



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://archiviocav.unibg.it/elephant_castle

MIMETOFOBIA

a cura di Michele Di Monte, Benjamin Paul, Silvia Pedone

dicembre 2020

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

VALENTINA BARTALESI

Decostruire la somiglianza: il carattere mimetofobico del calco anatomico

Il ventre di Stourley Kracklite

Stourley Kracklite, stimato architetto americano di mezz'età, è ossessionato dal proprio ventre. A Roma, in qualità di curatore di un'esposizione monografica dedicata al visionario progettista Étienne-Louis Boullée, Kracklite inizia ad accusare, sul fondo dell'addome, un dolore dapprima lancinante e poi sordo, invalidante, sintomo dell'insorgenza di un male latente – un cancro maligno al pancreas.

Il ventre dell'architetto (*The Belly of an Architect*), titolo della pellicola in questione di Peter Greenaway datata 1987, lungi dal costituire il familiare involucro di carni e visceri, si materializza in un'impressione fotografica o, più precisamente, in una riproduzione. Si direbbe che l'intero lungometraggio sia percorso da un'ansia riproduttiva, da un furore replicativo che acquista in breve tempo un andamento allucinatorio, quando non addirittura fobico [Fig. 1]. Kracklite sorveglia con dovizia intermediale il proprio addome, comprimendolo in una sezione bidimensionale, de-personificata e manipolabile. Al fine di lenire la propria ossessione, egli ne ricava xerografie amatoriali, posandolo sulla lastra fotografica, ingaggia un confronto morfologico con i ventri delle sculture antiche disseminate nella capitale e ancora seleziona riproduzioni di statue ed incisioni che fotocopie e ingrandisce, per poi circoscriverne in rosso l'area dolente. Moderno uomo dei dolori, l'architetto statunitense giunge così a predisporre un occhieggiante registro di ventri, nella forma di un atlante o di una frammentaria tavola sinottica.¹ Il ventre e le sue copie, l'uno sined-

* Desidero ringraziare sentitamente il Professor Tommaso Casini per il costante



Fig. 1
Frame tratto dal lungometraggio
di P. Greenaway, *The Belly of an
Architect*, 1987.

doche e le altre replicanti, assurgono a traccia indessicale del corpo di un uomo malato ed infatuato e così pure del *corpus* di fonti della storia dell'arte e dell'architettura.

La digressione sulla pellicola di Greenaway che apre il contributo non vorrebbe risultare peregrina, quanto piuttosto funzionale ad introdurre il tema d'indagine, ovvero la qualità mimetofobica del calco anatomico. *Il ventre dell'architetto* parrebbe dispiegare con straordinaria acutezza le molteplici strategie mediante cui la procedura d'impronta è in grado di sovvertire le leggi della somiglianza, rendendo quest'ultima un'entità ambigua. Nell'ordine il film dispone: un accorato elogio della vituperata tecnica meccanica dell'impronta, qui declinata in una prospettiva intermediale; un monito sulle potenzialità truffaldine di una traccia che si vorrebbe indessicale, ma che sovente confonde; un archivio virale della proliferazione del simile; la scissione graduale tra indice e referente, con conseguente svilimento delle categorie di originale e copia, cui si associa un'impresione spiacevole di smarrimento dell'identità.² Tali tensioni non si dimostrano estranee allo sviluppo dei fatti d'arte, che anzi ne hanno supporto e le preziose occasioni di confronto e di dialogo, fondamentali per la stesura del presente contributo.

1 Il perturbante archivio anatomico di Kracklite parebbe riflettere sia la disposizione seriale delle locandine cinematografiche, sia il rigore classificatorio delle tavole sinottiche ideate da Alphonse Bertillon con finalità investigative (Casini 2017: 81).

2 Il carattere mimetofobico sprigionato dalla narrazione parrebbe risiedere sia nell'abuso delle procedure indessicali adottate da Kracklite al fine di lenire il proprio tormento – fotografia analogica, riproduzioni a colori, fotocopie e fotocopie di riproduzioni – sia nell'implosione della nozione di somiglianza, laddove i referenti si moltiplicano e si confondono, a tal punto che lo stesso Kracklite pare identificarsi, da ultimo, nell'amatissimo Boullée.

sondato con eguale acribia il coefficiente antidogmatico.

Il presente studio offrirà un tentativo di lettura finalizzato all'analisi di come la proprietà potenzialmente mimetofobica del calco anatomico sia assurta, tra la metà degli anni Cinquanta ed i primissimi anni Settanta, a dispositivo basilare tanto per la revisione critica della nozione di somiglianza, quanto per lo 'sgretolamento' dell'impianto modernista greenberghiano. La genesi meccanica dell'impronta corporea, il suo afflato figurativo-mimetico, unitamente all'ibridazione mediale che essa favorisce, ispirando la costruzione seriale ed assemblativa dell'opera d'arte, turbano lo statuto astratto e purovisibilista delle pratiche moderniste. Ma non solo. Come si vedrà, la susunzione di elementi corporei impressi per calco equivoca la logica del Minimalismo americano, di cui vengono mistificate le strategie compositive in una prospettiva singolarmente mimetica e mimetofobica, oltre che manuale.

Si procederà dunque con l'inquadrare più approfonditamente il concetto di somiglianza, vagliato nelle sue accezioni neologiche di *mimeto-phobia* e *-philia*, a partire dall'imprescindibile saggio *La somiglianza per contatto. Analogia, anacronismo e modernità dell'impronta* di Georges Didi-Huberman, edito nel 2008 da Les Édition de Minuit. Seguirà una sintetica riflessione sulle prospettive che la dissertazione di Didi-Huberman lascia ancora in sospeso, utile ad introdurre il dibattito sul valore della mimesi in ambito modernista. Cuore dell'analisi sarà costituito dalla presentazione di un gruppo di opere che parrebbero avvalorare il portato innovativo dell'elemento mimetofobico, con una riflessione conclusiva sulla natura ambigua del calco anatomico in Alina Szapocznikow.

Mimeto-phobia e Mimeto-philia: una consonanza imprevedibile

Anzitutto: cosa significa propriamente essere somiglianti? Il concetto di somiglianza appare meno univoco di quanto si potrebbe supporre.³ Si prenderanno le mosse da un interrogativo provocatorio

3 Nella storia dell'arte e nella cultura visuale, quest'ultimo può descrivere il rapporto mimetico tra un soggetto e il suo referente, può indicare una modalità di

che potrebbe essere così posto: la somiglianza si limita a costituire una proprietà esteriore? A tale quesito Didi-Huberman ha fornito una prima lettura plausibile, trattando di un'ipotetica "euristica della somiglianza" nell'ambito della pratica dell'ex voto in cera (Didi-Huberman 2007: 11). Obiettivo dell'autore è quello di decostruire il *diktat* modernista che associa la *mimesis* all'*imitatio*, postulando piuttosto una somiglianza fondata sulla materia informe – la massa amorfa di cera, il *contrepoix* già nominato da Schlosser (2011: 103) – e non sulla rassomiglianza figurale – l'effigie di cera (ivi: 12). Il prefisso *mimesis* parrebbe dunque esibire una complessità semantica non facilmente trascurabile. Il suffisso *-phobia*, d'altro canto, complica ulteriormente lo statuto di tale nozione.

Senza la pretesa di compilare un resoconto accurato dell'evoluzione del concetto di *mimesis* nelle arti, è pur vero che, sin dalla sua embrionale teorizzazione, esso annovera un'accezione allo stesso tempo positiva e negativa: *-Phobia* e *-Philia* procedono parallelamente, intersecandosi tra le maglie della storia. La condanna platonica della *mimesis* quale "processo riproduttivo-fabril" deleterio per la conoscenza della verità è un assunto celeberrimo, eventualmente mitigato dalla considerazione della poesia nei termini di "manifestazione di una divina mania" (Franzini, Mazzocut-Mis 2003: 3). A tutt'altro orientamento, come altresì noto, fa riferimento la teorizzazione aristotelica sull'argomento. Lungi dal condannare la *mimesis* in quanto tale, Aristotele riconosce ad essa un'efficacia duplice, che scaturisce sia "dal riconoscimento del modello attraverso la copia", sia dalla destrezza tecnica indispensabile alla sua realizzazione (ibidem).

Seguono a questo riguardo tre momenti di consolidamento della posizione anti-mimetica: il primo, supportato almeno teoricamente dal sistema rinascimentale delle arti di matrice vasariana, indagato a fondo da Didi-Huberman; il secondo concernente il "problema della verità mimetica" nell'arte figurativa ottocentesca riscontrato da Hans Belting, da connettersi alla crisi delle immagini del corpo, acuita dal diffondersi delle "fototessere" e delle "impronte digitali" (Belting 2018: 113); infine il terzo, consolidatosi nell'alveo della condanna

.....
rappresentazione essenzialmente figurativa, ma può anche afferire ad un movimento storico di "riaffioramento di archetipi" preesistenti (Del Puppo 2013: 112).

"modernista" nei confronti "del figurativo, dell'iconismo, del realismo riconducibile a fatto culturale", sulla base delle intuizioni abilmente argomentate da Michele di Monte (2013: 142).

Venendo al calco anatomico e alla sua *vis* anti-mimetica, al lettore attento non sfuggirà la sovrapposizione che parrebbe delinearci tra la nozione di calco e quella di impronta. Poniamo tra parentesi tale sospetto di similarità, con l'intento di affrontarlo più compiutamente a breve. Didi-Huberman, come si è detto, ha dedicato al tema dell'impronta una trattazione esaustiva, imprescindibile per coloro che desiderino approcciarsi all'argomento, sia per l'ampiezza dell'arco cronologico investigato – dalle enigmatiche mani impresse o insufflate sulle pareti delle grotte del Paleolitico superiore, alla perturbante negativo del sesso femminile di Duchamp – sia per le lapidarie intuizioni che ritmano il saggio. L'ascendente mimetofobico non pare esente da tale furia analitica. Didi-Huberman denuncia, unitamente alle tradizionali argomentazioni contro l'impronta "dell'aderenza eccessiva" e della vituperata genesi meccanica (Didi-Huberman: 112-113), l'ambiguità di una traccia che si vorrebbe indessicale, ma che fomenta piuttosto "la finzione, l'imbroglio, il montaggio, la possibile confusione dei referenti".⁴ A questo proposito, lo storico dell'arte coglie argutamente l'inatteso paradosso di un "realismo" che proprio in virtù della sua genesi referenziale "tende pericolosamente alla *sfigurazione*, che presuppone la curiosità per l'interno – la reversibilità – dei corpi, in quanto uccide virtualmente la 'buona forma' ottica dell'accademia nell'esplosione organica dell'anatomia" (ivi: 137). La conclusione a cui giunge Didi-Huberman suona inesorabile: "la forma ottenuta per impronta trascina la somiglianza verso la morte dell'arte" (ivi: 113).

Scorrendo il denso contributo, le ragioni per cui il calco anatomico è sospettato di suscitare orrore, emergono progressivamente. In primis, esiste una motivazione strutturale: l'impronta, per via della sua morfogenesi meccanica 'carnalmente' referenziale, 'parodizza' il tocco dei grandi artisti mediante un sapere tecnico altrettanto specialistico, seppur ritenuto artigianale e concettualmente debole (adombrando una corrispondenza con la natura brutta soven-

.....
⁴ La citazione di Didi-Huberman spetta a Plinio il Vecchio (Didi-Huberman 2018: 65).

te attribuita alla scultura nel paragone rinascimentale delle arti). Concordiamo con Michele di Monte nell'arginare l'importanza che Didi-Huberman assegna all'azione euristica della casualità, della *tyche* (Di Monte 2013: 143), citata in relazione al sintagma di "presa di forma" formulato da Simondon (1969: 243). Gli artisti contemporanei che ne fanno uso, parrebbero infatti riservare un'attenzione maniacale all'esito dell'impressione, di cui sovente viene enfatizzato il concepimento meccanico.

In secondo luogo, si evidenzia una ragione operativa: l'impronta assurge a "paradigma procedurale" in virtù della sua facoltà "combinatoria", motore di un'allarmante "autogenesi dell'opera" (Didi-Huberman 2018: 145).

A seguire si ravvisa un fattore di carattere 'viscerale' e squisitamente materico. A seconda delle caratteristiche morfologiche dei materiali impiegati – texture, densità, superficie, grana, colore e lucentezza tra gli altri – il calco assumerà talvolta un aspetto fatalmente vivo, esemplificato in modo significativo dai ritratti in ceroplastica, mentre in altre circostanze propagherà un'impressione mortifera, come accade per i frammenti anatomici in gesso. Sulla qualità perturbante dell'inanimato, che non fortuitamente annovera tra i candidati archetipici automi, manichini, calchi e ritratti in ceroplastica, la bibliografia disponibile risulta particolarmente variegata.⁵ Basti in questa sede citare la magistrale ricognizione compiuta da Julius von Schlosser sulla storia del ritratto in cera (1911) in cui, dalla "sfocata preistoria" (Schlosser 2011: 39) alla scomunica classicista, gli esemplari migliori coniugano un afflato decisamente conturbante ad un'esecuzione tecnicamente

5 A partire dai *Nachtstücke* di E. T. A. Hoffmann (1816) che dovettero ispirare tanto la nozione di perturbante elaborata da Ernst Jentsch nel saggio *Zur Psychologie des Unheimlichen* del 1906, quanto la celeberrima analisi freudiana del *Das Unheimliche* pubblicata nel 1919, sino alle più recenti riflessioni proposte sul tema, tra le quali Masahiro Mori con *Bukimi no tani - The Uncanny Valley* edita nel 1970 e il saggio critico e iconografico proposto dall'artista americano Mike Kelley per l'omonima esposizione *The Uncanny* tenutasi presso il Gemeentemuseum di Arnhem nel 1993. Tra la fine degli anni Ottanta ed i primi anni Novanta al concetto di perturbante si sarebbe abietto quello di 'abietto' (*abjection*) affrontato dalla psicanalista Julia Kristeva (J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Édition Du Seuil 1980).

sopraffina (ivi: 130).

Procedendo nell'analisi, come in parte accennato dallo stesso Didi-Huberman, si potrebbe sostenere che i manufatti ottenuti mediante impronta mettano in crisi le nozioni greenberghiane di 'pura visibilità' e di specificità del medium (Greenberg 2011: 122, 118). In virtù della loro creazione inevitabilmente fisica – tecnicamente non può esistere calco senza contatto –, la fruizione di questi ultimi non si limiterà a sollecitare il mero *côtè* visuale e visivo, cartesianamente disincarnato. Il godimento del calco dovrà dunque passare per un sentire tattile – sulla "*fobia del tatto*" nella modernità si è espresso efficacemente lo stesso Didi-Huberman (2018: 87) – o ancora meglio *aptico*, se si volesse scomodare un termine polisemico tornato alla ribalta grazie agli studi di estetica e di cultura visuale.⁶ Come ebbe a dire Jean-Luc Nancy, nel rapporto con l'altro e, in questo caso, nell'esperire un'opera d'arte generata dal contatto epidermico con il corpo proprio o dell'Altro, invero "non percepisco, risuono" (Nancy 2003: 11).

Lo statuto dell'impronta e il problema stilistico a partire da Didi-Huberman

Poste queste premesse, per meglio inquadrare il destino mimetofobico del calco anatomico occorre tornare su alcuni snodi che il testo di Didi-Huberman solleva. Del presunto rapporto di coestensione tra impronta e calco si è detto: nel corso della trattazione Didi-Huberman pare alludere ad una sostanziale interdipendenza tra tali concetti, fondata su un'affinità in prima battuta procedurale e successivamente estetica. Come già notato in tempi diversi da Di Monte e Fontanille, si tratta di un tema cruciale e di non agevole

6 Caratterizzato da un dinamismo maggiore rispetto all'esplorazione propriamente tattile, il sentire aptico si fonda sull'interazione tra propriocezione, interocezione, cinestesia e simulazione incarnata. Affrontare nello specifico le forme e le caratteristiche della percezione aptica valicherebbe i limiti del presente studio. Si riportano di seguito alcuni testi imprescindibili per l'inserimento del concetto di aptico in una cornice disciplinare storico-artistica: A. Riegl, *Das holländische Gruppenportrait* (1902), Wuv-Univ, Verlag, Wien, 1997; M. Paterson, *The Senses of Touch. Haptics Affects and Technologies*, Berg publishers, 2007, New York.

risoluzione sotto il profilo fenomenologico. Se Di Monte ha posto l'accento sulla natura transeunte dell'impronta, domandandosi se collocare la medesima tra gli "oggetti" o tra le "tracce di eventi" (Di Monte 2013: 154), Fontanille ha distinto nettamente tali nozioni, ravvisando nel calco non già una "*figura*" (categoria cui il semiologo riconduce l'impronta e lo stampo), quanto un oggetto "il più fedele possibile", esito di "una procedura organizzata, programmata e volontaria" (Fontanille 2004: 272). Non è questa la sede in cui tentare di sciogliere il nodo gordiano: tuttavia, una soluzione di compromesso potrebbe rivelarsi decisiva per meglio definire l'impulso mimetofobico.

Si potrebbe allora sostenere che il calco, pur configurandosi nei termini di un *oggetto tangibile che permane*, rechi sulla propria pelle, al pari dell'impronta, le *tracce dell'evento* da cui è stato generato. Sono infatti le tracce dell'evento, e quindi di un contatto reale o virtuale tra materia e referente, a permettere al calco anatomico di accendere un sentimento di ribrezzo o di 'simpatia' nel soggetto che ne fa esperienza (torna l'azione congiunta di *-philia* e *-phobia*). Un referente che potrà mostrarsi consunto, malato, spezzato, compresso o altresì erotico e perfino astratto. L'acme dell'esperienza artistica si sposta così dai confini dell'oggetto all'interazione pulsante tra due soggetti o eventualmente tra due oggetti (il calco e il corpo). Tale spostamento amplia, in una prospettiva performativa, quell'"assorbimento visivo dello spettatore nell'opera" di matrice prettamente modernista (Del Puppo 2013: 61).

Segue poi la delicata questione dell'approccio anacronistico, caposaldo dell'impianto teorico di Didi-Huberman. L'affermazione che "l'euristica dell'impronta "disorienta(i) la storia" (Didi-Huberman 2018: 102), per via del suo incedere tra innovazione formale e persistenza della memoria, è un'evidenza difficilmente contestabile, se si guarda al nutrito repertorio di manufatti realizzati tramite impronta dall'antichità ad oggi. Tuttavia, che a tale prospettiva anacronistica se ne affianchi una sincronica, volta invece a registrare lo scorrere drammaticamente 'puntuale' del tempo, parrebbe un dato altrettanto incontrovertibile. Basti pensare all'impiego in ambito forense ed archeologico dell'impronta oppure, in modo più attinente al presen-

te studio, all'accorato carteggio tra Marcel Duchamp e la scultrice brasiliana Maria Martins. In esso l'artista annota giornalmente e con un ardore insospettabile (o forse del tutto prevedibile), il prendere forma dell'inquietante calco acefalo di *Étant donnés*, con tutta probabilità modellato in plastilina sul corpo di Maria (Marcadé 2009: 398).⁷

Da ultimo, si propone una stimolante tesi formulata da Didi-Huberman, particolarmente utile per introdurre la successiva sezione relativa al calco anatomico. "La forma ottenuta per impronta – sostiene lo storico dell'arte francese – è una *forma senza stile*: non riesce a rappresentare, a 'istoriare' e a fare identificare quel momento della storia in cui è stata prodotta" (Didi-Huberman 2018: 116). Fino a che punto tale affermazione può essere applicata in modo indiscriminato alle esperienze artistiche del secondo dopoguerra? Le forme ottenute per impronta, tenendo momentaneamente in sospeso quelle che *evocano* la procedura dell'impronta senza metterla in atto, sono realmente impermeabili all'azione dello stile e immuni agli istmi che ritmano il corso della storia dell'arte?

Il valore della rappresentazione mimetica nell'episteme modernista. Il figurale e l'influenza di Duchamp

Ciò che si vorrebbe pertanto proporre è che il calco anatomico possiede una valenza non solo stilistica, ma anche nel contrastare il terrore anti-mimetico modernista. In quali termini ciò accade? Come può il calco anatomico divenire contestualmente un oggetto mimetofobico ed un soggetto che agisce contro la fobia della *mimesis*? Alcune possibili ragioni sono state menzionate nella sezione teorica. Ciò nonostante, al fine di individuare un assunto partico-

.....
7 La lettura dei carteggi tra Duchamp e Martins si scontra con l'aspetto oscenamente carnale, voyeuristico e mimetico di *Étant donnés*: "Lavoro di nuovo otto ore al giorno per ritoccare il gesso, cioè per rifarlo completamente, e trovo che questa superficie grazie alla plastilina mi stia dando pian piano quello che cerco: l'epidermide, non la scultura delle ossa o dei volumi. In ogni caso il gesso è pensato in vista della pelle che lo ricoprirà, e questo cambia tutto. [...] Amore, penso a te tutto il tempo. Ma soffro per le quattordici ore al giorno che non sono per te" (B. Marcadé, *Marcel Duchamp. La vita a credito*, Johan & Levi, Monza, 2007, p. 405).

larmente pregnante, si potrebbe sostenere che sin dalla metà degli anni Cinquanta, la pratica del calco abbia ricondotto al centro del discorso estetico alcuni orientamenti scomunicati dal modernismo. Tornare al valore della rappresentazione mimetica in tale contesto si rivela pertanto fondamentale.

La narrazione greenberghiana 'post-vasariana', come ha sottolineato Del Puppo, "non progrediva più in ragione del perfezionamento della mimesi, quanto nei termini di rappresentazioni sempre più adeguate alla natura specifica del linguaggio artistico" (Del Puppo 2013: 13). Da qui deriva la celebre enunciazione delle qualità fondative della "Pittura modernista", esplicitate da Greenberg nell'omonimo *pamphlet* pubblicato nel 1960 da "Voice Of America".⁸ È singolare constatare come per Greenberg fu proprio Cézanne a sacrificare "la verosimiglianza" in favore delle leggi interne al dipinto (ibidem). Ciò accadde dal momento che Cézanne, per dirla con Deleuze, avrebbe sì superato la figurazione, ma lo avrebbe fatto espandendo l'idea stessa di *somiglianza*, grazie al dispositivo della "Figura" (Deleuze 2004: 85). "La Figura – precisa Deleuze – è la forma sensibile riferita alla sensazione" (ibidem), una forma che interpella la "carne", piuttosto che volgersi alle sfere dell'astratto e del visivo, capisaldi della teoria pittorica greenberghiana. Il Cézanne di Deleuze, alterego di Francis Bacon, ha conferito a questa modalità di fare pittura "uno statuto senza precedenti" (ibidem), sancendo la distinzione, sottile quanto necessaria, tra "figurativo" e "figurale". Quest'ultimo – il figurale –, non potendo più dire e non avendo più "storie da raccontare", raggiunge l'eloquenza della "forma pura" non narrativa (ivi: 14).

La nozione di *figurale* potrebbe per tali ragioni rivelarsi d'ausilio per comprendere se ed in quali termini il Novecento sia stato un secolo mimetofobico. Tanto l'Espressionismo Astratto statunitense quanto il suo 'corrispettivo' europeo, raccolto attorno alle eterogenee esperienze dell'Informale, premevano infatti verso "la negazione della forma naturalistica" (Del Puppo 2013: 16). Con le dovute

8 "La superficie piatta, la forma del supporto, le proprietà del pigmento" divenivano oggetto di un'azione "autocritica", volta a garantire la "purezza" di un medium esente da riferimenti realistico-narrativi (Greenberg 2011: 118).

eccezioni, naturalmente. Basti pensare al ruolo chiave svolto da Jean Fautrier, artista impegnato sin dalla seconda metà degli anni Quaranta nell'ardua impresa di dare forma all'irrappresentabile, messa in atto attraverso il progressivo scollamento tra somiglianza esteriore e corrispondenza viscerale – ne è testimone il corpo schiacciato de *L'écorché* (1944), parte della raccolta de *Les Otages*.

Sul finire degli anni Cinquanta il panorama artistico americano ed europeo appariva particolarmente variegato, quando non addirittura bifronte, rispetto al concetto di mimesi. Da un lato, si doveva venire a patti con l'ambiguo ritorno di un iconismo oggettificato, veicolato dall'opera di Johns e Rauschenberg e dalle esperienze del New Dada e del Nouveau Réalisme, unitamente alla mania ossessivamente mimeto-*filica* e riproduttiva della Pop Art, precedente omissso da Didi-Huberman, nonostante il notevole dispiego di strategie replicative da essa promosso. Dall'altro incombeva l'autoreferenzialità del Minimalismo americano, impegnato nella rimozione dei retaggi antropomorfi della scultura tradizionale (Foster 1996: 38) e tuttavia ancora profondamente legato al "contesto familiare e rassicurante del pittorico", come segnalato acutamente da Greenberg (2011: 349).

È all'interno dello scenario storico-artistico di cui sopra che andavano ad inserirsi le più innovative sperimentazioni mimetofobiche sul calco anatomico. Il loro comun denominatore poteva essere accertato senza eccessiva difficoltà nella figura di Marcel Duchamp.⁹

9 Il frammento anatomico vanta una storia antica che si perde ben oltre i "callembour visivi" (Marcadé 2011: 415) di Marcel Duchamp. Si potrebbe ipotizzare come non soltanto l'iconografia del frammento stesso, bensì anche le sue modalità espositive e combinatorie affondino le proprie radici in un tempo preistorico. Sin dalla paleostoria è possibile imbattersi tanto in forme falliche accuratamente scolpite – si pensi agli esemplari risalenti al Paleolitico superiore e provenienti da Bruniquel, Le Placard, Predmost e Gorge d'Enfer (T. Taylor, *The Prehistory of Sex. Four Million Years of Human Sexual Culture*, Bantam Books, New York 1997, p. 129) – quanto nei segni vulvari e nei manufatti tridimensionali riproducenti seni femminili – un esemplare di seno fittile, forse impiegato come coperchio, è stato recentemente rinvenuto nel sito Neolitico di Portonovo "(C. Conati Barbaro, *Calore materno. Il seno fittile dal sito neolitico di Portonovo (Marche, Italia)*", in F. Martini, L. Sarti, P. Visentini (a cura di), *Le raffigurazioni femminili neolitiche in Italia: iconografie, iconologia, contesti*, Museo e Istituto Fiorentino di Preistoria "Paolo Gra-

Riprendendo le fila della ricognizione avviata da Didi-Huberman, si dovrà innanzitutto ribadire l'influenza esercitata da Duchamp, in modo diretto o indiretto, su quegli artisti che di lì a pochi anni avrebbero sperimentato febbrilmente la procedura del calco: Claes Oldenburg,¹⁰ Jasper Johns, Bruce Nauman,¹¹ Paul Thek,¹² Eva Hesse¹³ e Alina Szapocznikow, per citarne alcuni. Senza omettere peraltro il capovolgimento che la produzione 'anartistica' di Duchamp pro-

.....
 ziosi" 2019, p. 46). Il passaggio successivo, che coincide peraltro con un'estensione della gamma di organi corporei riprodotti, può essere identificato con la pratica millenaria degli ex-voto, tra i quali si ricorda il caso dei reperti votivi anatomici dell'Asklepeion di Corinto (C. Roebuck, *Corinth. The Asklepeion and Lerna*, The American School of Classical Studies at Athens, Princeton, New Jersey 1951: si veda in particolare il capitolo "The Votive Offerings and Miscellaneous Objects", pp. 111-117).

10 Il quale annotava, nel 1961: "Avant garde is a phony but the introduction of a person to set things straight is not. Thus f. ex. Duchamp... a rare bird" (Rose 1970: 194). Già Barbara Rose segnalava l'esistenza di un'ipotetica linea evolutiva del frammento corporeo nell'arte contemporanea, che dalle sperimentazioni sul calco di Rodin passava per Duchamp e in seguito per Johns, sottolineando tuttavia come Oldenburg fosse maggiormente interessato alle "rappresentazioni del corpo". Traduzione mia, (ivi: 70).

11 In un'intervista condotta nel 1970 da Willoughby Sharp a Bruce Nauman, l'intervistatore accenna al tema dell'influenza esercitata dai calchi anatomici duchampiani sull'opera dell'artista, influenza che Nauman riconosce, pur rammentando l'importanza che la lettura delle *Ricerche Filosofiche* di Wittgenstein ebbe nella genesi delle opere realizzate tramite calco (W. Sharp, *Nauman Interview*, Arts Magazine, 44, marzo 1970, in Kranyak 2005: 127).

12 Come ha segnalato Elena Filipovic, il completamento di *Étant donnés* coincide con la comparsa nel panorama artistico americano di calchi corporei, da parte di artisti tra i quali Jasper Johns, Robert Morris, Bruce Nauman e Paul Thek (Filipovic 2016: 314). Per un'analisi magistrale sull'importanza che ebbero le 'sculture erotiche' duchampiane nello sviluppo della pratica scultorea successiva, si veda H. Molesworth, *Part Object Part Sculpture*, Columbus, Ohio, Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2005.

13 Nell'ultima intervista rilasciata da Eva Hesse a Cindy Nemser, Hesse avrebbe sottolineato la funzione essenziale dell'assurdo nel suo lavoro, richiamando in tale contesto la figura di Marcel Duchamp (C. Nemser, *A Conversation with Eva Hesse*, Artforum 8, no. 9, May 1970, in Eva Hesse, a cura di M. Nixon, October Files 3, The MIT Press, Cambridge 2002, p. 7).



Fig. 2

M. Duchamp, *Feuille de vigne femelle* (1950-1951), gesso dipinto di verde, 8,5 x 13 x 11,5. Crediti: © Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris (immagine tratta dal sito del Centre Pompidou) (a sinistra).

Fig. 3

M. Duchamp, *Prière de toucher* (1947). Dimensioni del libro: 23,2 x 20,2 x 2,5 cm. Crediti: © Bertrand Prévost - Centre Pompidou, MNAM-Crediti: CCI/Dist. RMN-GP © Succession Marcel Duchamp / Adagp, Paris (immagine tratta dal sito del Centre Pompidou) (a destra).

muoveva in seno a sé stessa, colpendo a tradimento i suoi sostenitori anti-retinici e concettuali. Chi poteva prevedere che il fautore del mallarmiano "ritardo su vetro" (Cabanne 2009: 41), in cui la figurazione antropomorfa veniva declassata a malizioso ingegno "dissimulante" (Subrizi 2008: 101), decidesse non solo di compromettersi nuovamente nei territori del figurale, ma di farlo mediante soggetti e procedure orribilmente corporei e fraudolenti? Ci riferiamo naturalmente all'osceno diorama di *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* (1946-1966) e alla serie di "sculture erotiche", tra le quali la conturbante *Feuille de vigne femelle* (1950-1951) [Fig. 2] ad esso correlata (Filipovic 2016: 251) – ma si potrebbero menzionare in questa sede anche l'ammiccante seno in gomma piuma di *Prière de toucher* [Fig. 3] (Mileaf 2010: 1-2), l'inquietante reenactment fotografico del seno-bulbare di *In The Manner of Paul Delvaux* dello stesso anno, e l'impronta mucoide di *With my tongue in my cheek* (1959) [Fig. 4]. Si tratta infatti di due soggetti, il corpo ridotto ad "involucro senza interno", come ebbe a dire Lyotard commentando



Fig. 4
M. Duchamp, *With my tongue in my cheek* (1959), gesso, disegno a matita su legno, 25 x 15 x 5,1 cm. Crediti: © Jacques Faujour - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris (immagine tratta dal sito del centre Pompidou).

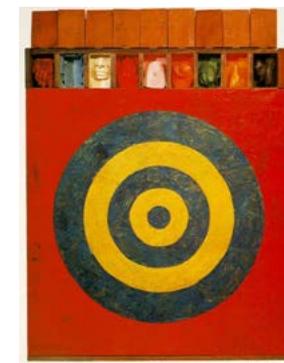
lo *chef-d'œuvre inconnu* duchampiano (Lyotard 1977: 55), e le “cose in gesso” (Cabanne 2009: 97) ad alto contenuto erogeno e dalla genesi tecnicamente incerta, le cui potenzialità sarebbero state pienamente comprese solo a partire dalla metà degli anni Cinquanta, come si cercherà di argomentare.

Il calco anatomico come dispositivo anti-mimetico e mimetofobico: il superamento dell'episteme modernista e minimalista

Seppur Jasper Johns abbia a più riprese negato che i calchi affastellati lungo il registro superiore di *Target With Plaster Casts* (1955) [Fig. 5] risentissero dell'ascendente delle ‘sculture erotiche’ di Duchamp – che lo stesso Johns avrebbe peraltro iniziato a collezionare dopo il 1959 (Krauss 2013: 540) – la corrispondenza iconografica risulta sorprendente. Non da ultimo, perché la meticolosa esposizione dei frammenti anatomici pare riecheggiare la strutturazione interna della *Boîte-en-valise* (1936-41), vero e proprio museo portatile di riproduzioni duchampiane ludicamente miniaturizzate.

Si tramanda un aneddoto sulla ricezione dell'opera di Johns, riportato da Mignon Nixon in un prezioso contributo incentrato sulla parodizzazione del fallo quale “oggetto parziale” nell'arte americana di metà Novecento (Nixon 2000: 99). Secondo la testimonianza, l'allora direttore del Museum of Modern Art di New York Alfred H. Barr, a caccia di possibili acquisizioni presso la galleria Leo Castelli, rimase colpito dall'eccentrico collage di Johns. A frenare le mire di

Fig. 5
J. Johns, *Target With Plaster Casts* (1955), encausto e collage su tela con oggetti, 129.5 x 111.8cm (51x44in). Crediti: Collection Mr. and Mrs. Leo Castelli (immagine tratta dal sito: <http://www.artchive.com/artchive/j/johns/targetcast.jpg.html>).



Barr, tuttavia, si ergeva il calco di un membro maschile tinteggiato di verde smeraldo, custodito nella terzultima mensola. Barr, evidentemente intimorito dalle reazioni che il minuto feticcio avrebbe potuto suscitare nel pubblico, domandò a Johns, casualmente presente in galleria, se fosse possibile esporre il lavoro con lo sportello abbassato. Il responso di Johns fu positivo, a patto che ciò accadesse solo saltuariamente (ivi: 107; Varnedoe 1996: 128). Benché l'opera non venisse acquisita dal MoMa, l'episodio appare egualmente indicativo sia per l'introduzione in campo pittorico di riferimenti anatomici ottenuti tramite calco, sia per il sentore di tabù che aleggiava attorno a tale riferimento sessuale, solo parzialmente mimetico. Come già verificatosi per Duchamp, l'uso ironico e perfino ludico della colorazione denunciava un ritorno alla mimesi alquanto imperfetto e provocatorio.

Ancora, nell'inverno del 1968 presso la medesima galleria new-yorkese, un Bruce Nauman allora poco più che venticinquenne presentava un gruppo di ‘sculture’ composte da calchi corporei e da elementi astratti evocanti il corpo umano, sovente ottenuti per calco.¹⁴ Nauman si dimostrò ben consapevole sia delle caratteristiche peculiari della tecnica del *moulage*, procedura in grado di catturare con lenticolare precisione l'epidermide (Sharp 1970: 325), sia della sua natura paradossalmente ingannevole. Le vicissitudini sviluppa-

¹⁴ Si tratta della personale *Bruce Nauman* tenutasi presso la Galleria Leo Castelli di New York (4 East 77), dal 27 gennaio al 17 febbraio del 1968. <https://www.castelligallery.com/exhibitions/bruce-nauman9>.



Fig. 7

C. Oldenburg, *Stampo in gelatina con la forma del volto dell'artista* (1966), proprietà dell'artista. Immagine tratta da: B. Rose, *Claes Oldenburg*, 1970, MoMa, p. 61 (a destra).



Fig. 6

B. Nauman, *From Hand to Mouth* (1967), cera su tessuto, 76 x 25 x 10 cm. (Immagine tratta dal sito <https://www.kooness.com/posts/magazine/new-body-perception-the-case-of-bruce-nauman>) (a sinistra).

tesi sull'identità del calco di *From Hand To Mouth* (1967)¹⁵ [Fig. 6] rivelano molto della dimensione illusoria dell'impronta; parimenti, il fatto che Nauman si avvallesse del sostantivo "disegno" (ibidem) per indicare l'operazione d'impronta capovolge dall'interno l'episteme vasariana, generando un cortocircuito teorico non di poco conto. Le tracce indessicali potevano tuttavia assurgere a strumento mediante cui l'artista attesta la propria presenza, come accade per un manufatto dall'umore decisamente mortifero realizzato da Claes Oldenburg nel 1966 [Fig. 7]. Il predicato 'realizzato' potrebbe risultare inappropriato in questa sede, trattandosi dello stampo in gelatina del volto dell'artista, preso dal vivo grazie all'intervento di Michael Kirby (Rose 1995: 61). La co-autorialità richiesta nella messa in atto dell'impressione, unitamente al suo carattere meccanico, potrebbe suscitare perplessità, quando non orrore disciplinare. Orrore che

¹⁵ Il corpo impresso tramite calco non è infatti di Bruce Nauman, ma quello di Judy Nauman, prima moglie dell'artista che si vide costretta ad inviare una lettera di proteste alla rinomata rivista *Artforum*, per reclamare tale scorretta attribuzione (L. Sciarra, *Bruce Nauman, January 1912* in J. Kraynak *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, The MIT Press, Cambridge 2005, p. 166).

quasi immediatamente si sublima in un sentimento di deferenza dinanzi a quel volto, flaccido di collagene eppure radicalmente 'presente', che ci rammenta l'analogia antica tra "immagine e morte" che per Hans Belting "tende ad essere dimenticata" (Belting 2018: 173). L'iconografia della maschera mortuaria, riproduzione solitamente presa dal vero, intercetta qui il mistero altrettanto remoto della transustanziazione, giacché il destino di suddetta gelatina impiattata è quello di venire avidamente consumata (Rose 1970: 61). Il desiderio divorante dell'artista giunge a coincidere con il desiderio di venire mimeticamente divorato. L'impulso riproduttivo della Pop Art e la logica seriale non referenziale del Minimalismo collidono nella restituzione manuale e figurale del corpo proprio.

Alina Szapocznikow o dell'intimità del corpo dolente

Il binomio di calco indessicale e metafora culinaria era del resto destinato a comparire nuovamente nei primissimi anni Settanta, per mano di una geniale artista polacca di origine, ma naturalizzata francese, la cui produzione risulta ancora troppo poco nota: Alina Szapocznikow. Come ha acutamente sottolineato Elena Filipovic, la produzione di Szapocznikow non agisce su un corpo anonimo, ma interpella con rara intensità il suo proprio corpo (Filipovic 2011: 67). Tale corpo fremente e, per estensione, le copie di membra, di interstizi e finanche dell'intera epidermide che vengono moltiplicate ossessivamente dall'artista per mezzo del calco – tecnica praticata da quest'ultima sin dal 1954 – (ivi: 183), costituiscono l'unità pulsante con cui Szapocznikow sovverte i paradigmi della scultura modernista e minimalista. L'indirizzo perseguito dall'artista si allinea a quello mimetico e mimetofobico sinora adombrato. Le strategie attivate al fine di raggiungere tale obiettivo parrebbero riflettersi tanto nel processo di autogenesi della forma, attivato grazie all'orchestrazione di frammenti anatomici replicati serialmente – il precedente di tale operazione può essere riconosciuto in Rodin (Krauss 1985: 182) –, quanto nell'impiego di materiali innovativi per l'epoca, tra cui la spuma di poliuretano liquido (Filipovic 2011: 67).

I segni di un'esistenza ritmata da eventi drammatici¹⁶ paiono così rapprendersi nelle nature morte eroticamente dolenti della serie *Dessert*, avviata nel 1970. *Dessert* testimonia una distanza incolmabile con l'opera di Oldenburg – per cui sono stati proposti rimandi “ai temi cristologici del martirio e della salvezza” (Rose 1970: 61, traduzione mia). In luogo del volto dell'artista, la natura morta post-sessantottina di Szapocznikow offre una coppa vitrea colma di frutti rosei, calchi in resina di poliestere inquietantemente realistici delle labbra di Alina (*Petit dessert I*, 1970-71) e dei suoi seni (*Dessert III*, 1971) [Fig. 8], pronti per essere assaporati.¹⁷ L'ideazione della serie segue di un anno la diagnosi di cancro al seno, sospettata sin dagli ultimi mesi del 1968, ma confermata nel gennaio del 1969 (Filipovic 2011: 195). “I dessert psichedelici di carne glassata”, per richiamare un'efficace espressione di Sylos Calò che condensa la natura duplice di tali feticci (Sylos Calò 2016: 328), invadono la zona franca riservata allo spettatore incitandolo ad un bieco “cannibalismo” (Czartoryska 2004: 74), fomentato dal loro mimetismo voluttuoso.¹⁸

16 Per una ricostruzione esaustiva degli eventi drammatici che ritmarono l'esistenza di Szapocznikow, tra i quali la deportazione ad Auschwitz, Bergen-Belsen, Theresienstadt e la malattia, si rimanda a C. Sylos Calò, “Personificare la malattia: I tumori di Alina Szapocznikow”, in *Horti Esperidum*, 2016; E. Filipovic, J. Mytkowska, *Alina Szapocznikow: Sculpture Undone 1955-1972*, cat. Mostra WIELS Centre d'Art Contemporaine, Fonds Mercator, Bruxelles (10 settembre 2011 - 8 gennaio 2012), Fonds Mercator, Bruxelles, 2016.

17 La serie *Lampe-Bouche*, avviata nel 1966, promuoveva l'analogia tra design industriale e pratica artistica, attraverso la creazione di lampade in poliestere perfettamente funzionanti. Sulla fonte luminosa fiorivano inquietanti calchi di labbra e seni di donne vicine ad Alina Szapocznikow (Filipovic 2011: 191).

18 Si è limitata la presente analisi ai soli calchi di organi esterni. Tuttavia, è bene ricordare come artiste quali Szapocznikow, con la serie dei *Tumeurs* e Louise Bourgeois, con le sue forme “terrestri-viscerali”, come le ha definite Lucy Lippard, interrogassero il corpo dal suo interno. Anche in questo caso si tratta di rappresentazioni antiche, anticipate dai cosiddetti ex-voto poliviscerali etruschi, raffiguranti tra gli altri “escrescenze tumorali”, “uteri a mandorla” e perfino “cuori o ‘cippetti’” (E. Fabbri, *Votivi anatomici dell'Italia di età medio e tardo-repubblicana e della Grecia di età classica: due manifestazioni culturali a confronto*, Bollettino di Archeologia On Line, Roma 2008, pp. 24-25). Sugli ex-voto poliviscerali si veda M. Tabanelli, *Gli ex voto poliviscerali etruschi e ro-*



Fig. 8

A. Szapocznikow, *Dessert III* (1971), resina di poliestere dipinta su coppa in vetro. Immagine tratta da E. Filipovic, *Alina Szapocznikow: Sculpture Undone 1955 – 1972*, Bruxelles, tavola 20b (a sinistra).

Fig. 9

A. Szapocznikow, *Photosculptures* (1971-2007). Venti stampe alla gelatina d'argento. Dimensioni originali: 18 x 24 cm 2 24 x 18 cm. Courtesy Piotr Stanislawski / Estate Alina Szapocznikow. (Immagine tratta da <https://www.henry-moore.org/whats-on/2010/06/03/out-of-my-mouth-the-photosculptures-of-alina-szapocznikow#>) (a destra).

Il culmine delle ‘figure culinarie’, qui da intendersi nella fattispecie del masticatorio, è rappresentata dalla serie fotografica *Photosculptures* (1971/2007) [Fig. 9].

Tale raccolta cristallizza un'intuizione straordinariamente ordinaria di Szapocznikow: il desiderio di generare una presenza scultorea sfruttando la morfogenesi di una gomma da masticare modellata dal lavoro dei denti (Filipovic 2011: s.n.). Il *calembour* duchampiano di *With My Tongue in My Cheek*, assurge a dichiarazione estetica dal sapore mordace nei confronti del *côté* astrattista.

Tra gli artisti sinora nominati Alina Szapocznikow parrebbe destinata a condurre all'implosione le posizioni di Marcel Duchamp, artista che peraltro conobbe personalmente in occasione di una visita all'atelier Malakoff, nel 1965 (Butler 2011: 37).

Szapocznikow fu una sperimentatrice sottile e irriverente, dichia-

.....
mani, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1963).

ratamente orientata alla scultura – “Il mio lavoro ha le proprie radici nel mestiere della scultura” (Szapocznikow 7391, Aprile 1972) –¹⁹ e nel contempo impegnata a perpetrarne una mirata opera di decostruzione. Il bersaglio di tale offensiva non si limitava alla sola scultura modernista, ma si rivolgeva al fenomeno artistico coevo di maggior influenza, il Minimalismo americano.²⁰ Ed è proprio mediante la riabilitazione di tracce antropomorfe che Szapocznikow avrebbe parodiato il rigetto della tradizionale forma scultorea auspicato dal Minimalismo, come attestato dall’organismo magmatico di *Siège-piège* del 1968 [Fig. 10].

Ad un primo sguardo, la morfogenesi di tale lavica scultura potrebbe sfuggire: i bordi di un cubo in spugna, di ascendenza minimalista, vengono sommersi dal traboccare di una sostanza scura, sprigionata dalle viscere della forma. Si tratta di una colata di spuma di poliuretano liquido che l’artista riversa sul volume per poi sedersi sopra, imprimendo nell’amalgama vischiosa il negativo del proprio fondoschiena (Filipovic 2011: 71). Il ritorno del mimetico non poteva acquisire uno statuto più velatamente – e duchampianamente, è il caso di dirlo – sardonico. In un sol colpo Szapocznikow reintroduce nell’iconografia minimalista il tema della figurazione grazie all’esibizione di una traccia indessicale dissimulata, resa permanente dal solidificarsi della spuma di poliuretano. Se di somiglianza si può parlare, è una somiglianza dal funzionamento inverso, una somiglianza *dissomigliante* che assorbe lo spazio circostante, come accadeva in maniera meno carnale per il seminale *A Cast Of The Space Under My Chair* (1965-1968) di Bruce Nauman (Storr 1995: 3) [Fig. 11]. Un caso analogo di insurrezione ultra-mimetica contro l’orientamento non referenziale del Minimalismo è rappresentato dalla serie dei *Technological Reliquaries* (1966) di Paul Thek [Fig. 12]. In tale cimelio dal gusto *funky*, calchi in cera di membra frammentarie dell’artista, finemente dipinti ed eccentricamente abbigliati, riposano in contenitori dall’afflato e dalla serialità minimal.

.....
19 Traduzione mia.

20 Sul tema si è espressa in modo magistrale Elena Filipovic, che ha notato come Szapocznikow restituisca una versione sofferente ed intima della logica seriale praticata, tra gli altri, da Judd e Andre (Filipovic 2011: 72).



Fig. 10

A. Szapocznikow, *Siège-piège* (1968), spugna e schiuma di poliuretano; 34 x 68 x 63 cm. (in alto, a sinistra).

Fig. 11

B. Nauman, *A Cast of the Space Under My Chair* (1965-68), cemento; 45 x 39 x 37 cm. (Immagine tratta dal sito del Kröller Müller Museum <https://krollermuller.nl/en/bruce-nauman-a-cast-of-the-space-under-my-chair>) (in alto, a destra).



Fig. 12

P. Thek, *Warrior's Arm* (1966-67), cera, pittura, pelle, metallo, legno e resina in un contenitore di plexiglass; 21.59 x 90.17 x 24.13 cm. Crediti: The Henry L. Hillman Fund, Mr. and Mrs. James H. Rich Fund, Carnegie Mellon Art Gallery Fund, and A.W. Mellon Acquisition Endowment Fund. (Immagine tratta dal sito del Carnegie Museum of Art: <https://collection.cmoa.org/objects/5f743e6e-041b-40b7-935c-14278e400285>) (in basso).

A conclusione del presente contributo si tornerà alla connessione, più volte menzionata nel corso del testo, tra *mimeto-fobia* e *mimeto-filia*. La radice di tale presunta affinità parrebbe risiedere in un elemento sinora nominato marginalmente, a dispetto del suo ruolo decisivo nelle vicende inerenti all'impronta: il fattore tempo. Si terminerà prendendo in analisi *Herbier* (1972-1972) [Fig. 13] l'ultima struggente raccolta realizzata da Alina Szapocznikow, prima della sua morte, occorsa nella primavera del 1973 (Filipovic 2011: 201). I calchi in resina di poliestere presi dal vivo dei corpi di Szapocznikow



Fig. 13

A. Szapocznikow, *Autoportrait – Herbarium* (1971), poliestere e legno policromo; 81 x 52 x 5 cm. (Immagine tratta da: E. Filipovic, Alina Szapocznikow: *Sculpture Undone 1955 - 1972*, Bruxelles, tavola 1) (a sinistra).

Fig. 14

J. Fautrier, *l'Écorché*, (*Les Otages, Le Grand Otage*) (1944), rivestito con colla per pelle al solfato e carbonato di calcio + gelatina; pastelli, fondi di caffè e petrolio; su 3 strisce di carta montate su tela; 80 x 115 cm. Crediti: © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Adagp, Paris. (Immagine tratta dal sito del Centre Pompidou) (a sinistra).

e del figlio adottivo Piotr Stanisławski, giacciono disfatti e schiacciati su di un fondo monocromo, quasi fossero foglie essiccate catalogate in un erbario. La pelle dello scorticato – *l'Écorché* di Jean Fautrier (Butler 2011: 40) [Fig. 14], di cui i presenti bassorilievi condividono la posizione centrale dell'individuo – sintomo del *figurale* deleziano, assurdo a dichiarazione indessicale tanto intima quanto angosciante. L'involucro del corpo reca su di sé i segni del passato di un corpo dolente e della violenza con cui è stato spezzato e compresso, pur mantenendo eccezionalmente viva la propria riconoscibilità. Richiamare a questo proposito la nozione di 'Informe' di Bataille si rivelerebbe concettualmente inesatto, benché intrigante sotto il profilo formale, dal momento che lo schiacciamento dello sputo-universo (Bois 1996: s.n.) parrebbe alludere alla deformazione qui consumatasi. La *phobia* del mimetico, del meccanico e del figurale riecheggia la *philia* del rapporto amoroso tra madre e figlio, fondato per

l'appunto sulla comunione e sulla lacerazione della pelle, come ha drammaticamente evidenziato Didier Anzieu:

L'unione simbiotica con la madre, nel linguaggio è rappresentata da un'immagine tattile (e, verosimilmente, anche olfattiva) in cui i due corpi, del bambino e della madre, hanno una superficie comune. La separazione dalla madre è simboleggiata dalla lacerazione di questa pelle comune (Anzieu 2017: 43).

Conclusioni

In conclusione, meditare sul principio di somiglianza non può prescindere da un accurato lavoro di decostruzione di tale concetto. Tra le pieghe mimetofobiche del calco anatomico tende infatti ad annidarsi un lancinante istinto mimetofilo, un desiderio di affinità, fondato su una somiglianza geneticamente indessicale e nel contempo intensamente dissomigliante. Non si tratta, tuttavia, di una tendenza privata scevra da conseguenze sul piano storico-artistico. Il susseguirsi perentorio di opere che, dapprima intessendo uno scontro dialettico con l'opprimente lascito anti-figurativo dell'Espressionismo astratto, in seguito parodiando la replicazione massmediale del simile autorizzato dalla Pop Art ed infine, confrontandosi con la *vis* seriale dichiaratamente autoreferenziale del Minimalismo, avrebbe di fatto riportato al centro del discorso artistico l'urgenza di un corpo spaventosamente somigliante, carnalissimo e modellato sotto la pressione delle mani. In altri termini, la qualità mimetofobica del calco anatomico sarebbe giunta da ultimo a configurarsi come una sorta di immagine stilisticamente mutevole. Il corpo erotizzato, morente, divorato, spezzato o decuplicato colmava così quello spazio interstiziale della mimesi, forse del tutto immaginario, tra *-phobia* e *-philia*: lo spazio del figurale.

BIBLIOGRAFIA

- ANZIEU D. (2017), *L'io-pelle*, Raffaello Cortina Editori, Milano.
- BELTING H. (2018), *Antropologia delle immagini*, ed. it. S. Incardona (a cura di), Carocci, Roma.
- BOIS Y.-A., KRAUSS R. (1996), *Formless: A User's Guide*, cat. mostra Centre Pompidou, Parigi (22 maggio - 26 agosto 1996), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.
- BUTLER C. (2011), "Soft Body/Soft Sculpture: Alina Szapocznikow, un surréalisme marqué par le genre", in FILIPOVIC E., MYTKOWSKA J. (a cura di), *Alina Szapocznikow: Sculpture Undone 1955-1972*, cat. Mostra WIELS Centre d'Art Contemporaine, Fonds Mercator, Bruxelles (10 settembre 2011 - 8 gennaio 2012).
- CABANNE P. (2009), *Ingegnere del tempo perduto. Conversazioni con Pierre Cabanne*, Abscondita, Milano.
- CASINI T. (2020), "Archivio e catalogo degli indizi: Morelli tra Lombroso e Freud", in ANGELINI G. (a cura di), *Giovanni Morelli tra critica delle arti e collezionismo*, *Quaderni di Artes*, n. 7, Edizioni ETS, Pisa, pp. 105-118.
- CZARTORYSKA U. (2004), *Alina Szapocznikow, Dessins et sculptures*, Saisir la vie, IRSA, Cracovie-Varsovie.
- DELEUZE G. (2008), *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata.
- DEL PUPPO A. (2013), *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Einaudi, Piccola storia dell'arte. Torino.
- DIDI-HUBERMAN G. (2007), "Ex-Voto: Image, Organ, Time", in *L'Esprit Créateur*, Fall 2007, Vol. 47, No. 3, pp. 7-16.
- Id. (2018), *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino.
- DI MONTE M. (2013), "Cose che fanno impressione. L'impronta come problema morfologico", in ROTILI M., TEDESCHINI M. (a cura di), *Cose, Sensibilia*, no. 6, Mimesis, Milano-Udine, pp. 139-162.
- FONTANILLE J. (2004), *Figure del corpo: per una semiotica dell'impronta*, trad. it a cura di Pierluigi Basso, Meltemi, Roma.

- KRAUSS R. (1976), "Video: the Aesthetic of Narcissism", in *October*, v. 1, Spring 1976, pp. 50-64.
- Ead. (1985), "Sincerely Yours" [1982], in *The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, pp. 175-194.
- FILIPOVIC E. (2011), "Photosculptural: l'index du corps d'Alina Szapocznikow", in Ead. MYTKOWSKA J. (a cura di), *Alina Szapocznikow: Sculpture Undone 1955-1972*, cat. Mostra WIELS Centre d'Art Contemporaine, Fonds Mercator, Bruxelles (10 settembre 2011 - 8 gennaio 2012).
- Ead. (2016), *The Apparently Marginal Activity of Marcel Duchamp*, The MIT Press, Massachusetts.
- FOSTER H. (1996), "The Crux of Minimalism", in *The Return of the Real*, October Book, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, pp. 35-70.
- FRANZINI E., MAZZOCUT-MIS M. (2003), *Breve storia dell'estetica*, Mondadori, Milano.
- GREENBERG C. (2011), *Clement Greenberg: L'Aventura del modernismo: Antologia critica*, a cura di Giuseppe Di Salvatore, Luigi Fassi, Johan & Levi, Monza.
- MARCADÉ B. (2009), *Marcel Duchamp. La vita a credito*, Johan & Levi editore, Monza.
- NANCY J. L. (2003), "Alliterazioni", in BORGHERINI M. (a cura di), *Materia corpo. Anatomie, sconfinamenti, visioni*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 11-18.
- NIXON M. (2000), "Posing the Phallus", in *October*, vol. 92, Spring 2000, pp. 98-127.
- ROSE B. (1970), *Claes Oldenburg*, Cat. Mostra Museum of Modern Art, New York (25 settembre - 23 novembre 1969), Plantin Press, New York.
- SHARP W. (1970), "Nauman Interview", *Arts Magazine*, n. 44, marzo 1970, pp. 22-27, in KRAYNAK J. (a cura di), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interview*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

SIMONDON G. (1969), *Du mode d'existence des objects techniques*, Aubier-Montagne, Parigi.

STORR R. (1995), *Bruce Nauman*, Cat. Mostra Museum of Modern Art, New York (1 marzo - 23 giugno 1995), The Star Ledger, New Jersey.

SYLOS CALÒ C. (2016), "Personificare la malattia: I tumori di Alina Szapocznikow", in *Horti Hesperidum*, VI, pp. 323-342.

SUBRIZI C. (2008), *Introduzione a Duchamp*, Editori Laterza, Bari-Roma.

VARNEDOE K. (1995), *Jasper Johns: A Retrospective*, cat. mostra Museum of Modern Art New York (20 ottobre 1996 - 21 gennaio 1997).

VON SCHLOSSER J. (2011), *Storia del ritratto in cera [1911]*, a cura di Pietro Conte, Quodlibet, Macerata.