 8 cm, Collezione Zavattini.



Fig. 41 Alberto Burri, *Grande Rosso P. N. 18*, 1964, plastica fusa e acrilico su tela, 200 x 180 cm, Galleria Nazionale Roma.



Fig. 42 Alberto Burri, *Grande Cretto*, 1977, acrovinilico su tavola, 149,5 x 249,5 cm, Centre Pompidou.



Fig. 43 Alberto Burri, *Il Cretto di Gibellina*, 1984-89 e 2015, cemento, ottantasei mila km, Gibellina.



Fig. 44 Michael Arad e Peter Walker, *Reflecting Absence*, 2011, New York.



Fig. 45 Nan Goldin, *Self-portrait in blue bathroom*, in *The Ballad of Sexual Dependency*, 1980, fotografia a colori, 40 x 60 cm, DZ BANK at the Städel Museum.



Fig. 46 Nan Goldin, *Heart-shaped bruise*, in *The Ballad of Sexual Dependency*, 1980, fotografia a colori, 50,8 x 61 cm, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 47 Nan Goldin, *Nan after being battered*, in *The Ballad of Sexual Dependency*, 1984, fotografia a colori, 69,5 x 101,5 cm, Tate.



Fig. 48 Nan Goldin, *Cookie and Sharon Dancing in The Back Room*, in *Cookie Portfolio*, 1976, fotografia a colori, 35,6 x 49,5 cm, Galleria Shoshana Wayne.



Fig. 49 Nan Goldin, *Cookie at Tin Pan Alley*, in *Cookie Portfolio*, 1983, fotografia a colori, 35,6 x 49,5 cm, Galleria Shoshana Wayne.



Fig. 50 Nan Goldin, *Cookie in the Garden of Ciro's*, in *Cookie Portfolio*, 1989, fotografia a colori, 35,6 x 49,5 cm, Galleria Shoshana Wayne.



Fig. 51 Nan Goldin, *Cookie + Sharon on the bed*, in *Cookie Portfolio*, 1989, fotografia a colori, 35,6 x 49,5 cm, Galleria Shoshana Wayne.



Fig. 52 Nan Goldin, *Cookie being X-rayed*, in *Cookie Portfolio*, 1989, fotografia a colori, 35,6 x 49,5 cm, Galleria Shoshana Wayne.



Fig. 53 Nan Goldin, *Cookie in her Casket*, in *Cookie Portfolio*, 1989, fotografia da diapositiva, 35,6 x 49,5 cm, Galleria Shoshana Wayne.

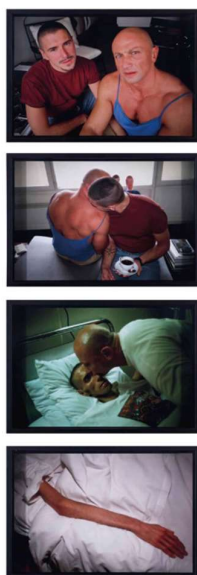


Fig. 54 Nan Goldin, *Gilles and Gotscho at home* (1992), *Gilles and Gotscho embracing* (1992), *Gotscho Kissing Gilles* (1993) e *Gilles's arm* (1993), fotografia a colori, 40,5 x 60 cm.



## BIBLIOGRAFIA

- P. Airès, *Storia della morte in occidente*, Milano, BUR saggi, 2013.
- L. B. Alberti, *De Pictura* (1435), tr.it. C. Grayson, Bari, Laterza, 1980.
- F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Mondadori, 2011.
- F. Alfano Miglietti, *Per-corsi di arte contemporanea: dall'impressionismo a oggi*, Milano, Skira, 2011.
- C. Baldacci, *A. Vettese, Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, in "Art e Dossier", n. 289, 2012.
- R. Barthes, *Dove lei non è*, Trento, Einaudi, 2010.
- G. Bataille, *L'erotismo* (1957), tr. it. A. dell'Orto, Milano, SugarCo, 1962.
- G. Bataille, *Madame Edwara il morto – il piccolo* (1942), Roma, Gremese, 1992.
- C. Baudelaire, *Fiori del male* (1857), tr. it. Claudio Rendina, Roma, Newton Compton Editori, 2019.
- J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, tr. it. G. Mamcuso, Milano Feltrinelli, 2007.
- J. Baudrillard, *Pornografia del terrorismo*, Milano, Franco Angeli, 2017.
- J. Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, tr. eng. I. Grant, Michigan, SAGE publication, 1993
- J. Baudrillard, *Violenza dell'immagine. Violenza contro l'immagine*, in *L'agonia del potere*, tr. it. M. Serra, Milano, Mimesis, 2008.
- S. E. Bell, *Photo images: Jo Spence's narratives of living with illness*, in "Health", vol. 6, n. 1, 2002, pp. 5-30.

- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it Giulio Schiavoni, Milano, Rizzoli, 2013.
- M. Bertrand, *The Half Moon Photography Workshop and Camerawork: catalysts in the British photographic landscape (1972-1985)*, in "Photography and Culture", vol. 11, n. 3, pp. 239-259.
- R. Betterton, *Spaces of Memory: Photographic Practices of Home and Exile in the work of Breda Beban*, in "n.paradoxa", vol. 13, 2004, pp. 22-28.
- Beyond the Perfect Image: Photography, Subjectivity, Antagonism*, cat. (Barcellona, 27 ottobre 2005 – 15 gennaio 2006) a cura di J. Ribalta, T. Dennett, Barcellona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.
- M. Borgo, *Post-mortem Photography: the Edge Where Life Meets Death?*, in "HSS", vol. V, n. 2, 2016, pp. 103-115.
- R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, tr. it. Angela Balzano, Bologna, DeriveApprodi, vol. 1, 2020.
- M. Calvesi, *Alberto Burri*, Milano, Fabbri Editori, 1971.
- M. Calvesi, *Le due avanguardie (1966)*, Bari, Laterza, 1984.
- F. Caroli, *Burri. La forma e l'informe (1979)*, Milano, Marzotta, 1979.
- D. Company, *Jo Spence: The Final Project*, Londra, Ridinghouse, 2013.
- E. Casini, *Volti eterni, guide nell'aldilà: alcune osservazioni sulle maschere funerarie ritrovate nella tomba di Sennedjem a Deir El-Medina*, in "Egitto e Vicino Oriente", n. 39, 2016, pp. 91-106.
- J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, tr. it. R. Rizzo, Varese, Johan & Levi, 2012.
- J. Cocteau, *Orfeo*, scena VII, tr. it M. Zini, Torino, Einaudi, 1962

*Cultural Sniping – The art of Transgression*, a cura di J. Spence, Londra, Routledge, 1993.

J. Derrida, *Spettri di Marx* (1993), tr. it. G. Chiurazzi, Varese, Raffaello Cortina Editore, 1994.

G. Didi Hubermann, *L'invenzione dell'isteria*, Milano, Marietti, 2008.

S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud (1949)*, Bologna, Clueb, 2012.

U. Eco, *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2022.

Eva Hesse, *Hannah Wilke Erotic Abstraction*, cat. (Acquavella Galleries, New York, 2 aprile – 22 maggio 2020) a cura di E. Nairne (e altri.), New York, Rizzoli, 2020.

*Freud opere 1905-1908*, a cura di C. L. Musatti, vol. 5, Torino, Boringhieri, 1972.

*Freud opere 1909-1912*, a cura di C. L. Musatti, vol. 6, Torino, Boringhieri, 2008.

*Freud opere 1915-1917*, a cura di C. L. Musatti, vol. 8, Torino, Boringhieri, 2009.

S. Freud, *La vita sessuale. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

S. Freud, *Metapsicologia*, tr. it. Renata Colorni, Milano, Bollati Boringhieri, 2023.

M. Foucault, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, tr. it. M. Bertani, V. Zini, Milano, Feltrinelli, 2005.

M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione (1975)*, tr. it. A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1976.

H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia e la fine del Novecento (1996)*, tr. it. B. Carneglia, Milano, Postmedia, 2006.

