

ESTRATTI DAL CATALOGO

Introduzione

di Kaywin Feldman (Direttore National Gallery of Art)
e Arturo Galansino (Direttore Generale Fondazione Palazzo Strozzi)

Le sculture vengono danneggiate fin da quando esistono. I frammenti ci attraggono per ragioni psicologiche, estetiche e culturali: ciò che appare “incompleto” può risultare sorprendentemente compiuto, talvolta persino più intenso di quanto fosse nella sua integrità originaria. Alcuni sono il risultato inevitabile del trascorrere del tempo, altri testimoniano azioni umane, nel bene e nel male. La distruzione è parte integrante della pratica artistica, della devozione religiosa e del rinnovamento di una società. I frammenti sono anche il risultato della violenza, sia essa frutto di iconoclastia o della distruzione più generalizzata di guerre, atti vandalici e colonialismo. La mostra *Broken. Il potere del frammento* esplora tutte queste tensioni e non solo.

I frammenti sollecitano reazioni che sulle prime possono sembrare contraddittorie: suscitano al contempo fascino e seduzione, compassione ed empatia. Per comprendere le tante sfaccettature della rottura occorre misurarsi con un’ampia gamma di approcci. Il volume riflette questa missione accogliendo le prospettive offerte da ambiti quali la storia dell’arte, la conservazione, la filosofia, l’antropologia, la storia sociale, gli studi sulla disabilità, l’ecocritica, le neuroscienze e la poesia. L’incontro di queste prospettive ci aiuta a orientarci nelle fratture del mondo contemporaneo, rivelando connessioni inattese e nuove possibilità comprensione reciproca. I frammenti ci invitano inoltre a immaginare un mondo in cui la rottura possa essere accolta come punto di partenza per il rinnovamento e l’ottimismo.

La mostra che il volume accompagna riunisce oltre ottanta opere che vanno dal III millennio a.C. al presente, ciascuna delle quali possiede una propria forza estetica che testimonia i danni subiti. È inoltre nata in un clima segnato dalla distruzione, dalle proteste e dalla rimozione dei monumenti pubblici. Tali eventi hanno rinnovato l’interesse internazionale per il ruolo svolto dalle immagini nell’evoluzione della memoria collettiva e per la responsabilità delle istituzioni culturali nell’affrontare lasciti storici complessi e talvolta controversi. *Broken* è dunque il frutto della collaborazione produttiva e della visione condivisa della National Gallery of Art e della Fondazione Palazzo Strozzi. La mostra si svolge in due sedi, Firenze e Washington. Non si tratta di due versioni identiche, ma di due allestimenti distinti, calibrati sulle specificità architettoniche e sul contesto culturale di ciascuna istituzione.

Collaborazioni internazionali come questa rappresentano un esempio cruciale del modo in cui il nostro mondo possa sanare la sua attuale frammentazione. La mostra non sarebbe stata possibile senza la straordinaria generosità delle collezioni pubbliche di vari Paesi tra cui naturalmente Italia, Cambogia, Francia, Germania, Grecia e Messico. Sono oltre cinquanta le istituzioni che ci hanno affidato alcuni dei loro oggetti più preziosi, aprendo altresì i rispettivi depositi e permettendoci di prendere in prestito opere meno note ma dalle storie altrettanto autorevoli. Pur essendo a ragione percepiti quali sedi di tutela, i musei sono anche custodi della bellezza della rottura. Molti dei frammenti presentano inoltre storie e significati controversi. Riconoscendo la rottura sia come una condizione condivisa sia come un’opportunità di guarigione (o almeno di reinterpretazione), la nostra mostra propone un nuovo modo di utilizzare le collezioni museali per creare partnership istituzionali.

Inquadrare i frammenti

di C.D. Dickerson III

Chi approdava sull'isola greca di Rodi tra il 230 a.C. e il 670 d.C. circa veniva accolto da uno spettacolo straordinario: sulla spiaggia di fronte al porto si stagliavano i resti della gigantesca statua di bronzo di Elio, il dio sole, il famoso *Colosso di Rodi*. Tra coloro che rimasero sbalorditi dinanzi a quella statua, forse intorno al 70 d.C., c'è anche lo storico e naturalista romano Plinio il Vecchio. Dopo aver raccontato che un terremoto l'aveva spezzata facendola cadere, scrive che «anche se a terra, costituisce tuttavia ugualmente uno spettacolo meraviglioso». La breve descrizione di quanto vede – i frammenti sparsi sulla sabbia – è il cuore di questo volume. Come suggerisce Plinio, la rottura non è necessariamente una forza distruttiva. Nei frammenti che crea custodisce il potere di trasmettere la sua peculiare magia. Osservare una statua spezzata può emozionare quanto vederla intatta.

Questo volume, e la mostra che accompagna, scaturisce dalla convinzione che i frammenti possiedano qualcosa che da sempre colpisce l'umanità fin nel profondo. Le testimonianze scritte traboccano di esempi, altre evidenze risalgono alla preistoria. I recenti strumenti offerti dalle scienze cognitive, inoltre, permettono di comprendere perché i frammenti meritino di essere trattati come una categoria scultorea a sé. Prima di addentrarci nella disamina, però, è essenziale ricordare che la venerazione di Plinio per i frammenti non era affatto un caso isolato. Il suo stupore alla vista del *Colosso di Rodi* in pezzi era ampiamente condiviso dai suoi contemporanei, e verso la fine del XVI secolo fu codificato nel linguaggio del Rinascimento italiano, una prima tappa obbligata per qualsiasi libro che si occupi di collocare i frammenti nella storia della scultura e, quindi, il mio principale tema d'interesse in questa sede.

ROMA COME CULLA DEI FRAMMENTI

Il primo a dedicare ai frammenti una trattazione speciale, quasi un millennio dopo Plinio, fu il teologo e religioso francese Ildeberto di Lavardin. Durante un viaggio a Roma nel 1100 o nel 1123 si prodigò in elogi della città proprio per via dei frammenti che vide: «O Roma, non c'è nulla che sia uguale a te, benché ormai tu sia quasi una totale rovina: anche distrutta ci insegna quanto saresti stata grande, se intatta». Questo passo intreccia diversi elementi cruciali. In primo luogo, collocando Roma in posizione centrale, ne preannuncia il ruolo dominante che avrebbe rivestito nell'elevazione dei frammenti allo status di culto, la storia raccontata nelle pagine che seguono.

Quindi, Ildeberto accenna a una delle ragioni più diffuse del fascino dei frammenti: sono il tramite per apprezzare una totalità perduta. Se da solo un frammento riesce a esprimere magnificenza, o se un insieme di frammenti trasmette una bellezza impensabile, allora bisogna ipotizzare che la parte mancante sia ben più straordinaria di quella rimasta. Al tempo stesso la nostra stima per la civiltà che ha permesso la creazione di quanto è scomparso aumenta notevolmente e ci aggrappiamo alla speranza di poter ricavare una (qualche) comprensione di ciò che è andato perduto proprio grazie ai frammenti.

Un'ottima dimostrazione, per quanto sconosciuta a Ildeberto, è rappresentata dai cosiddetti *Giganti di Mont'e Prama*, un gruppo di statue colossali di arenaria rinvenute in migliaia di pezzi alla fine degli anni Settanta in Sardegna. Tra le prime figure antropomorfe scoperte in Europa, si possono attribuire a un popolo che visse e prosperò sull'isola tra l'XI e l'VIII secolo a.C. Le

ambiziose sculture, che esibiscono audaci facce astratte e temerari elementi sporgenti come lo scudo impugnato da un guerriero, suscitano numerose domande sui creatori. Basandoci sui soli frammenti non possiamo fare a meno di pensare che siano il prodotto di una civiltà in procinto di eguagliare le culture contemporanee. Nel tentare di colmare le lacune, sia reali sia metaforiche, veniamo così trasportati nella Sardegna preistorica e riusciamo a immaginare come fosse.

In terzo luogo, Ildeberto fa un uso particolare del termine «rovina», che adopera in senso generale per dire che l'ambiente edificato di Roma è in uno stato di decadenza. Se la rovina è la parte di un tutto, quindi tecnicamente un frammento, la parola indica diverse tipologie di oggetti danneggiati, non solo sculture. Più spesso, anzi, viene usata per descrivere un edificio crollato o diroccato. Va detto che in una città come Roma, dove le sculture antiche abbondavano, colonne, frontoni e volte spezzati tendevano a confondersi nell'immaginario con teste, gambe e torsioni mutili. Tuttavia, questo libro traccia una linea netta fra le rovine in senso architettonico e i frammenti delle sculture di corpi, che qui sono centrali. [...]

La storia della fortuna dei frammenti nell'Italia rinascimentale ha inizio nel XIII secolo con la prima descrizione nota di un frammento collocabile a Roma: i resti di una colossale statua bronzea di un imperatore (probabilmente Costantino), ovvero una mano sinistra, una testa e una sfera (ora parte delle collezioni dei Musei Capitolini), da non confondere con i frammenti marmorei di una statua ancora più grande di Costantino della Basilica di Massenzio, tra cui l'enorme mano con l'indice puntato che dalla fine del XV secolo si trova nel cortile del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio. A differenza di questi frammenti, però, quelli bronzei non si possono far risalire a una statua o a un'ubicazione precise. Intorno alla metà del XIII secolo furono sistemati su colonne davanti al Palazzo Lateranense. È così che l'inglese che si firma Magister Gregorius li descrisse durante una visita nel 1250 (o forse prima) e la sua reazione è eloquente: parte infatti sottolineandone le dimensioni enormi, che definisce spropositate, quasi ad ammettere che la loro presenza tocca un nervo scoperto dell'inconscio. Poi passa a una valutazione più ragionata esaltandone la bellezza e la maestria con la quale erano stati eseguiti. L'aspetto importante è il breve momento introspettivo di Magister Gregorius, quando riconosce che le statue frammentate sono diverse da quelle intere per il tipo di emozioni che suscitano.

Malgrado gli esempi di Plinio il Vecchio e di Magister Gregorius – per i quali i frammenti sono dotati di caratteristiche uniche che permettono di suscitare emozioni particolari – durante l'intero XV secolo non mancò il dibattito sulla bellezza come principale criterio tramite cui giudicarli. Manuele Crisolora, uno scrittore e diplomatico originario di Bisanzio che visitò Roma tra il 1410 e il 1413, lo illustra perfettamente. Nel suo libro sulle differenze tra la Roma antica e quella moderna riflette sul fascino dei frammenti affermando a proposito delle statue danneggiate: «E non erano belle solo quando erano tutte intere e intatte, ma tali appaiono anche spezzate». Il concetto che i frammenti trasmettano un qualcosa che appaga lo sguardo è ribadito più volte, per quanto sarebbe inopportuno presumere di sapere che significato avesse la bellezza per Crisolora se non, forse, che affondasse le proprie radici nell'ideale classico. Di certo però non riteneva belli i frammenti solo perché conservavano parte della loro identità originaria. Cos'altro ci vedeva? Questo volume propone una serie di riflessioni attingendo alla varietà di fonti da cui i frammenti sembrano trarre la loro forza estetica.

Dall'infrangere al completare

di Andrew Sears

Intorno al 1400 gli aztechi di Tenochtitlán (l'attuale Città del Messico) erano nel bel mezzo di un'ampia campagna di rinnovamento della zona sacra nel cuore della città, l'enorme doppia piramide oggi nota come Templo Mayor. Una delle aggiunte più degne di nota era una scultura di roccia vulcanica dipinta in colori vivaci che fu collocata in cima alla piramide nord davanti all'ingresso del tempio di Tlaloc, il dio della pioggia. Questo *chacmool*, una figura supina con la testa girata di lato e un recipiente sul ventre, rientra in una forma scultorea diffusa nei templi mesoamericani. Pur non sapendo con certezza chi fossero i soggetti ritratti – forse sacerdoti, antenati o prigionieri in attesa del sacrificio – i recipienti lasciano pensare che servissero per raccogliere le offerte.

Come molti altri interventi di rinnovamento, la collocazione di questo *chacmool* parlava tanto del presente quanto del passato. Lo stile arcaizzante della scultura intendeva evocare le opere realizzate dai toltechi a Tula, un sito abbandonato intorno al 1150 che nel XV secolo sopravviveva solo come rovine. Gli aztechi sapevano di essere una società piuttosto giovane, nata come gruppo seminomade che si stabilì nella capitale Tenochtitlán solo nel 1325. Circondati dai resti architettonici e artistici della Valle del Messico, vollero legittimare la loro potenza emergente ispirandosi proprio alle autorevoli civiltà del passato. L'arte tolteca rivestì una particolare importanza nella creazione dell'identità azteca perché si pensava che Acamapichtli, il primo re azteco, discendesse dalla famiglia reale di Tula. Per tutto il XV e l'inizio del XVI secolo, prima dell'arrivo degli spagnoli nel 1519, gli aztechi andarono con regolarità a Tula per esplorare e scavare. Se molti reperti furono fonte d'ispirazione artistica altri, considerati espressione del potere dei toltechi, furono in seguito portati a Tenochtitlán per dotare le nuove costruzioni di potenza materiale: da oggetti piccoli come pezzi di giada e ossidiana a sculture monumentali e monoliti, compreso un *chacmool* di una tonnellata e mezzo trasportato per oltre 80 chilometri.

Molte culture del XV secolo erano accomunate da questo slancio verso la creazione di un'identità antiquaria. [...] In quello stesso periodo anche gli italiani stavano effettuando scavi forsennati, dissotterrando sculture antiche e mobilitando una civiltà passata – l'Impero romano – per avviare la rinascita culturale che oggi chiamiamo Rinascimento. Eppure, le due culture adottarono un approccio artistico e concettuale diverso nei confronti dei resti in cui s'imbatterono. In Italia era consuetudine riparare i frammenti del passato romano tramite la conservazione e il restauro in virtù della convinzione che, per poter essere efficace, il passato andava "completato". Gli aztechi, invece, ritenevano che il completamento fosse del tutto irraggiungibile e quindi adattarono al paesaggio in rovina il loro approccio alla ricostruzione e alla rivendicazione del passato. Nelle innumerevoli sculture cadute e danneggiate forse videro un futuro inevitabilmente frammentato come il passato [...] e costruivano prevedendo già che prima o poi il frutto del loro lavoro sarebbe stato «rotto, rovesciato e ignominiosamente abbandonato». Al Templo Mayor rottura, frammentazione e rimozione furono parte integrante dell'intervento di rinnovamento, come testimoniano i depositi di sculture, resti umani e animali e offerte – tutti fratturati, separati e decontestualizzati dalle collocazioni originali – che accompagnavano le continue riedificazioni. Prima dell'installazione del *chacmool* al tempio di Tlaloc, per esempio, sotto di esso fu interrato un cospicuo deposito di offerte preziose di porfido

verde e ossidiana di origini sconosciute, e alcuni depositi nelle vicinanze contenevano oggetti analoghi spezzati intenzionalmente. In altri casi gli stessi *chacmool* sembrano rotti per essere trasformati in offerte: nel sito ne sono stati rinvenuti dodici esemplari, molti dei quali decapitati con un taglio netto a indicare una sorta di cerimonia rituale di trasformazione prima che fossero depositi nel tessuto edilizio della nuova struttura.

Rottura e creazione erano gesti inseparabili, se non quasi coincidenti, e in questo contesto diventa ancora più difficile distinguerli.

In effetti, il *chacmool* dipinto in cima al tempio di Tlaloc e l'esemplare decapitato e interrato forse non erano ritenuti poi così diversi, poiché entrambi facevano parte degli stessi processi dialettici che conferivano al sito la sua potenza. Il frammento di *chacmool*, opera che ai nostri occhi può sembrare "rotta" ma nel contesto originale era considerata completa, rappresenta solo uno dei tanti modi in cui sin dall'era premoderna gli artisti contemplano e concettualizzano gli atti di rottura e frammentazione come modalità generative di creazione.

MARK MANDERS PER IL CORTILE DI PALAZZO STROZZI

In occasione della mostra *Broken. Il potere del frammento*, l'artista olandese-belga Mark Manders presenta *Silent Studio (Reduced to 88%)*, una **grande installazione che trasforma il Cortile di Palazzo Strozzi in quello che Manders stesso definisce uno "studio temporaneo all'aperto"**. Protagonista è la monumentale scultura *Tilted Head*, che appare fragile, incompiuta e come modellata in argilla. L'opera è in realtà un calco in resina del modello originale in argilla, rendendo incerto il confine tra apparenza e realtà. A essa si affianca una serie di **arredi realizzati all'88% della scala reale**, una riduzione quasi impercettibile, capace tuttavia di generare un sottile senso di straniamento. Compaiono inoltre **pagine di un giornale** creato dall'artista, utilizzate come rivestimento o semplicemente appoggiate sugli oggetti. Composte con tutte le parole della lingua inglese, ciascuna usata una sola volta e disposta casualmente, imitano l'aspetto di un vero quotidiano pur rimanendo illeggibili e includono fotografie della polvere accumulata nello studio dell'artista. Centrale nella pratica di Manders è una **riflessione concettuale sulla scultura**, sviluppata attraverso il rapporto tra linguaggio e materia, idea e percezione, in cui il **frammento emerge come una condizione ambigua, sospesa nel tempo e nello spazio**. In *Silent Studio* questa ricerca prende la forma dello studio dell'artista, che si sovrappone all'architettura rinascimentale del Cortile di Palazzo Strozzi, creando una tensione tra l'apparente precarietà dell'installazione e la stabilità monumentale dello spazio.

Silent Studio (Reduced to 88%)

(Studio silenzioso, ridotto all'88%)

2005-2026

Tilted Head

(Testa inclinata)

2015-2026

resina rinforzata con fibra di vetro, struttura in alluminio, carta

Studio Chair with all Existing Words (Reduced to

88%) (Sedia da studio con tutte le parole esistenti, ridotta all'88%)

2005-2026

alluminio, stampa offset su carta

Novelist Lounge Chair (Reduced to 88%)

(Poltrona dello scrittore, ridotta all'88%)

2005-2026

acciaio inossidabile, stampa offset su carta

Studio Chair (Reduced to 88%)

(Sedia da studio, ridotta all'88%)

2020

acciaio

Courtesy Xavier Hufkens, Brussels, e Tanya Bonakdar Gallery, New York

Mark Manders (Volkel, Paesi Bassi, 1968) vive e lavora a Ronse, in Belgio. La sua ricerca, sviluppata attraverso scultura, installazione, disegno e architettura, si fonda sull'idea di un autoritratto in continua espansione: ambienti, figure e oggetti sembrano appartenere a un'unica opera in divenire, sospesa tra archeologia, memoria e immaginazione. Manders ha rappresentato i Paesi Bassi alla 55ª Biennale di Venezia (2013) con *Room with Broken Sentence* e ha esposto in importanti istituzioni internazionali, tra cui il Museum of Modern Art di New York, il Solomon R. Guggenheim Museum, l'Art Institute of Chicago, il Louvre di Parigi, la Pinakothek der Moderne di Monaco e il Bonnefanten di Maastricht. Tra le mostre più recenti si ricordano *Silent Studio* alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino (2024–2025), *Mindstudy* al Museum Voorlinden di Wassenaar (2025–2026) e *Room with All Existing Words* presso il London Mithraeum Bloomberg SPACE (2026).

PROMOSSA E ORGANIZZATA DA



National
Gallery of Art

La scelta dei curatori

Sette opere selezionate dai curatori per raccontare la varietà e l'ampiezza di culture, epoche e geografie della mostra



1) Arte egizia, Naso e labbra di Akhenaton, 1353-1336 a.C. circa, calcare indurito

New York, The Metropolitan Museum of Art, acquisto, dono di Edward S. Harkness, 1926 (26.7.1395)

Il frammento, probabilmente parte di un ritratto di Akhenaton, faraone d'Egitto dal 1353 al 1336 a.C. circa, proviene dal santuario del Grande Tempio di Aton ad Akhetaton, la nuova capitale fondata dal sovrano, oggi nota come Amarna. Akhenaton introdusse un nuovo culto incentrato su Aton, il disco solare. Dopo la sua morte, la riforma religiosa fu abbandonata, molte statue vennero distrutte o riutilizzate e si tentò di cancellare la memoria del faraone. Le sculture spesso si spezzano in modo tale da lasciarci frammenti che invitano a soffermarci su piccoli dettagli: un pollice, per esempio, oppure un naso e delle labbra. Dettagli che forse trascureremmo se non fossero presentati isolatamente. In questo frammento l'attenzione si concentra sulla straordinaria sensualità dell'intaglio che definisce i margini delle labbra.



2) Arte huasteca, Donna scarificata, 200 d.C. circa, arenaria
San Luis Potosí, Zona Archeologica de Tamtoc, Secretaría de Cultura – Instituto Nacional de Antropología e Historia

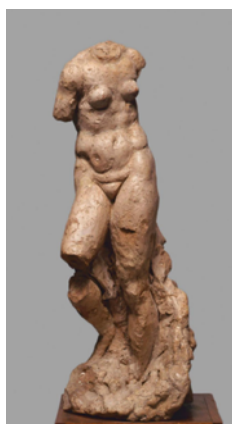
Questa scultura fu deliberatamente spezzata, ma non era destinata a essere vista come ci appare oggi. Scoperta nel 2005 a Tamtoc, antica capitale della civiltà huasteca nel Messico centro-settentrionale, era stata deposta insieme ad altre offerte frammentate in una vasca alimentata da una sorgente naturale. La figura si distingue per le 52 cicatrici in rilievo presenti su ciascuna spalla: un riferimento al calendario mesoamericano, il cui ciclo si rinnovava ogni 52 anni. I motivi sulla coscia evocano pannocchie di mais, collegando la figura alla fertilità agricola. La scultura potrebbe rappresentare una sacerdotessa di alto rango legata ai cicli terrestri e cosmici. Non sappiamo perché gli huastechi abbiano smembrato la scultura, ma la sua accurata collocazione sott'acqua indica che il fatto di sottrarla alla vista aveva uno scopo preciso.



3) Scuola di Praga, *Teste di Maria e Cristo* da una *Pietà*, 1380-1400 circa, calcare. Berlino, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

Due teste sono tutto ciò che resta di una pregevole scultura raffigurante la *Pietà*. Le espressioni dei volti di Maria e di Cristo, ormai morto, ci permettono di immaginare l'abbraccio carico di dolore che un tempo li univa. La scultura è sopravvissuta a due incendi: il primo nel 1812, nella chiesa

in cui si trovava originariamente, e il secondo nel 1945 a Berlino. Pochi giorni dopo la resa della città durante la Seconda guerra mondiale, scoppiò un incendio nel bunker in cui erano stati messi al sicuro i capolavori dei musei berlinesi, tra cui questa scultura. I frammenti superstiti furono portati dalle autorità sovietiche a Mosca e restituiti alla Germania Est nel 1958. I corpi mancanti potrebbero trovarsi ancora oggi da qualche parte in Russia e forse un giorno potranno essere ricongiunti alle teste rimaste isolate.



4) Michelangelo Buonarroti, *Bozzetto di nudo femminile*, 1533 circa, terracotta chiara. Firenze, Casa Buonarroti

Michelangelo era affascinato dai frammenti. Li disegnava, ne scriveva e realizzava sculture che li evocavano, come questa figura in terracotta. Se il braccio sinistro è certamente spezzato, le impronte delle dita visibili sotto i margini dell'altro braccio indicano invece che Michelangelo lo modellò intenzionalmente perché terminasse in quel punto. La figura fu dunque concepita per apparire come un frammento, collocandosi agli inizi di una tendenza destinata a diventare fondamentale nella scultura occidentale: la figura frammentaria intesa come opera d'arte compiuta.



5) François Girardon (ideatore) e Jean Balthazar Keller (fonditore), *Piede sinistro dalla statua equestre di re Luigi XIV*, 1692-1694 (fusione e finitura), bronzo. Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures, In deposito a lungo termine presso il Musée Carnavalet – Histoire de Paris

La statua, originariamente collocata in Place Vendôme a Parigi, fu distrutta il 12 agosto 1792 durante la Rivoluzione francese. Il frammento del piede sinistro costituisce un esempio di iconoclastia: il danneggiamento intenzionale di un'immagine per ciò che rappresentava o per la persona raffigurata. Le ragioni di queste azioni potevano essere diverse. Alcune sculture venivano prese di mira per timore della persona o della divinità che raffiguravano. Molte furono colpite durante le conquiste come forma di controllo. Altre vennero distrutte da persone comuni che si opponevano a governanti ritenuti ingiusti. L'iconoclastia può apparire come distruzione, liberazione o qualcosa di intermedio: dipende da chi ne racconta la storia.



6) **Alina Szapocznikow**, *Filozof* (Filosofo), 1965, gesso. Courtesy The Estate of Alina Szapocznikow | Galerie Loevenbruck, Parigi | Hauser & Wirth

Dal Novecento la frammentazione è diventata una nuova norma nella scultura. Alcuni artisti l'hanno utilizzata per riflettere sulla violenza che ha segnato il mondo moderno, comprese le due guerre mondiali. Altri se ne sono serviti per esplorare che cosa significhi oggi il corpo, riconoscendolo come incompiuto, mutevole o composto di parti. Altri ancora hanno rivolto lo sguardo verso l'interiorità, utilizzando la frammentazione per indagare esperienze personali ma universali di perdita e resilienza.

Alina Szapocznikow, trasferitasi a Parigi dopo essere sopravvissuta all'Olocausto, realizzò *Filozof* presentando l'intellettualismo maschile come qualcosa di inquietante e instabile: una testa sovradimensionata in precario equilibrio su una gamba filiforme e nervosa.



7) **Danh Vo**, *meat cables* (fili di carne), 2021

Cupido del XVI secolo, marmo romano (I-II secolo d.C.) e valigia Rimowa. Courtesy of the artist and Xavier Hufkens, Bruxelles ProWinko ProArt Collection

L'opera di Danh Vo *meat cables* riprende il titolo da un precedente lavoro di Paul Thek, anch'esso esposto in mostra. L'opera di Thek mostra della carne, in cera, che si disgrega su un cavo d'acciaio, come se fosse stata vittima di una forza industriale mentre Vo indaga come le forze che producono violenza non siano sempre altrettanto visibili.

Vo ha smembrato un Cupido rinascimentale scolpito in marmo e lo ha collocato in una valigia del marchio di lusso Rimowa. I frammenti sono fissati con legname da costruzione. Questo trattamento destabilizzante evoca le reti globali della ricchezza, che occultano i modi in cui vengono spostate e sradicate sia le opere d'arte che le persone. Molte opere di Vo affrontano questo tema.

Nato in Vietnam nel 1975, a quattro anni fuggì dal paese con la famiglia su un'imbarcazione di fortuna. Soccorsi da una nave mercantile danese, si stabilirono a Copenaghen, dove Vo frequentò in seguito l'accademia d'arte.