DOPPIOZERO

Gina Pane, mode d’emploi

Riccardo Venturi
14 Maggio 2012

Da una decina d’anni la figura e l’opera di Gina Pane (1939-90) sono al centro di un significativo lavoro critico ed espositivo, grazie anche agli sforzi dell’instancabile Anne Marchand, compagna di vita dell’artista. Nel 2003 escono i suoi scritti, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, per le edizioni dell’ENSBA; nel 2005 il Centre Pompidou organizza la personale *Terre-Artiste-Ciel*; nel 2008 è la volta di *Situation idéale* al Musée des Beaux-arts di Nantes. Mancava un segnale dall’Italia. Eccolo: la straordinaria retrospettiva al MART di Rovereto, *È per amore vostro: l’altro* (fino all’8 luglio), credo la più completa mai allestita, con oltre 160 opere, accompagnata da un catalogo-monografia di Sophie Duplaix. Tante le suggestioni suscitate dalla visione e dalla lettura, da cui ricavo qualche lemma, per quanto possibile in ordine cronologico.

SCULTURA. Per chi, in prima battuta, associa il lavoro di Gina Pane al corpo sanguinante, la prima sala è uno choc: sculture di elezione minimalista, disegni geometrici proiettati nello spazio. Eppure non è la geometria ad imporsi ma i colori con le loro risonanze emotive. Queste *Structures affirmées* (1965-69) si colgono così meglio attraverso Gaston Bachelard che Michael Fried o altri critici della scultura *hard edge*. Penso anche alla struttura blu di ferro zincato, con quattro colonne alte due metri e all’interno del quale si può circolare (1965-66), l’unica commissione pubblica di Pane. O alla troppo letterale *Acqua alta / Pali / Venezia* presentata alla galleria Rive droite nel 1970: dodici strutture in metallo inclinate; sul soffitto della galleria è scritto *Venezia*, sul pavimento *Acqua*, sui muri *Pali*. Nonostante le parole entusiaste di Pierre Restany, non era questa la strada maestra.

PIEGHE DI FELTRO. Una superficie di feltro blu arrotolato e teso tra due braccia d’alluminio, col titolo inciso sul supporto in italiano: *Ricordo avvolto di un mattino blu* (1969). Non è un dipinto anche se ne ha il colore, non è una scultura anche se ne ha la sostanza, non è neanche uno di quegli oggetti indefiniti realizzati alla stessa epoca da André Cadere, bastoni di legno policromo posizionati ad arte in un angolo del museo o per terra, là dove, anziché passare inosservati, finivano per conquistare l’attenzione del pubblico. *Ricordo avvolto* sporge dal muro come il mancorrente di un mezzo pubblico, come se l’artista volesse farci toccare con mano qualcosa del suo passato. Che il feltro sia la materia di cui è fatta la memoria? Non si tratta, ad ogni modo, di un’opera isolata, perché c’introduce alla logica della piega di Pane: i ricordi avvolti, le pietre sottosopra (*Pierres déplacées*, 1968), il corpo estroflesso (le Azioni), il raggio di sole interrato (*Enfoncement d’un rayon de soleil*), il percorso dispiegato (*Continuation d’un chemin de bois*, 1970), la terra rastrellata (*Stripe-Rake*, 1969). In quest’ultima l’artista aveva concepito anche il rastrello di legno, proponendosi di realizzare altri utensili di legno per “creare tracce sulla sabbia, sulla neve, sulla terra, sui sassi”. Gli attrezzi agricoli di Pino Pascali sono di un anno prima.

Gina Pane, *Stripe Rake, 1969*

RAGGIO DI SOLE. A luglio 1969 un raggio di sole penetra in una buca scavata in un terreno coltivabile vicino Torino, grazie a due specchi che lo canalizzano; la terra viene coperta di corsa per non farlo sfuggire. In *Enfoncement d'un rayon de soleil*, negli stessi giorni in cui gli occhi di 500 milioni di spettatori seguivano i primi passi dell'uomo sulla luna simboleggiati dall'aquila con il ramoscello tra gli artigli, Pane scava la terra come una talpa e utilizza lo specchio per creare un'opera invisibile. Intuisce il potere che ha il gesto di *fare immagine*, anche quando il materiale è così impalpabile come il calore. La natura non è un luogo da esplorare né da conquistare ma semmai da proteggere, una sostanza vivente, organica con cui entrare in relazione. È il caso della sua prima azione del luglio precedente nella valle dell'Orco vicino Torino, luogo della sua infanzia (basta il nome per introdurci in una dimensione fiabesca altra da quella degli angoli retti, degli oggetti industriali, dei moduli lunari). Si limita a spostare delle pietre da nord a sud per esporle al calore del sole. Nelle foto l'artista indossa una giacca di pelle marrone quasi a volersi mimetizzare con la valle, a scomparire tra gli arbusti. La serie degli *Alberi* di Giuseppe Penone è del 1969 e tra la Valle dell'Orco e Garessio ci sono poco più di 160 km.

AZIONE SENTIMENTALE (1973), o essendo dati: 1) una lama di rasoio; 2) spine di rose rosse; 3) un vestito bianco in uno spazio bianco. "Tu doit tout vivre dans ton corps" si legge negli schizzi per *Action Psyché (Essai)* (1974), in maiuscolo stampatello e sottolineato in rosso. "Le mie azioni evidenziano attraverso una rete di segni determinati quella forma di follia attenuata del corpo sociale che sono la nevrosi e le sue idiosincrasie, scatenando nel pubblico un processo di liberazione finora inconscio". Non c'è corpo senza il corpo dell'altro, da cui il titolo della mostra, ricavato da uno scritto dell'artista: "Se apro il mio corpo affinché voi possiate guardarci il vostro sangue, è per amore vostro: l'altro". Si effettuerà così il transfert sugli spettatori. Le azioni di Pane seguono un programma ben preciso: "68/70: il corpo ecologico, 71/74: il

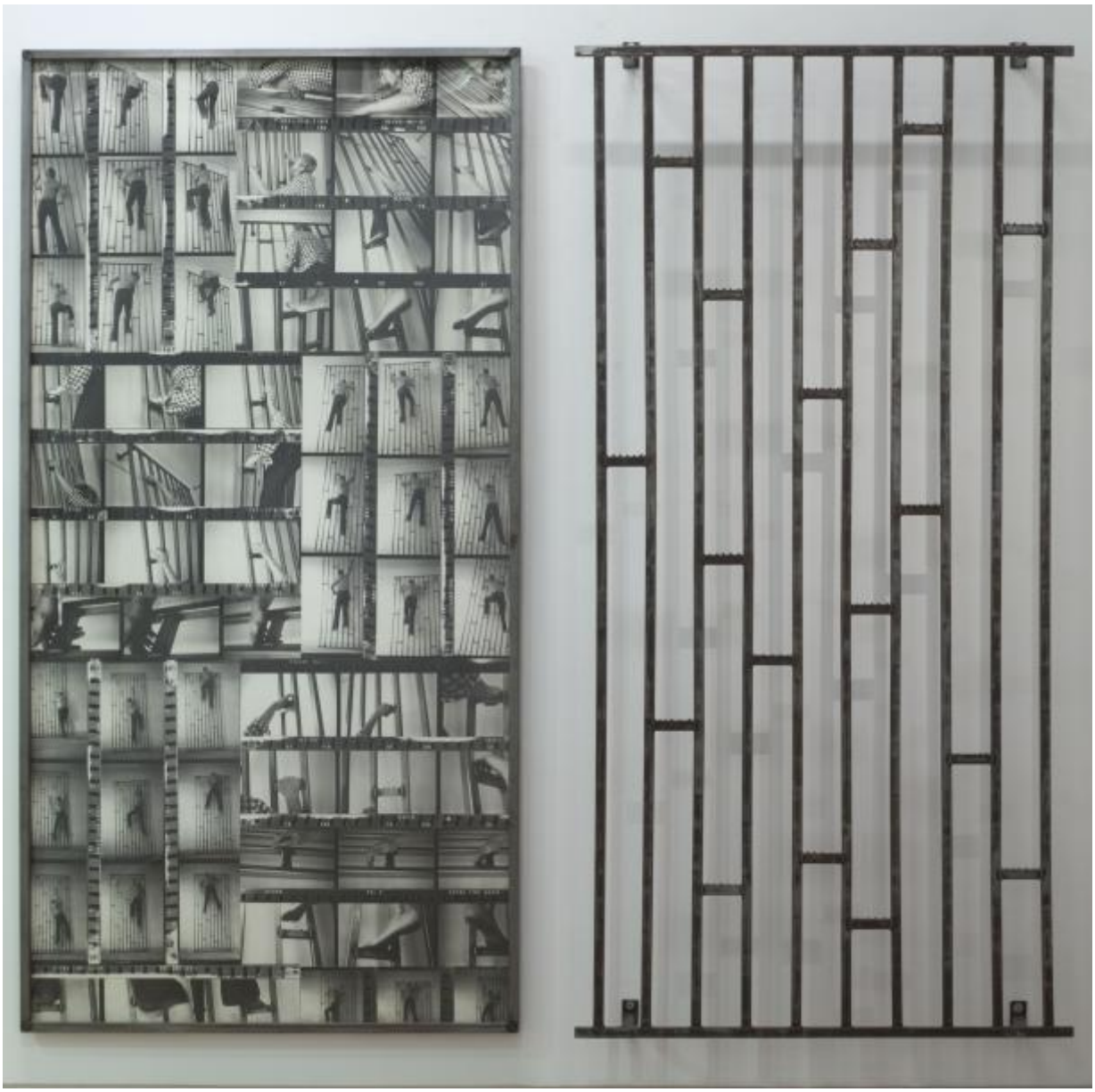
corpo sociologico”. Nessuna rivoluzione della società senza una rivoluzione dell’individuo, delle singole coscienze, insomma senza una rivoluzione antropologica. Il corpo in azione non è “soltanto in Relazione ma esso stesso Relazione”. Relazione tra sfere diverse quali la terra e il cielo, l’uomo e la natura, l’uomo e il sacro, il pubblico e il privato, il corpo sociale e il corpo cosmico, l’artista-donna e la comunità femminile, Parigi e Torino...

Gina Pane, *Action Psyché (Essai)*, 24 gennaio 1974 - particolare.

SANGUE A GOCCE. Quanto sangue ha versato Gina Pane nelle sue azioni? Sebbene sia visibile un po’ ovunque nelle azioni degli anni settanta, la risposta è poco, a dire il vero. Gocce, non fiotti. Piccoli spiragli sottopelle, non squarci, abbastanza profondi però da far uscire il sangue, da mettersi in relazione con gli spettatori, con il corpo sociale alienato e anestetizzato. Basta fendere appena l’involucro narcisista che è il nostro corpo, carezzarlo con una lama appuntita per farlo sanguinare, per aprirlo. E l’apertura del corpo diventa un’abolizione – tanto spaziale quanto affettiva – della distanza tra l’io e il mondo, tra il sé e gli altri. Qui passa la differenza con l’amato Artaud che, all’unità composita del corpo *anatomico*, ai suoi “organismes imperméables et fixés” sostituisce un corpo *atomico* ovvero parcellizzato, un corpo che esce dall’umano, dall’assemblaggio organico tipico della “vie lyrique extérieure”, del “cadastre anatomique”. “Il n’y a rien de

plus inutile qu'un organe", scrive in *Pour en finir avec le jugement de dieu*. O, per citare un inciso che ritroviamo anche nelle prime pagine de *L'Anti-Œdipe*: "Pas de bouche. Pas de langue. Pas de dents. Pas de larynx. Pas d'oesophage. Pas d'estomac. Pas de ventre. Pas d'anus". Non è un caso invece che la prima azione di Pane si chiami *Blessure théorique* (1970). È composta da tre foto in cui la lametta taglia successivamente un foglio bianco di carta, un foglio poggiato a terra e un polpastrello. Carta – terra – pelle, scrittura – natura – uomo. E dalla foto non è certo che il taglio sia stato effettivamente realizzato: il gesto simbolico del tagliarsi prevale sulla ferita. Per trovare la prima ferita "agita" bisognerà aspettare *Action Le lait chaud* (1972).

DOLORE PIUTTOSTO. Il sangue di Gina Pane è stato a volte prodotto dalla suggestione e dai resoconti del pubblico piuttosto che dall'artista. È il caso di *Action Escalade non-anesthésiée* (1971), realizzata nel chiuso del suo studio e presentata sotto forma di dittico: a sinistra un pannello di fotografie alto oltre tre metri, a destra la scala utilizzata, con i gradini puntellati da spunzoni. In un primo momento era previsto uno spargimento di sangue, poi Pane polarizza l'azione sul tema del dolore, un dolore sottratto alla percezione, da immaginare e costruire ognuno per sé, come quello della guerra del Vietnam cui l'opera fa riferimento. Così le foto di piedi e mani, che della violenza sono insieme rappresentazioni ed esorcismi. Una violenza attutita come nei *Cut Pieces* di Yoko Ono (1964-66) in cui il pubblico era invitato, uno alla volta, a tagliare con una forbice un lembo di vestito dell'artista inerme.



Gina Pane, *Action Escalade non-anesthésiée*, 26 giugno 1971.

MOI-PEAU. In una serie di disegni del 1974 i fogli di feltro bianco sono cuciti con del filo nero. La transustanziazione tra la tela e la pelle è completa, come nella pittura a encausto di Jasper Johns, *Painting Bitten by a Man*, che risale al 1961. Scritto negli anni trenta e pubblicato in francese nel 1968, *Immagine di sé e schema corporeo. Studio delle forze costruttive della psiche* di Paul Schilder era un *livre de chevet* di Gina Pane. “La struttura libidica dell’immagine corporea” è il titolo di un capitolo e un buon commento alle azioni dell’artista. Lavorare con il corpo vuol dire lavorare con le pulsioni, coi desideri che non hanno limiti precisi, che non si acquietano con la loro soddisfazione meccanica ma trovano altri rivoli per premere sull’epidermide. Schilder sottolinea tra l’altro che gli orifizi del corpo, attraverso i quali “noi entriamo in contatto più stretto col mondo”, sono anche le parti più sensibili. Tra il 1974 e il 1987 Didier Anzieu lavora al concetto di *Moi-Peau*: Gina Pane colse in lui un prezioso alleato?

PERICOLO. L’opera più pericolosa di Gina Pane non fa parte delle azioni ma, curiosamente, dei progetti del silenzio del 1970: l’artista scala a mani nude un parete ripida e instabile della cava di sabbia di Ury, nei pressi della foresta di Fontainebleau. Invertiti i colori soliti delle azioni: la sabbia bianca e l’artista vestita di nero, un puntino perso nell’immensità di un paesaggio spettrale.

TRACCIA. Gina Pane, Lygia Clark, Eva Hesse. Sviluppare.

FOTOGRAFIA. Françoise Masson è la fotografa che ha documentato tutte le azioni di Gina Pane, comprese quelle all’estero. Gli scatti seguono una scenografia precisa come mostrano i numerosi schizzi preparatori, a volte veri e propri *story-board*. Masson e Pane discutevano a lungo la sequenza delle azioni, i momenti salienti, le luci utilizzate, poi Pane lavorava sugli oltre 200 scatti realizzati, li selezionava e li montava in pannelli che chiamava “constat d’action”. Difficile immaginare l’effetto suscitato sugli spettatori dal corpo di Masson che interferiva con quello dell’artista, lo accentuava catalizzando l’attenzione, a volte lo copriva. Al video mancava la plasticità della fotografia. È questa a fare del corpo un medium e a far capire a Pane che il corpo in quanto corpo sociale, corpo tra i corpi, ha la facoltà di produrre immagini. Per una pittrice di formazione non è poco. Nasce così l’intreccio tra pratiche artistiche e registrazione fotografica proprio della performance degli anni sessanta (tema trattato con finezza intellettuale da Sophie Delpeux in *Le Corps-caméra. Le performer et son image*, Textuel 2010).

Spezzare la continuità del flusso temporale per restituire i momenti salienti di un’azione, restituire un andamento sincopato, gesti puntellati come se si svolgessero al buio e il flash della macchina fotografica li portasse alla luce della coscienza in un baleno. Le foto delle azioni di Pane sono ellittiche e insieme precise, incisive e senza dramma. Con *L’argent*, l’ultimo film di Robert Bresson (1983), condividono l’attenzione per i dettagli, la gestualità tanto più efficace e intensa quanto più misurata, la necessità di ripristinare nella pratica artistica un rigore lontana dalla natura effimera delle immagini in movimento.

REENACTMENT. *Pierres déplacées* (1968) è l’unica azione che Gina Pane ripeterà una seconda volta col solo scopo di fotografarla. Un’eccezione ma non troppo, perché tale *reenactment* è la spia del rapporto tra performance e fotografia: non c’è azione senza rappresentazione (senza registrazione), così come non c’è corpo senza immagine del corpo.

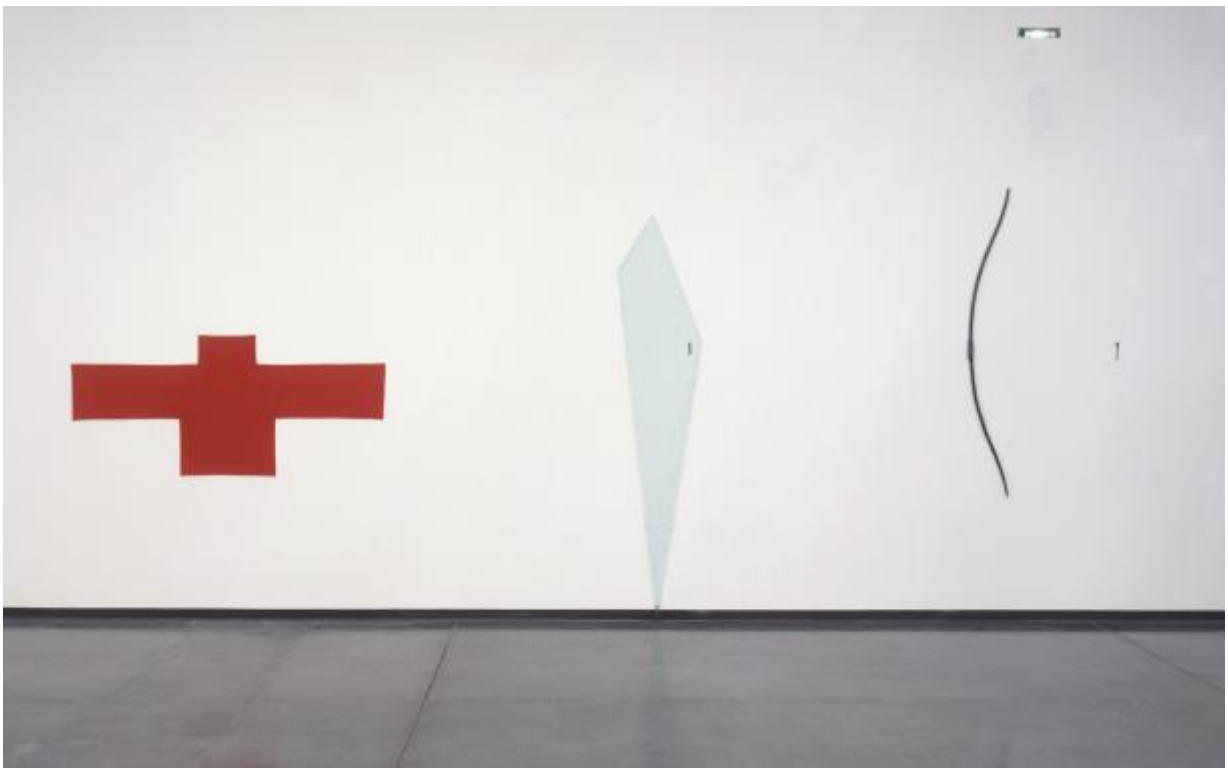
COLORE. Gina Pane studia gli scritti di Klee, Kandinsky, Delacroix e soprattutto Van Gogh (“la pittura con lui diventa carne”), dai ritratti e dai paesaggi – copiati e decontestualizzati (è il caso di un’ambientazione sarda) – fino all’orecchio tagliato (*Action mélancolique 2 x 2 x 2*, 1974). Dal 1975 al 1990 insegna pittura alle Beaux-Arts di Le Mans e solo nel 1978 condurrà un seminario sulla performance al Centre Pompidou. Ma nel 1973 incolla su una tavola di legno 28 pennelli usati con una gradazione cromatica dal rosso al blu nonché 23 coperchi di pittura (*Les outils de travail de ma pratique artistique terminée en 1965*). La pittura continuerà a vivere nel colore, nel bianco del latte e dei suoi vestiti, nel rosso della ferita che Pane definisce “il mio monocromo”. Persino nel sangue mestruale (*Une semaine de mon sang menstruel*, 1973). Nella storia dell’arte, il simbolismo mestruale è stato colto già nelle macchie dei dipinti astratti di Helen Frankenthaler. Mala sensibilità di Gina Pane resta lontana dal *Genital panic* di Valie Export.

Gina Pane, *Action mélancolique 2 x 2 x 2*, 8 ottobre 1974.

SACRO. Era inevitabile che prima o poi l'annodarsi di erotismo e ascesi, sensualità e sublimazione, viscerale e concettuale, ferita e amore, sangue e dono di sé urtasse contro la matassa del sacro. Gli anni ottanta, l'ultimo decennio di produzione, sono segnati da una svolta religiosa (nel 1978 è a Torino per l'ostensione della Sindone?). Leggendo Tertulliano e la *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, Gina Pane si appassiona alla vita dei santi in quanto esseri umani: "Je suis fascinée par la vie des saints, parce qu'à chaque fois on est face à un homme". Dalle parole ai fatti, dal Logos della Scrittura all'iconografia religiosa della pittura rinascimentale, filtrata dall'astrazione di Malevic e da materiali quali il ferro, il legno, il vetro rotto e soprattutto il rame, che Pane usa "come se fosse carne o sangue", "un materiale vivo, non appena lo toccate appaiono delle tracce. Non smette di lavorare, non è un materiale industriale in tal senso". A partire dal 1983 si susseguono: l'*Uccisione di Abele* di Salvator Rosa (da cui è tratto un rilievo in metallo nero in cui sono fuse le sagome dei due fratelli), *San Giorgio e il drago* di Paolo Uccello, il *Martirio di San Sebastiano* di Memling, la *Crocifissione di San Pietro* di Filippino Lippi. Senza dimenticare le esequie di San Francesco negli affreschi di Giotto nella cappella Bardi di Firenze, in particolare la verifica delle stimmate di Girolamo. Rispetto alla versione di Assisi, il medico infila le dita della mano sinistra nel fianco – "povertà, disincarnazione e verifica carnale", scrive Pane che quasi s'identifica con San Francesco, con la sua *altissima povertà*: "mi sono dunque recata ad Assisi, vi ho soggiornato e ho ripercorso tutto l'itinerario del santo".

Coprendo l'arco completo della carriera di Gina Pane, la mostra di Rovereto pone in finale la questione del rapporto tra i lavori degli anni settanta e ottanta: cesura o continuità? La curatrice suggerisce che tutto ruota attorno alla questione del dono di sé e dell'amore per l'Altro e che, di conseguenza, l'opera matura porta a una riconsiderazione di quella precedente. Basterà una croce tracciata con una lametta attorno all'ombelico o la graticola di san Lorenzo in *Escalade non anesthésiée* per ritrovare tracce del sacro? La questione è ovviamente più complessa, perché questo sguardo retrospettivo è incoraggiato dall'artista stessa: l'allusione alla croce, la "valenza cristica" in *Le Corps pressenti*, l'ascesa della montagna, *Situation idéale: terre-artiste-ciel* (1969) in cui la presenza di Pane si fa mediatrice tra la dimensione terrestre e quella celeste. E ancora gli oggetti delle performance esposti, come la graticola con le candele e la camicia con la chiazza di sangue di

Action Autoportrait che sanno tanto di martirio. Intervista del 1981: – “Cos’è l’avanguardia?”, – “Giotto e Cristo”. Così Pane esprime “il mio intimo, profondo, arcaico cattolicesimo” proferito da Orson Welles ne *La Ricotta* di Pasolini.



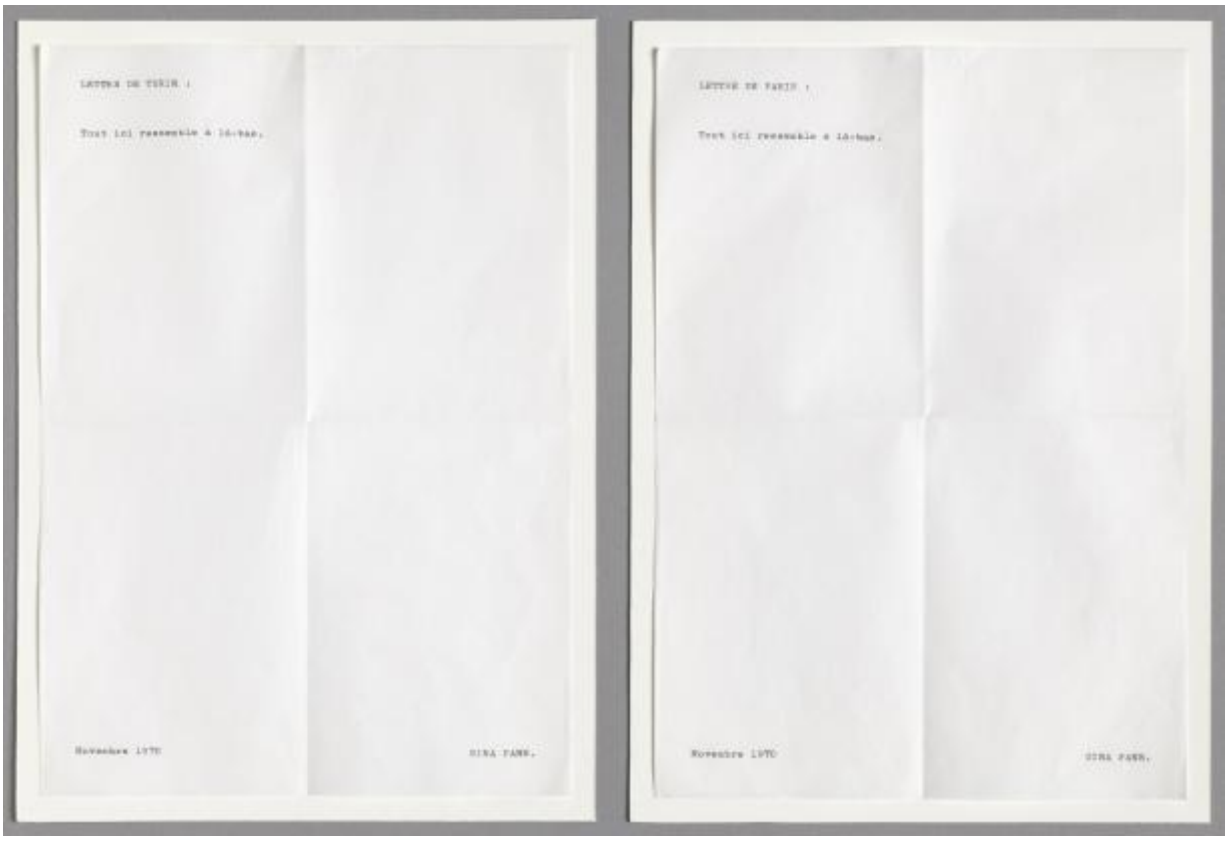
Gina Pane, *Le Martyre de Saint Sébastien d’après une posture d’une peinture de Memling – Partition pour un corps*, 1984.

LOCUSTE. Flagellazioni, deliqui, reliquie – il sacro nei suoi aspetti carnali. In quegli anni Pane legge Cioran su suggerimento di Lea Vergine. Anche Arnulf Rainer si è rifatto a Giotto e a Simone Martini negli anni novanta. Ma è altro che ho in mente, un paragone che avrebbe senza dubbio indispettito entrambe: Gina Pane mi sembra paradossalmente il risvolto di una figura così lontana da lei come la scrittrice Cristina Campo. Inorridita dai microfoni in chiesa, dai preti che suonano la chitarra “in maglione e fuoriserie”, patiti “di psicanalisi e televisione”, trova conforto soltanto nelle chiese orientali “recinto dei più crudeli digiuni e degli asceti in pesanti catene” e negli anacoreti che, prima di Joseph Beuys, dormivano su paglia e cenere e si nutrivano di miele e locuste.

PARLA MANGANELLI. “Una folla di ferite popola lo spazio; una chiacchiera insanguinata; un popolo di piaghe; una rissa di lacerazioni pure, disegnate nell’aria, la ‘partition’ librata nell’aria, scissione, piaga, cicatrice. Dove le piaghe centripete si raccolgono, nasce il progetto di un corpo; un affluire vertiginoso di lesioni si dispone in forma di martire: è S. Sebastiano. Martire è parola chiave nelle immagini che elabora la fantasia giudiziaria e suppliziata di Gina Pane. Il corpo è il luogo su cui si depositano le trafitture; è il candore giovane che attira le frecce, le lame, le punte, i rasoi, i coltelli, tutto ciò che taglia e precipita, che recide e penetra, che guata e colpisce”.

“Ritualista della tortura, Gina Pane si muove in un mondo di immagini geometriche, un mondo mentale, platonico, ma in cui la sua vocazione corporea la seduce a penetrare per venir lacerata. L’universo è un tessuto di triangoli e di schegge di vetro, ma queste punte incorruttibili hanno pur bisogno di feltri per lacerare, di corpi per vedere la visione iterata della ‘blessure’; solo un corpo conosce il colore del sangue. Dunque nel mondo fantastico di Gina Pane si incontrano continuamente la divisione, la scissione, lo smembramento e il corpo; e segmenti metallici, vitrei o appena disegnati indicano il percorso della geometria delle Idee alla tenerezza quotidiana del corpo costantemente agonico” (Giorgio Manganelli, “Couleur-blessure”, in *Gina Pane. Partitions. Opere multimedia 1984-85*, a cura di Lea Vergine, PAC, Milano 1985-86).

ITALIA. Di madre austriaca e padre italiano (“lato paterno, Nord e Sud dell’Italia; lato materno, Tirolo e Germania”), nata in Francia ma con un’infanzia trascorsa in Italia prima di trasferirsi alle Belle Arti di Parigi nel 1961 a 22 anni, Gina Pane torna spesso a Torino, dove inscena parte delle sue performance, a partire da quella nella Valle dell’Orco. *Lettre de Turin - Lettre de Paris* (1970) è un’opera concettuale che sfiora la perfezione: una lettera da Torino e una da Parigi in cui il testo dattilografato non recita altro che: “Tout ici ressemble à là-bas”. Nel rapporto speculare tra le due città viene in mente Italo Calvino, a Parigi dal 1967 al 1980. Anche lui andava spesso a Torino per lavoro; che si siano mai incontrati, riconosciuti, parlati nel corso di un viaggio aereo? Inaspettatamente, *Lettre de Turin - Lettre de Paris* è una delle rarissime opere conservate negli Stati Uniti, al MoMA di New York.



Gina Pane, *Lettre de Turin – Lettre de Paris*, 1970 .

PAIN. Raccolgo sbalordito la confidenza di un’amica francese: ha sempre pensato che il cognome dell’artista si pronunciasse “Pain”. Incisive le sue opere.

Una versione più breve di questo articolo è apparsa su Alias – Il manifesto, domenica 6 maggio 2012.

Gina Pane, *Situation idéale: terre – artiste – ciel*, 1969.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO