

EX CORPO. PRESENZA DEL CORPO NELLA SUA ASSENZA

Ci sei e non ci sei? E dove?

Benedetta Bainsi

Nove e mezzo di mattina. Nell'aula 3 dell'Accademia di Brera continuano ad arrivare studenti su studenti. Chi trova posto a sedere davanti a un tavolo, chi sceglie uno sgabello più indietro, chi invece si apposta pure sulle scale che portano al soppalco della stanza. Il foglio firme passa tra le varie mani e ogni nome nell'elenco si duplica con le tracce lasciate dall'inchiostro delle penne a sfera, garantendone così la presenza, ma lasciando però spazio anche alla sua ambiguità: l'assicura effettivamente? La conferma avviene da chi ha impugnato la penna o da chi possiede il nome, dalla quantità di tempo trascorsa all'incontro o dalla mano alzata per fare un intervento? Ancor prima di cominciare il laboratorio ci si scontra con ciò che le pareti dell'aula ascolteranno e osserveranno nei prossimi mesi. Davanti ai tavoli occupa lo spazio un tappeto di cartoni grigi che diventerà più volte il palcoscenico su cui i corpi degli studenti, di Maria Cristina Galli e di Pasquale Polidori si metteranno in scena, mentre il fondale cambierà ogni volta a seconda delle proiezioni scelte, assorbendo talvolta la carne di chi passa davanti alle lenti del proiettore.

All'interno di questa cornice di esperienze è stato tenuto il percorso laboratoriale "Ex corpo. Presenza del corpo nella sua assenza", progetto promosso dal Dipartimento Arti Visive e dalla Scuola di Pittura dell'Accademia di Brera e curato da Maria Cristina Galli (Anatomia artistica) e da Pasquale Polidori (Tecniche pittoriche). Nei quattro incontri (27 ottobre, 10 novembre, 17 novembre e 2 dicembre 2025) è stata affrontata la trasformazione della non-presenza del corpo umano nella presenza di oggetti sostitutivi o conseguenti, sia astratti che fisici, e le riflessioni e le azioni avvenute hanno introdotto l'omonimo seminario, tenuto il 28 gennaio 2026 nella Sala Napoleonica dell'Accademia. Attraverso approfondimenti teorici e attività pratiche è stato percorso il limite tra presenza e assenza, limite confuso che, messo sempre più a fuoco, si è rivelato arbitrario quasi come un filo che divide a metà un fiume. E così sono stati guardati entrambi i territori lasciandosi trasportare dal flusso d'acqua o muovendosi controcorrente. Gli studenti in questi tragitti si sono esposti e nascosti durante gli esercizi fatti, sia fuori dall'aula, come per gli *Interramenti* o i *Tentativi di esaurimento della Pinacoteca di Brera*, che dentro, come *Il dettato della lettera* e il *Ritratto Tattile*.



Ex corpo. Presenza del corpo nella sua assenza, Seminario, Brera, 2026

In questa esplorazione il primo approccio è stato verso le definizioni dei termini “presente” e “assente”, circoscritte convenzionalmente da una pre-concepita definizione di spazio che sancisce la coincidenza tra il tangibile e il visibile, il “qui”. Analizzando però come la rappresentazione dello spazio sia un atto di pensiero e di astrazione, questa suddivisione collassa assieme alla sua necessità di materialità, virando così verso percezioni soggettive (anche quando da quest’ultime avviene un tentativo di resa spaziale oggettiva, come in *This Way Brown* (1) (1969) di Stanley Brouwn). Il “qui” si mostra quindi come il massimo teatro della contemporaneità, dove in una visione assoluta questi termini considerati opposti non si annullano, ma bensì convivono assieme a tutto ciò a cui sono apposti. Tale scenario è stato esposto nel primo incontro dalla performance del 2024 di Yihan Zhang, che affronta l’ambiguità delle regole nell’ospitalità, e dall’azione performativa *Manifesto del qui (d’après Gina Pane)* (2025) di Nura Saccaro, ispirata a *L’uomo mezzo nudo – Partizione per due altoparlanti* (1982) di Gina Pane.