D. Goddard, T. Takemoto, *Looking through Hannah's Eyes: Interview with Donald Goddard*, in "Art Journal", vol. 67, n. 2, 2008, pp. 126-139.

- N. Goldin, *The ballad of sexual dependency*, Italia, Aperture Foundation, 2012.
- G. Galimberti, *Il corpo*, Milano, Universale Economica Saggi, 2013.
- J. Z. Grover, J. Spence, *Sharing the Wounds: Jan Zita Grover Interviews Jo Spence*, in “The Whomen’s Review of Books”, vol. 7, n. 10/11, 1990, pp. 38-39.
- Hannah Wilke: Art for Life’s Sake*, 4 giugno-6 gennaio 2022, Pulitzer Arts Foundation, St Louis.
- Hannah Wilke, Exchange Values*, cat. (Artium Museoa, Gasteiz, 5 ottobre 2006 – 14 gennaio 2007), a cura di L. Fernández Orgaz, Gasteiz, Artium – Centro-Museo Vasco de Arte Contemporaneo, 2006.
- A. Hauser, *Teorie dell’arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Torino, Einaudi, 1988
- S. Horn, *Living with Loss: An Enquiry into the Expression of Grief and Mourning in Contemporary Art Practice*, Birmingham, Birmingham City University, 2008.
- Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995*, cat. (Venezia, Biennale di Venezia, 1995), a cura di J. Clair, Venezia, Marsilio, 1995.
- G. Invitto, A. Bonomi, *Merleau-Ponty, esistenza, filosofia, politica*, Napoli, Guida Editori, 1982.
- A. Jones, *The “Eternal return”: Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment*, in “Sings”, vol. 27, n. 4, 2002, pp. 947-978.
- E. Kaniskan, *Kintsugi: the beauty of wound scars*, in “Ulakbilge”: Sosyal Blimler Dergisi, 2018, pp. 161-178.
- J. Kohl, *Intra-Venus*, in *Venus as Muse. From Lucretius to Serres*, a cura di H. Berressem, G. Blamberg, S. Goth, Amsterdam-New York, Rodopi, 2015, pp. 73-117.
- J. Lacan, Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione 1958-1959*, tr. it. L. Longato, Torino, Einaudi, 2016.

- J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, tr. it. Maria Delia Contri, Torino, Einaudi, 2008.
- J. Lacan, *Scritti*, tr. it. G. Contri, vol. I, Torino, Einaudi, 1974.
- D. Le Breton, *La pelle e la traccia. Le ferite del sé (2003)*, tr. it. Antonio Perri, Pesaro-Urbino, Meltemi, 2016.
- P. Lewin, P. Williams, *Authenticity in Culture, Self, Society*, Surrey, Farmham, 2009.
- P. Metcalf, R. Huntington, *Celebrations of Death: The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge, University press, 1991.
- Minimal Art: A Critical Antology*, a cura di G. Battcock, Los Angeles, E. P. Dutton, 1968.
- P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Milano, Meltemi, 2020.
- C. Mueller, *Walking through Clear Water in a Pool Painted Black*, New York, Semiotext(e), 1990.
- M. Musolino, *L'arte traumatica. Gibellina e la risemantizzazione delle sue rovine*, in "Meridiana", n. 88, 2017, pp. 155-174.
- J. L. Nancy, *Il corpo dell'arte*, tr. it. D. Calabrò, D. Giugliano, Milano, Mimesis, 2014.
- F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, tr. it. Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 2019.
- A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine*, Verbano, Raffaello Cortina Editore, 2009
- E. Pommier, *Il ritratto storia e teorie dal rinascimento all'età dei lumi (1998)*, tr. it. Michela Scolaro, Torino, Einaudi, 2003.
- N. Princenthal, *Hannah Wilke*, Munch-Berlin-London-New York, Prestel, 2010.

- M. Recalcati, *Alberto Burri. Il Grande Cretto di Gibellina*, Città di Castello, Magonza, 2018.
- M. Recalcati, *Il trauma del fuoco*, Padova, Marsilio Arte, 2023.
- M. Recalcati, *Il mistero delle cose*, Padova, Feltrinelli, 2016.
- M. Recalcati, *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Bologna, ASMEPA edizioni, 2019.
- M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio sul lutto e nostalgia*, Padova, Feltrinelli, 2022.
- M. Recalcati, *Melanconia e creazione in Vincent Van Gogh*, Viterbo, Bollati Boringhieri, 2009.
- J. H. Robinson, J. Weinberg, N. Goldin, *Fantastic Tales: The photography of Nan Goldin*, cat. (Pennsylvania, Palmer Museum of Art, 30 agosto – 4 dicembre 2005), Michigan, Palmer Museum of Art, 2005.
- J. Ruby, *Secure the Shadows: Death and Photography in America*, Cambridge, Ma MIT Press, 1995.
- S. Ruddy, “A Radiant Eye Yearns from Me”: *Figuring Documentary in Nan Goldin*, in “Feminist Studies”, vol. 35, n. 2, 2009.
- A. Searle, *Breda Beban: Still*, cat. (Londra, Site Gallery, 13 maggio – 26 giugno 2000), Londra, Site Gallery, 1999.
- M. Seltzer, *Serial Killers. Death and Life in America's Wound Culture*, New York, Routledge, 1998.
- M. Seltzer, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, in “Spring”, vol. 80, 1997, pp. 3-26.
- S. Sontag, *Sulla fotografia (1997)*, tr. it. E. Capriolo Torino, Einaudi, 2004.

J. Spence, *Putting Myself in the Picture – A Political, Personal and Photographic Autobiography*, The Real Comet Press, Seattle, 1988.

J. Starobinski, *L'invenzione della libertà 1700-1789*, tr. it. M. Busino Maschietto, Milano, Abscondita, 2008.

B. Stosuy, *Up is Up, But So is Down: New York's Downtown Literary Scene*, New York, University Press, 2006.

J.J. Sweeney, *Burri*, Roma, l'Obelisco, 1955.

C. Sylos Calò, *Giulio Carlo Argan e la critica d'arte degli Anni Settanta tra rivoluzione e contestazione*, in *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*, vol. II, 2013.

H. Tierney, *Hannah Wilke: The Intra-Venus Photographs*, in "Performing Arts Journal", vol. 18, n. 1, 1996, pp. 44-49.

T. Tembeck, *Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence*, in "RACAR", vol. 33, n. ½, 2008, pp. 87-101.

J. Vicente Aliaga, *La fuerza de la convicción*, in *Hannah Wilke: Exchange Values*, cit. pp. 41-55.

C. Zaytoun, *Smoke Signals: Witnessing the Burning Art of Deb Margolin and Hannah Wilke*, in "TRD", vol. 52, n. 2, 2008, pp. 126-139.

S. Zorzi, *Parola di Burri*, Torino, Allemandi, 1995.

S. Zucal, *Il dolore. Una riflessione filosofica*, in "Divus Thomas", vol. 122, n. 3, 2019, pp. 171-204.

## SITTOGRAFIA

*Ask Dr. Mueller: the writings of Cookie Mueller*, a cura di Amy Scholder, New York, High Risk Books, 1997, pp. I-XII, qui p. XI: <https://www.archive.org/askdrmuellerwrit00muel> [ultimo accesso 26 gennaio 2024].

R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia (1980)*, tr. it. R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003: [https://monoskop.org/images/c/ca/Barthes\\_Roland\\_La\\_camera\\_chiara\\_Nota\\_sulla\\_fotografia.pdf](https://monoskop.org/images/c/ca/Barthes_Roland_La_camera_chiara_Nota_sulla_fotografia.pdf) [ultimo accesso 29 gennaio 2024].

M. Bettoni, *Da point of view a point of being. Il corpo postumano: 1990-2010*, Tesi di laurea Brera Accademia di belle arti: [https://www.academia.edu/48865809/Tesi\\_Bettoni\\_M](https://www.academia.edu/48865809/Tesi_Bettoni_M) [ultimo accesso 12 gennaio 2024].

G. Carbi Jesurun, *Breda's lesson*, Udine, Trieste Contemporanea and Juliet Editrice, 2018, p. 28: <https://www.triestecontemporanea.it/files/File/BREDA'S%20LESSON.pdf> [ultimo accesso 31 gennaio 2024].

M. de Certeau, *The practice of everyday life (1988)*, tr. eng. S. Rendall, Berkeley-Los Angeles-Londra, University of California Press, 1992 p. 105: [https://monoskop.org/images/2/2a/De\\_Certeau\\_Michel\\_The\\_Practice\\_of\\_Everyday\\_Life.pdf](https://monoskop.org/images/2/2a/De_Certeau_Michel_The_Practice_of_Everyday_Life.pdf) [ultimo accesso 27 gennaio 2024]

Etimologia di inerme; <https://www.etimo.it/?term=inerme> [ultimo accesso 13 settembre 2023].

Etimologia di trauma; <https://www.etimo.it/?term=trauma> [ultimo accesso 13 settembre 2023].

M. T. Fenoglio, *Traumi collettivi, Gibellina e Cretto di Burri. Una risposta a Massimo Recalcati*, in "tysm philosophy and social criticism": <https://tysm.org/traumi-collettivi-gibellina-e-cretto-di-burri-una-risposta-a-massimo-recalcati/> [ultimo accesso 6 febbraio 2024].



S. Ferrari, *La fotografia tra lutto, riparazione e creatività*, in “PSICOART”, n. 1, 2010, p. 12: <https://psicoart.unibo.it/article/download/2056/1443/4722> [ultimo accesso 6 febbraio 2024].

S. Freud, *Il disagio della civiltà*: <https://sipsapsicodramma.org/wp-content/uploads/2019/10/Freud-Il-Disagio-Della-Civilta.pdf> [ultimo accesso 18 gennaio 2024].

G. Gorer, *La pornografia della morte (1995)*, tr. it R. G. Capuano, 2013: <https://www.romolocapitano.com/wp-content/uploads/2013/08/La-pornografia-della-morte.pdf> [ultimo accesso 21 gennaio 2024].

C. Guarnieri, *Jacques Lacan: Antigone o l'etica del desiderio*, in ‘Teoria e storia del diritto privato’, 2020; [https://www.teoriaestoriadeldirittoprivato.com/wp-content/uploads/2022/11/2022\\_NS\\_Guarnieri.pdf](https://www.teoriaestoriadeldirittoprivato.com/wp-content/uploads/2022/11/2022_NS_Guarnieri.pdf) [ultimo accesso 23 novembre 2023].

*I'll Be Your Mirror*, cat. (New York, Whitney Museum of America, 3 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997) a cura di E. Sussman, D. Amstrong, Zurigo, Scalo, 1996, pp. 319-324, qui p. 323: <https://archive.org/details/nangoldinillbeyo0000suss> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

*Jo Spence: Work (Part I), Jo Spence: Work (Part II)*, (1 June – 15 July 2012; 12 June – 11 August 2012), Londra, SPACE and Studio Voltaire, 2012: <https://studiovoltaire.org/resources/2012-jo-spence-work-part-i-ii/> [ultimo accesso 30 gennaio 2024].

C. Lombroso, *L'uomo delinquente*: <https://web.uniroma1.it/archivosstoriapsicologia/sites/default/files/download/Lombroso%2C%20C.%20%281896%29.%20L%27uomo%20delinquente.%20Torino.%20Bocca.%20Vol.I-II.pdf> [ultimo accesso 9 gennaio 2024]

L. Lorusso, S. Venturini, *La fotografia come fonte storica per la neurologia*, in “Fotografia e scienze della mente tra storia, rappresentazione e terapia”, pp. 137-

172: [https://www.pacmilano.it/wp-content/uploads/2022/03/L\\_archivio\\_fotografico\\_e\\_cronofotografico\\_di\\_vincenzo\\_n\\_eri-1.pdf](https://www.pacmilano.it/wp-content/uploads/2022/03/L_archivio_fotografico_e_cronofotografico_di_vincenzo_n_eri-1.pdf) [ultimo accesso 9 gennaio 2024]

M. Mazzocut-Mis, *Intorno al brutto. Una categoria controversa*, p. 11; <https://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/download/16998/14979/50976> [ultimo accesso 13 novembre 2023].

Michael Arad, *Reflecting Absence*; <https://placesjournal.org/assets/legacy/pdfs/reflecting-absence.pdf> [ultimo accesso 4 ottobre 2023].

L. Minali, *La rielaborazione del lutto negli adolescenti: aspetti psicologici ed educativi*, tesi di laurea: <https://www.sordelli.net/component/phocadownload/category/10-tesi?download=129:la-rielaborazione-del-lutto-negli-adolescenti-aspetti-psicologici-ed-educativi> [ultimo accesso 11 settembre 2023].

E. Modorati, *La 'grande narrazione' del vuoto nell'opera di Alberto Burri*, in *Leitmotiv*, n. 4, 2004: <https://www.ledonline.it/leitmotiv/Allegati/leitmotiv040415.pdf> [ultimo accesso 11 dicembre 2023].

P. Phelan, *Introduction: this book's body*, in *Mourning Sex: performing public memories*, a cura di P. Phelan, Londra-New York, Routledge, 1997: <http://archive.org/details/mourningsexperfo00phel/mode/1up> [ultimo accesso 29 gennaio 2024]

Plinio il Vecchio, *Storia Naturale, Libro XXXV, CLI*: <https://www.perungiorno.it/plinio-il-vecchio-naturalis-historia-libro-35-paragrafi-105-153.html?cu=3> [ultimo accesso 22 gennaio 2024].

Polibio, *Storie, Libro VI, p. 131*: <https://archive.org/polibio.-le-storie-vol.-ii-libri-vi-xii-ocr-1955> [ultimo accesso 21 gennaio 2024].

*Remodelling Photo History*, 1982, MACBA Museo de Arte Contemporàneo de Barcelona: <http://www.mcba.cat/en/art-artist/artists/spence-jo-dennett->

[terry/remodelling-photo-history#:~:text=Remodelling%20Photo%20History%20is%20a,institutionalised%20genes%2C%20practices%20and%20codes](#) [ultimo accesso 26 dicembre 2023].

H. M. Sheets, *Hannah Wilke's work laid bare at the Pulitzer Art Foundation*, in “The Art Newspaper”, 1 giugno 2021: <https://www.theartnewspaper.com/2021/06/01/hannah-wilkes-work-laid-bare-at-the-pulitzer-art-foundation> [ultimo accesso 19 dicembre 2023].

S. Sherwin, *Artist of the week 102: Breda Beban*, in “The Guardian”, 2010: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/aug/25/artist-of-the-week-breda-beban> [ultimo accesso 29 gennaio 2024].

S. Sontag, *Illness as Metaphor*, New York-Toronto, Farrar Straus and Giroux, 1978, p. 13: [https://monoskop.org/images/4/4a/Susan/Sontag/Illness\\_As\\_Metaohor\\_1978](https://monoskop.org/images/4/4a/Susan/Sontag/Illness_As_Metaohor_1978) [ultimo accesso 30 gennaio 2024].

T. Takemoto, T. Dennett, *Remembering Jo Spence: A Conversation With Terry Dennett*, in “MutualArt”: <https://www.mutualart.com/Article/REMEMBERING-JO-SPENCE--A-CONVERSATION-WI/2E69221260E7E73> [ultimo accesso 8 gennaio 2024].

## **VIDEOGRAFIA**

Alex Pagliardini, la bellezza e la ferita: [https://youtu.be/-GfD5r9rwio?si=BKN6IGYA00\\_8Upsc](https://youtu.be/-GfD5r9rwio?si=BKN6IGYA00_8Upsc) [ultimo accesso 7 febbraio 2024].

Massimo Recalcati | Jean-Paul Sartre. La scoperta dell'esistenza | KUM19: <https://youtu.be/ogOJ4dGpeyA> [ultimo accesso 11 dicembre 2023].