Oltrepassata l’ambiguità linguistica è stata inoltre discussa la duplicazione della persona tramite il ritratto o la maschera. Gli artisti sono infatti i primi curatori dell’assenza: presentandola nella loro opera la racchiudono e la liberano allo stesso tempo, la evidenziano e le donano un’energia personale ambivalente piena anche di presenza. Claude Lévi-Strauss nel testo *Sguardi sugli oggetti* (2) racconta di come gli artisti del popolo amerindio Tsimshian realizzassero le maschere degli spiriti e di come queste fossero concepite come delle entità viventi potenti e indipendenti. La trasmissione di vitalità libera all’oggetto ha portato all’attività del *Ritratto Tattile*, dove è stato chiesto a ogni studente di duplicarsi: bisognava riempire un sacchetto di cotone con un oggetto che fosse il proprio ritratto, per poi nascondere/nascondersi alla vista cucendo il tessuto.

All’incontro successivo si sono dunque stagliati sui cartoni grigi decine di candidi sacchetti, le cui cuciture a volte saltavano all’occhio per i colori, altre volte per la loro complessità. Messi in scena davanti a tutti, supini e inermi sul pavimento, rispecchiavano ciò che era proiettato dietro di loro: un corpo umano in un teatro anatomico. Mappa per eccellenza nello studio anatomico, magnificenza della creazione divina e naturale e contenitore di segreti, qui il corpo umano viene aperto e diviso, ogni parte è nominata, posizionata e misurata attraverso le lettere, il disegno e i numeri. «Dessiner c’est voir», disegnare è vedere, riporta Galli durante la lezione, confrontandosi con uno dei processi più antichi dell’elaborazione della realtà, selezionatrice di ciò che esisterebbe e ciò che non: la mappatura. Essa non riguarda solo il corpo, primo organo dell’esperienza umana, ma anche, e soprattutto, il mondo esterno, delineato per esclusione sin dalle prime parole pronunciate da bambini, quando compare nominato l’“Io”. Nel “dire” si verifica infatti una circoscrizione dell’ambiente in cui esiste il sé, il quale per la sua sussistenza si permea con l’altro: la distanza con l’esterno deve essere infatti abitata per poterla strutturare e per permettere un’espressione personale autentica. L’azione di “mappare” ciò che circonda si rivela quindi fondamentale non solo a livello funzionale, ma anche esistenziale. Non a caso nell’incontro sono state mostrate le mappe realizzate dal pedagogo Fernand Deligny, che, seguendo dei ragazzi autistici reclusi in un istituto, decide di portarli in una casa in campagna per permettere loro di fare esperienza del mondo oltre le finestre. Deligny traccia tutti i loro percorsi e le loro attività, e così il loro vissuto diventa mappa, evidente e riconoscibile, che si fa testimonianza della loro presenza nella vita.

La mappatura permette dunque di rendere visibile l’esistenza e la sua costruzione accade anche attraverso l’esperire, non necessariamente calcolato e preciso, ma anche casuale: le camminate dei dadaisti nei giardini di Notre-Dame agli inizi degli anni ‘20 del ‘900 seguivano un percorso improvvisato, abbandonandosi alla riscrittura della propria percezione del sé e del mondo. Questa volontà di (dis)orientamento è affrontata anche nella raccolta “Infanzia berlinese” (3) da Walter Benjamin, dove lo smarrimento viene considerato un’arte scaturita da una condizione di svuotamento del sé (e non dalla semplice perdita di punti di riferimento, che riguarda invece il perdersi): questo aspetto è necessario per poter far compiere alla propria consapevolezza un nuovo attraversamento nella realtà. Pertanto tutto ciò avviene come la libera rinuncia della propria mappa, l’occlusione della visione al conoscibile per nuove direzioni di arricchimento. Ed è stata proprio questa la strada d’esplorazione che hanno intrapreso gli studenti per riconoscere nuovamente sé stessi e l’altro. Proseguendo l’attività del *Ritratto tattile*, ognuno dei presenti ha scelto uno dei sacchetti esposti, racchiudendo così tra le mani l’oggetto nascosto di qualcun’altro seduto nella stessa aula. Attraverso il tocco della superficie di cotone, come in un’anatomia tattile, ciascuno ha riportato le percezioni ricevute disegnandole e sussurrando le parole avvertite. Con questa mappatura è avvenuta sia una confessione del celato che una sua interpretazione relazionale, modellate entrambe da supposizioni e da atti di fiducia (questo esito si può rintracciare anche nel rapporto artista-opera d’arte-pubblico). Tale concessione del sé al mondo dell’altro è culminata poi con gli *Interramenti*, ovvero i seppellimenti

da parte di ogni singolo partecipante dei sacchetti scelti: da sotto il terreno continueranno a emanare la loro presenza, così come, essendo loro dei doni, anche la privazione dal loro stato originale e l'appartenenza a nuove mappe vitali.



Ex corpo. Presenza del corpo nella sua assenza, Seminario, Brera, 2026

Ciò che non si pone sotto al terreno, ma bensì intermediario tra esso e il cielo, tra materialità granulosa e leggerezza inafferrabile, è il corpo di Gina Pane nella fotografia *Situazione ideale* (1969), sotto cui compare il testo: “Tra due orizzontali: terra / cielo, io ho posizionato il mio corpo verticalmente per provocare una situazione ideale. 2/9 settembre 1969 Ecos /Eure”. Viene proclamata una dichiarazione di esistenza dell’io legata alla posizione del corpo tra le dimensioni dello spazio e che si affaccia letteralmente anche in *Azione Io*, avvenuta l’11 agosto 1972 in Place aux Œufs a Bruges. L’artista si erge sul davanzale della finestra di un appartamento situato al terzo piano, e, tra le voci e i rumori della stanza e della piazza sottostante, si pone tra la dimensione privata e quella pubblica, facendo partecipare la sua singolarità a quella dell’altro nel tentativo di ricostruire un’unione tra l’individuale e il sociale.

Dopo aver affrontato le sfumature della presenza e dell’assenza e i processi di mappatura in cui esse si muovono, la terza lezione incontra dunque il posizionamento del corpo focalizzandosi sull’opera di Gina Pane. La costruzione di una teoria del corpo e del soggetto è infatti centrale nelle sue azioni, le quali si muovono in un campo di significanza e comunione con l’altro. Questa attitudine è riscontrabile anche nella sua produzione testuale, accompagnatrice di quella artistica: rivolta verso chi è presente all’opera, si colloca come linea di direzione per leggere insieme, pubblico e artista, il corpo e la partitura di movimenti che avverrà. Durante l’incontro vengono riportati come esempi due testi relativi ad *Azione Sentimentale* (4) (1973): il primo, *Azione sentimentale* (5), è un testo di psicoanalisi in cui vengono presentati i soggetti dell’opera, mentre il secondo, *Progetto per azione sentimentale* (6), riporta un ricordo d’infanzia con la madre. Le due produzioni evidenziano l’importanza in Pane del legame tra il linguaggio verbale e quello corporale, così come l’interesse e la cura verso chi assiste. Difatti a questa figura l’artista dedica *Lettre à un(e) inconnu(e)/Lettera a un(a/o) sconosciut(a/o)* (7) (1974), dove critica la meschina strutturazione sociale del corpo per promuovere una riconnessione autentica e originale con esso: ciò è reso possibile però solo dall’unione con l’“altro”, cui permette con tale interazione l’esistenza dell’opera d’arte. In Gina Pane dunque il posizionamento del corpo si fa necessario della relazione umana: tramite l’azione performativa si traspone esternamente per l’incontro con l’“altro”, trovando in esso anche il sé. Questo manifesto è stato poi il fulcro dell’attività dell’incontro, *Il dettato della lettera*: il testo veniva letto contemporaneamente da quattro persone racchiuse all’interno di un quadrilatero di stoffa, coprendole alla vista di chi, esterno alla struttura, annotava ciò che sentiva mentre ci girava attorno. Conclusa la dettatura, gli uditori sono stati suddivisi in sottogruppi dove hanno rielaborato dai loro appunti un nuovo manifesto, mentre gli oratori e chi reggeva la stoffa hanno ricostruito collettivamente lo spazio di lettura sotto forma di un modellino. Il risultato sono state quattro nuove lettere “per l’altro”, elaborate attraverso l’incontro e la mediazione e generate dall’incrocio delle diverse esperienze uditive. Il manifesto, esistente solo attraverso le parole scritte e le voci degli oratori, è stato trascritto dal personale per poi riapparire sotto una nuova forma sociale.



Ex corpo. Presenza del corpo nella sua assenza, Seminario, Brera, 2026

Così come non erano visibili le bocche che pronunciavano le parole di Pane, così è ciò che partecipa alla lettura performativa di Maria Cristina Galli, *Il tempo non si vede* (2025), esposta agli studenti all'ultimo incontro del laboratorio, dedicato al rapporto della presenza con l'immateriale. L'opera di Galli traccia infatti un percorso volatile dal continuo rinnovamento: con un grande pennello intriso d'acqua lascia il segno su un pavimento di cartoni grigi, mentre in sottofondo è trasmesso un testo elaborato da un discorso di Deligny (8) riguardante il tempo e la visione, di cui alcuni passaggi sono letti da Galli stessa alla conclusione del tracciamento. Si presenta nell'azione una duplice scrittura che si sovrascrive ripetutamente, quella costruttiva del pennello e quella distruttiva del tempo, autore invisibile che asciuga il segno fino a farlo scomparire, manifestando così la concezione instabile del presente: sovrapposto, reversibile e non obbligatoriamente tangibile. Questo filo rosso è stato poi proseguito con un'intervista tra Galli e Pasquale Polidori: alle spalle venivano proiettate immagini di luoghi diversi e lei, bendata, doveva rispondere alle domande ricevute, tra cui in primis: "che cosa vedi?". Attraverso le sue brevi descrizioni moltiplicava la sua presenza, intrecciata in più linee temporali a seconda dell'avvicinamento o dell'allontanamento dalle immagini. L'atto descrittivo dell'attività giunge dall'esercizio di Georges Perec in *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino* (9), pratica svolta per tre giorni nell'autunno del 1974 in cui, seduto in una piazza, annotava tutto ciò che succedeva intorno a lui. In occasione del seminario del 28 gennaio gli studenti sono stati incaricati di seguire l'approccio di Perec e realizzare i *Tentativi di esaurimento della Pinacoteca di Brera*. Hanno infatti annotato i loro dintorni mentre visitavano le sale della Pinacoteca e i testi ottenuti sono stati trasformati in azioni performative collettive da attivare nella Sala Napoleonica: quel giorno attraverso questa traslazione verbale il piano superiore del palazzo di Brera è caduto in quello inferiore, e ai partecipanti al seminario si è unito chi in quel momento non era visibile, fossero quadri o persone, presenti corporalmente o verbalmente.

Luglio 2026

1) L'artista chiede ai passanti di disegnargli le indicazioni stradali domandate, esplicitando così le differenze nelle percezioni personali dello spazio.

2) C. Lévi-Strauss, *Regarder Écouter Lire*, Paris, Plon, 1993. Questo testo apre il catalogo della 46° Biennale di Venezia, *Identità e alterità: figure del corpo 1895-1995*, curata nel 1995 da Jean Clair.

3) W. Benjamin, *Infanzia berlinese*, trad. it. di M. B. Peruzzi, Torino, Einaudi, 1973.

4) L'azione è stata realizzata il 9 novembre 1973 nella galleria milanese Il diagramma di Luciano Inga Pin.

5) Apparso in L. Vergine, *Il corpo come linguaggio (La body art e storie simili)*, Bologna, Gianpaolo Prearo Editore, 1974.

6) Variante pubblicata in: «Dossier Gina Pane», *Artitudes International* (Saint-Jeannet), no 15-17, octobre-décembre 1974, p. 46.

7) *Ibidem*, pg. 34.

8) F. Deligny, *Il gesto e l'ambiente*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2017.

9) G. Perec, *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*, a cura di A. Lecaldano, Roma, Voland, 2011.



Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale